

f o R m



R

Kunst und Form

Herausgegeben von Jožef Muhovič

M

a

KUNST UND FORM
WAS HEISST „FORM“ IN EINER
POSTMODERNEN KUNST?

(Ljubljana, 9. – 11. Oktober 2006)

Herausgegeben von

Jožef Muhovič

Was heisst „Form“ in einer postmodernen Kunst?

(Ljubljana, 9. – 11. Oktober 2006)

Das äusserlich auffallendste Merkmal der modernen Kunst seit der Mitte des vergangenen Jahrhunderts ist ihr Streben nach Auflösung und nach der allmählichen Aufgabe dessen, was herkömmlich mit dem Ausdruck „Form“ bezeichnet wurde. Wie die vormodernen und modernen Kunstmentalitäten spontan von der Evidenz, dass das schöpferische Drama zur Form führt, durchdrungen waren, so spontan sind die postmodernen Kunstmentalitäten von der – umgekehrten – Evidenz einer wohltuenden Wirkung der Abschaffung der Form durchdrungen. Diese Umkehrung legt dabei nahe, dass hier das Unangemessene durch etwas Angemesseneres, das Altweltliche durch etwas Aktuelles ersetzt wird. In der Perspektive der postmodernen Kunst und Kultur gehört die Form kurzum nicht mehr zur Vision, sondern mit ihrer manufakturrellen Arthritis allenfalls ins Altersheim. Ihre Antworten auf die Vergänglichkeit des Lebens und die Mobilisierung der Schicksale der Menschen reimen sich in der Regel auf das Wort *passé*; hierbei schöpft das Zeitalter seine neue Kraft gerade aus der Verdunstung ihrer grundlegenden Attribute: Artefaktheit, formale Inventivität und autoritativen Präsenz. Eben entsprechend der lokalen Erfahrung des Internet-Geschäftslebens, dass das Wort nicht mehr Fleisch zu werden braucht, wenn es auf andere Weisen erreicht, dass das Fleisch zu Wort kommt.

Die Teilnehmer des slowenisch-deutschen Symposiums „Kaj pomeni *forma* v postmoderni umetnosti? / Was heisst *Form* in einer postmodernen Kunst?“, das vom 9. bis zum 11. Oktober 2006 im Center Evropa (Europazentrum) in Ljubljana stattfand, verfolgten diese Ziele: eine kritische Reflexion über den Aktionsradius einer solchen „Umwertung der Werte“ und insbesondere eine Hinterfragung ihrer praktischen, theoretischen und anthropologischen Konsequenzen. Und das noch besonders, weil ein Zeitalter bekanntlich nicht nur dadurch geprägt wird, was im Manövergebiet des Willens, der Vorstellungen und der selbstverschriebenen Therapien geschieht, sondern auch durch den regulativen Strom der sogenannten „Wirklichkeit“, die parallel zu uns, doch in einem strikten Verhältnis zur Welt die Topographie des Angemessenen zeichnet; dadurch ergreift sie auch das Wort

bei der Entscheidung, ob das, was im Bereich von Vorstellungen und Anstrengungen selbstzufrieden ist, auch das Angemessenste für die Welt ist.¹ Da sich die *Angemessenheit* von Anstrengungen in der Matrix der Wirklichkeit nicht aus dem Selbstverhältnis (d.h. aus der Selbstzufriedenheit), sondern aus dem Verhältnis dieser Anstrengungen zur archetypischen Matrix der Welt und des menschlichen Potentials konstituiert, findet die (Un-)Gewolltheit zeitgenössischer formoklastischer und transformierender Strategien in ihrem Rahmen nicht nur eine willige Grundlage für ihre Unternehmungen, sondern auch eine entsprechende Gegenkraft der reflexiven Fragen nach der Angemessenheit.

Es ist einerseits selbstverständlich, dass die bildende Kunst heute angesichts der durch neue Umstände und „neue Medien“ entstandenen Herausforderungen nicht länger ohne weiteres nach herkömmlichen Formkonzeptionen oder bewährten formalen Repertoires greifen kann. Andererseits wird aber gerade durch diese Tatsache das selbstverständliche und gleichgültige Verhältnis zu der Frage, was die „Form“ – als Phänomen und Konzept – im Zusammenhang mit der heutigen Kunst (und der Kunst allgemein) überhaupt noch bedeutet, mit immer stärkerer Dringlichkeit beseitigt.²

6

Versinkt der tiefste Wunsch der Kunst heute wirklich unvermeidlich in dem anorexischen Wunsch, „keine Form zu haben“? Was bedeutet es eigentlich genau, „keine Form haben“? Kann man in einer Zeit von Reibungen zwischen der alt-medialen und der neumedialen Kultur überhaupt noch verbindlich von „Form“ sprechen und dabei Darstellungen der Form als eines „Unbehagens *a priori*“ vermeiden? Wovon befreit uns das In-Klammern-Setzen der artefakthaften Form – und wovon nicht? Ist der Prozess die einzige anthropologische Alternative, die unter den gegenwärtigen Umständen den Schritt mit der Flüchtigkeit und Vergänglichkeit des Lebens zu halten vermag? Wie universell ist der Aktionsradius des Formoklasmus und wie bildet er unsere Vorstellung darüber, was Kunst *ist*? Haben formerzeugende Motive in der Zukunft noch eine Chance? – Diese und ähnliche Fragen versuchten die theoretischen Diskussionen, die hier dem Leser zur Überlegung geboten werden, zu eröffnen und zu thematisieren. Und zwar in der alleinigen Hoffnung, dass sie bei ihm – wie zuvor bei den Autoren selbst – simultan einen soliden und bescheidenen Geist der Empirie erwecken werden, der

1 Inspiriert durch Peter Sloterdijk, *Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, S. 239–240.

2 Dabei ist darauf hinzuweisen, dass sich eine ähnliche Frage – allerdings in anderem Umfang und unter verständlicherweise erheblich anderen Umständen – vor fast genau 18 Jahren auch ein internationales Kolloquium unter dem Titel „Form“ stellte, welches vom Slowenischen Verein für Ästhetik in Ljubljana veranstaltet wurde (11.–12. Oktober 1990); Vgl. Aleš Erjavec & Vojislav Likar (Hg.), *Form*, Ljubljana 1991 [Sondernummer der Zeitschrift *Filozofski vestnik* 1 (1991)].

nicht zögert, sich vorurteilsfrei in den postmodernen formoklastischen Trubel zu begeben, welcher das Ende der Form und den Beginn einer neuen Kunst verkündet, sowie einen soliden und bescheidenen Geist der Kritik, der im Medium einer besonnenen Intelligenz nicht zögert, auch gegen den Strom der postmodernen Süchtigkeit nach Aktualismus zu schreiten, wenn dieser nur das als wirklich/harmonisch/angemessen anzuerkennen vermag, was selbstzufrieden ist oder sich durch mediales Meinungs-Engineering durchgesetzt hat.

Im Voraus kann ich sagen, dass keiner der Autoren gänzlich zufrieden ist mit der Auffassung der Form, auf die er in seinem Fachbereich trifft. Die gängige Auffassung erscheint ihnen allen entweder zu starr und routiniert oder zu extensiv (*fuzzy*) und unverbindlich. Es ist somit nicht verwunderlich, dass sie sich in ihren Abhandlungen über den Status der Form für eine Metanoia, eine neue Sicht und ein Umdenken, einsetzen und die „Wahrheit“ des künstlerischen Schaffens „irgendwo zwischen“ der herkömmlichen Auffassung der Form und den exponierten anti- und a-formen Bemühungen der heutigen Zeit suchen, aus denen von Zeit zu Zeit abenteuerliche Siege des Bewusstseins über die schwerfällige und langsame Welt der Formalität in einer euphorischen Tonalität zu Wort zu kommen versuchen.

Dass der Sammelband „Kunst und Form“ in der vorliegenden Form das Licht der Welt erblicken konnte (die slowenische Fassung erschien 2007 beim Verlag Nova revija in Ljubljana), ist natürlich in erster Linie das Verdienst der Autoren, die mit Neugier, Gelehrsamkeit und Inventivität eine Reflexion über das moderne Kunstgeschehen in Angriff nahmen, ihre Einsichten und Standpunkte mit Geduld und intellektuellem Trotz zu Worten und Aufsätzen verdichteten und darüber hinaus bereit waren, diese unter Verzicht auf Honorare uneigennützig mit uns zu teilen. Besonderer Dank gilt auch der Alexander von Humboldt-Stiftung in Bonn, die im Rahmen einer Institutspartnerschaft (zwischen der Akademie der bildenden Künste der Universität Ljubljana und der Kunsthochschule Kassel) das wissenschaftliche Projekt der Erforschung der Problematik der Form in der Kunst und in dessen Rahmen auch die Veranstaltung des Symposiums, in dem die hier veröffentlichten Abhandlungen der Öffentlichkeit vorgestellt und diskutiert wurden, finanziell förderte. Kein geringerer Dank gebührt dem Kulturministerium der Republik Slowenien, das die Übersetzungen der Beiträge in die beiden Arbeitssprachen des Symposiums mitfinanzierte, und natürlich auch der Zeitschrift *Phainomena*, die dem Sammelwerk im Rahmen ihrer internationalen Edition grosszügig ihr renommiertes publizistisches Dach anbot.

Der Herausgeber

Zur Erfahrung der Kunst (Ein Versuch)

Für die Philosophie ist es heute allerdings keine leichte Aufgabe, über das Kunstwerk bzw. über die wesentliche Anwesenheit der Kunst zu sprechen. Es stellt sich dabei die Frage, ob und inwieweit das überhaupt möglich ist. Es gilt – sowohl seitens der Kunst als auch seitens der Philosophie – diese Möglichkeit selbst *als mögliche* hinterzufragen. Die Schwierigkeit der Frage liegt nicht nur darin, dass die zeitgenössische Ästhetik und Kunsttheorie im Grunde durch das Bemühen um eine Abgrenzung von überlieferten philosophischen Auffassungen der Kunst gekennzeichnet sind. Über die Angemessenheit und Reichweite solcher Abgrenzungen liesse sich über kurz und lang diskutieren. Das Gewicht der Frage steckt vielmehr im gegenwärtigen *Prozess* der künstlerischen Produktion und der dadurch bedingten *Anwesenheit* von Kunstwerken. Kurz: Kunstwerke werden heute *prozessiert*, um auf die Art und Weise der *Produkte produziert* und *konsumiert* zu werden. Das künstlerische Schaffen ist etwas geworden, was strenggenommen *weniger* als Produktion ist, und das Kunstwerk ist dazu etwas geworden, was *weniger* als *Produkt* ist. Es stimmt zwar, dass für die Kunst seit eh und je nicht gewusst wurde, ob sie unterhalb der Realität zu rangieren wäre oder doch über diese erhaben ist, ob der künstlerische Schein eine blossе Verschönerung der Realität ist oder eine höhere – um nicht zu sagen göttliche – Wirklichkeit darstellt. Aber das waren Zeiten, als die *Schönheit* noch als eine *natürliche Art* der Anwesenheit des Kunstwerkes betrachtet und die Kunst selbst an der Nachahmung der *Natur* gemessen wurde. Die Kunst hatte sich insbesondere bei den alten Griechen in ihrer Identität mit der Natur bzw. *physis* ausgewiesen und bewiesen, woran sich

ursprünglich *poiesis* – *Herstellen, Hervorbringen* – anknüpft. Das sind richtige und zugleich falsche Übersetzungen für „poiesis“ – das Herstellen und Hervorbringen werden nämlich heute fast ausschliesslich mit vielfältigen Weisen der *Produktion der Natur* und nicht mit der Natur selbst in Verbindung gebracht, wie das im Falle der griechischen *physis* galt. Es ist nicht etwas, was als Natur hervorgeht und aufkommt, sondern das, was mit der in das Produktionsmaterial umgewandelten Natur getan wird. In diesem Sinne wird die Natur auch der Kunst genommen bzw. von ihr ausgenommen. Dieses Ausnehmen der Natur von der Kunst bietet sich als das wichtigste und zudem auch als ein immer mehr ausschliessender Massstab der „schöpferischen Produktion“ an. Die Kunst, mag sie in uns noch so viel „Bewunderung“, „Faszinierung“, „Genuss“, ja, vor allem *verzehrenden Genuss* erwecken, wird somit nicht mehr als etwas massgebend Wesentliches betrachtet, als etwas, wodurch uns zu sein gegeben ist, sondern als etwas, was bis zu seiner Wesenlosigkeit *ausgestellt*, installiert wird, als eine durch uns und für unsere Bedürfnisse *herausgeforderte* und nicht von der Kunst *herrührende Zurschaustellung*. Auch da, wo sich die Kunst durch bewusste Rückkehr und Hinwendung zur Ursprünglichkeit ihrer Zurschaustellung und Beraubung ihres Wesens widersetzt, rutscht die Rede von der Kunst gewissermassen automatisch in die Sphäre eines „kritischen gesellschaftlichen Wirkens“, einer „Kulturrolle“, eines „Kommunikationswertes“, des „Symbolhaften“, „Metaästhetischen“ usw. hinein. Philosophisch betrachtet, bleibt die Kunst darin in ihrer wesentlichen Anwesenheit und ihrem Grundursprung nicht anerkannt.

Das alles wirft die Frage auf, wie es mit der *Erfahrung* der Kunst steht, wenn darauf Bedacht genommen wird, dass die Kunst selbst schon eine *Erfahrung* oder vielmehr *die* grundlegende Erfahrung ist, was durch das slowenische Wort „*umetnost*“, oder das deutsche „Kunst“ und das russische „iskustvo“ sowie freilich durch das lateinische Wort „ars“ und das griechische „*techne*“ angedeutet wird. Wenn aber heute versucht wird, die Erfahrung der Kunst zu erfahren, dann gibt es fast nichts zu sagen. Es fallen uns dabei zunächst die Bezeichnungen „Abstraktion“, „Konkretismus“, „ready made“, „Konzeptualismus“ usw. ein. Und dieses „Und-so-weiter“ ist in der Tat die einzige Bezeichnung, die für alle diese restlichen übrig bleibt.

Es scheint hier von Bedeutung folgendes hervorzuheben: *heute vermag weder die Kunst noch die Philosophie die Anforderung nach der Echtheit der Erfahrung zu erfüllen*. Diese ist sowohl mit der Wirklichkeit der Erfahrung als auch mit der Erfahrung der Wahrheit verbunden – in der Kunst des 20. Jahrhunderts gibt es Werke, welche die Wirklichkeit der Erfahrung durch die Erfahrung der

Wahrheit ausweisen, sowie Werke, welche die Erfahrung der Wahrheit durch die Unwirklichkeit der Erfahrung beweisen. Bereits in den ältesten Überlegungen zur Kunst, etwa bei Hesiod, ist die Rede davon, dass die Kunst eine Lüge sei und dass sie nur hie und da auch die Wahrheit sage. Auch die Hegelschen Überlegungen zur Kunst innerhalb der Philosophie finden ihren Gipfelpunkt im Gedanken, dass die Kunst für uns nicht länger als Repräsentantin der Wahrheit gelten könne. Aber auch diese schon mehrmals erörterte, jedoch in ihrer wesentlichen Erfahrung jedoch noch nicht genügend bedachte Überlegungen vermögen die gegenwärtige, von der Kunst mit für Philosophie geteilte Problematik einer echten Erfahrung nicht zu erfassen.

Es kann dabei wohl nicht übersehen werden, dass die philosophische Reflexion über die Kunst seit Baumgarten eine philosophische Teildisziplin ist, die den Namen Ästhetik trägt und auf eine Anwesenheit der Erfahrung, nämlich auf *aisthesis*, sinnliche Wahrnehmung hinweist. Durch die letztere sei die Echtheit im Sinne eines *unmittelbaren* Auffassens geprägt. Es ist aber offensichtlich, dass die Kunst mit dem Bezug auf das Schaffen und Rezeption nur teilweise zu dieser Sphäre des Unmittelbaren gehört. Die Kunst stellt dar „als ob ...“, d.h. sie vermittelt das Unmittelbare wie einen Schein. Roman Ingarden spricht in diesem Zusammenhang von der „Quasirealität“ und der slowenische Phänomenologe France Veber von der „irrealen Gestalt“. Die Kunst wird als Schein der Realität erlebt und darin liegt auch die Voraussetzung dafür, dass sie überhaupt erlebt werden kann. Dieses Erleben soll unmittelbar und als solches eine „Sache des Geschmacks“ sein, aber an sich ist es schon dadurch vermittelt, was einem als ein „Als ob“ erscheint. Dieses „Als-ob“-Erscheinen ist das innere Korrelat des Scheins. Die Korrelation von *Erscheinen und Schein* ist Indikator der *Echtheit* der ästhetischen Erfahrung, die aber mit Bezug auf die unmittelbare Erfahrung der Wahrnehmung schon immer eine vermittelte ist. Die Folge ist, dass sich das Kunstwerk in Hinsicht auf seine wesentliche Anwesenheit entzieht uns selbst unecht wird – ihre Erfahrung ist „bloss“ eine Sache des Geschmacks. Dieser Entzug hängt vor allem mit der Qualität der *Schönheit* des Kunstwerks zusammen, die nach der oben erwähnten ästhetischen Korrelation von Erscheinen und Schein als Verbindung der beiden begriffen wird, und nicht als das, was das Kunstwerk selbst fügt, wie die *Herrlichkeit* in der altgriechischen Kunst gedeutet wurde.

Solange die Kunst *feierte*, wurden keine Fragen nach ihrem Bestehen gestellt. Als sie zu feiern aufhörte und nur noch zu bestehen begann, wurde künstlerische Erfahrung mit Gefühlen und Gegenständen in Verbindung gebracht. Unterschiedlichen Formen von Empfindung, Erlebnis, Kontemplati-

on, Abbildung, Typisierung, Bekenntnis, die in die ästhetische Funktion der Gestaltung von Schönheit durch das Verbinden von Erscheinen und Schein Eingang finden, wird heute allerdings eine echte künstlerische Erfahrung und ein echtes Bestreben zu einer solchen Erfahrung aberkannt. *Aber diese Destruktion erstreckt sich bis hin zum Verzicht auf das Künstlerische.* Ist das eine besondere echte Erfahrung der Unechtheit oder als solches auch selbst unecht? Ist das nur ein *Nervenreiz*, wie es bereits von Nietzsche wohl als erstem und verbindlich festgestellt wurde?¹

12 Nicht nur die Kunst, sondern jedes Handeln verläuft heute „über die Nerven“. Es ist im Grunde oder eben in seiner Grundlosigkeit hinsichtlich der Erreichung der Echtheit *nervös*. Man erlebt nicht, man genießt nicht, sondern *lebt sich tatsächlich aus*. Worüber? Über die Möglichkeit einer echten Erfahrung, über die Möglichkeit einer echten Wirklichkeit. Das *Aus-leben* bedeutet also hier Geworfenheit aus dem Leben mit dem Ziel, diesem möglichst viel und immer mehr zu *entlocken*. Der erste Indikator dieses Zustandes ist eine allgegenwärtige *Ästhetisierung* von Lebensformen, die am intensivsten von der Medienindustrie diktiert wird. Wenn oben die neuzeitige Umwandlung des Ästhetischen erwähnt worden ist, die in seinem erkenntnistheoretischen Verstehen und zugleich auch im nicht aufgeklärten ontologischen Erfassen des Kunstwerkes entworfen wird, dann zeigt sich nun, im „postmodernen Zustand“, eine weitere und wohl vollendete Umwandlung des Ästhetischen. Die *Welt* wird somit *attraktiv gemacht, um dem* von Nerven gesteuerten *Leben möglichst viel zu entlocken*. Die Nerven werden dabei nicht in ihrer gewöhnlichen physiologischen Funktion behandelt; mit neuen sensitiven Empfängern, die sie in Form unterschiedlichster „Additive“ anbieten, verändern sie vor allem die Physiologie. Es genügt schon ein Katalog der Medizinindustrie aufzuschlagen, um einzusehen, wohin wir mit unserer Physiologie gelangt sind – unsere Körperlichkeit ist in einen Bereich von Sensationen verortet, der nicht auf unseren wahrnehmbaren Bereich beschränkt ist, sondern diesen gleichsam unabhängig von unserem Willen in die Funktion der Machtgewinnung setzt. Diese Machtgewinnung wird als *Virtualisierung* bezeichnet – ohne dass man sich überhaupt im Klaren darüber wäre, worum es sich in der Tat handelt, denn es wirkt hier noch immer die Vorstellung des Subjekts, das die Kohärenz des Vorstellungsfeldes – als *Virtualisierung* – rückwirkend sicherstellen sollte. Aber das Subjekt ist virtuell schon immer projiziert; es ist eigentlich zum *Projektil* geworden.

1 Vgl. dazu Friedrich Nietzsche, „Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“, KSA 1, Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, Berlin/New York 1988, S. 882.

Das ist zwar nirgends besser ersichtlich als da, wo versucht wird, die *Echtheit* durch das „etwas aus dem Leben herausgewinnen“ zu *erzwingen*. Die Phänomenologie dieser Modi von Erzwingung der Echtheit ist selbst so faszinierend und megalomanisch, dass sie sich in keine der Kulturwissenschaften einordnen lässt, denn sie geht über jede Wissenschaft und jede Kultur hinaus und hat sich dazu auch der Möglichkeit der Kunst selbst bemächtigt. „In welchem Masse?“ lautet nun die Frage, die für den Versuch einer Reflexion über die Kunst massgebend ist. Was heute als Kunst erklärt und ausgestellt werden kann, ist bereits gestimmt und in ein Netz der Verfahren hineingestellt, deren alleiniges Ziel die *Erzwingung der Echtheit* ist.

Es ist gar keine Besonderheit, etwa Tsunami, den 11. September, Vogelgrippe, Street Rave Parade, Atom-U-Boot-Unfall, Massaker in Ruanda, Orkan Rita, Landung auf dem Mars, Kopftransplantation oder langweilige wissenschaftliche Beratungen über verschiedene Aspekte der Kunst und Philosophie, Modeschau, Fahrradmarathon, Fernsehserien und Unterhaltungssendungen oder mehr oder weniger erhebliche wissenschaftliche Entdeckungen und technologische Erfindungen, die gesamte Mobiltelefonie, Reisedestinationen sowie Klimaveränderung, Umweltverschmutzung, politische Skandale usw. zum künstlerischen Ereignis zu erklären. Es ist auch nicht ungewöhnlich, dass all das zu einem künstlerischen Ereignis umgewandelt werden kann, dass die Kunst *gezwungen* ist, nach ihrer eigenen Echtheit in diesen Bereichen der *Erzwingung von Echtheit* zu suchen, und dass die *Macht dieser Erzwingung* ihre *Freiheit* unmöglich macht.

Es geht nicht um die künstlerische Freiheit, die sich ein Künstler gönnt oder nicht, sondern um das, was als Bereich der Freiheit und Befreiung vorbestimmt ist, der heute in der wesentlichen Formlosigkeit wieder die unmöglichsten *Umformungen* annimmt. In dieser Formlosigkeit ist die gesamte Kunst ausnahmslos für demokratisch erklärt. Ihre spezifische Freiheit versteht sie als *unspezifische* Freiheit des Informationsaustauschs, freien Wettbewerb, soziale Kritik, kulturelle Bereicherung, Wahrung nationaler und individueller Identität. Ihre besondere Echtheit sucht sie nachträglich in der Erzwingung der Besonderheit. Man hört so während der Aufführung eines Konzertstücks den Klang einer Motorsäge oder man wird durch die das ausgestellte Gemälde einrahmenden Blinkleuchten auf dessen Relevanz hingewiesen. Diese Erzwingung der Besonderheit erweist sich ferner auch in unglaublicher Vergewaltigung der Künstlerperson, wenn einen z.B. Mozart von Pralinen oder Kafka von T-Shirts anguckt. Die Architektur nimmt die Räume der Öffentlichkeit ein und die Filmkunst bemächtigt sich immer mehr auch der intimen Sphäre. Es

verbleiben nur noch „Strasse und Beton“, auf die man sich nackt legen und das Eingreifen der Ordnungsbehörde abwarten kann. Es ist aber dabei interessant, dass die moralische Anwendung der Kunst bei dieser populären Verwendbarkeit unberührt bleibt.

Die Erzwingung der Besonderheit bereichert sich ebenso durch verschiedene Formen der Entpersönlichung, durch Wahnsinn, Depression, Panik, soziale Ausgrenzung, Esoterik, Adrenalinsporte, kollektive Unterhaltungen, Abmagerungskuren. Überall gibt es schon eine klare Abgrenzung zwischen einer Männer- und einer Frauenkunst, die auch nach sozialer, ethnischer, politischer oder irgendeiner anderen Zugehörigkeit weiter unterteilt werden. Die Kunst ist zum Teil einer allgemeinen *Reality-Show* geworden. Sie passt sich an die Bedürfnisse von Medien-, Tourismus-, Nahrungs-, Pharma-, Textil- und anderen Industrien an. Sie kann sowohl eine wissenschaftliche, ökologische, religiöse, politische, ethische, elektronische Kunst als auch eine Atom- oder Weltraumkunst sein; die Kunst kann alles sein, was denkbar ist, nur nicht sie selbst.

14

Was heute als Kunst geschaut, gehört und gelesen wird, spielt sich in der *Nichtigkeit* des Kunst-wesens und in der *Zerbrochenheit* des Kunst-werks ab – und es kann sich nur so abspielen. Die Kunst ist heute ein *wesenloses, unsachliches* Nicht-Werk und *kann sich nur noch in dieser Nichtigkeit und Zerbrochenheit wesentlich darstellen*. Die Kunst ist nichts mehr und kann zugleich alles sein. Mit Werten, Kriterien sowie Kunst- und Philosophiekritik aufzutreten, ist gegenstandslos, denn das Kunstwerk selbst ist gegenstandslos. Das wird von denjenigen Bestrebungen verkannt, die der Kunst ihre ehemalige Würde sowie Ruhm und Ehre wieder verleihen wollen, denn durch sie wird die Echtheit der Erfahrung in keinem geringeren Masse erzwungen als durch künstlerische Phänomene und Urphänomene. Die Verehrung der Kunst ist keinesfalls echter als deren Entehrung, wenn etwa durch die Zerstörung von Kunstwerken auf die wesentliche Nichtigkeit der Kunst „hingewiesen“ wird. Es macht dabei keinen Unterschied, wenn über den Wert von Kunstwerken an den prominentesten Akademien diskutiert wird oder wenn blosse Meinungsumfragen darüber durchgeführt werden, was die Menschen für Kunst halten.

So verbleiben und beharren wir bei diesem Nullpunkt einer echten Erfahrung der Kunst, ohne uns einzubilden, dass dieser Nullpunkt des Nichtig-werdens nun eine echte Erfahrung sei – und wie könnte sie überhaupt eine Erfahrung sein, wenn sie weder eine Tragweite noch eine Reichweite hat? Von hier aus lassen sich Entwicklung, Werte und Spezifika in der Erscheinung der „modernen“ Kunst nicht erörtern. Auch können die Künstler keine konkreten Hinweise bekommen, womit sie sich beschäftigen sollen. Es stellt sich nur die

Frage nach der Möglichkeit oder Unmöglichkeit der Echtheit der Erfahrung, die aber als solche schon eine wesentliche Entscheidung verlangt. Es geht *einzig und allein darum*, also um eine *wesentliche Entscheidung*, die in der Erfahrung der Kunst heute grundlegend fehlt, so dass diese in einer Nichtunterscheidbarkeit, einem verworrenen Strom von Erzwingungen der Echtheit ohne eine wesentliche Entscheidung erfolgt. *Eine echte Erfahrung kann sich nämlich nur aus einer Vorentscheidung ergeben*. Da die Erfahrung ihrem Wesen nach einer Entscheidung vorangeht, kann ihre Zeit und Dauer ohne sie überhaupt nicht zu-kommen. Die Entscheidung braucht eine in ihrer Bestimmtheit entschlossene Standnahme, so dass sie eine grundlegende Unterscheidung wagen kann, die sie selbst nicht gelegt hat, aber auf ihr liegt. *Was kann die Grundlage und der Grund der Entscheidung sein, durch welche die Möglichkeit einer echten Erfahrung der Kunst heute erschlossen wird?*

Unterscheidung von Kunst und Technik

15

Es geht nicht um eine Unterscheidung der Kunst von der Technik oder umgekehrt der Technik von der Kunst, sondern um die Unterscheidung von Kunst *und* Technik. Das bedeutet, dass Kunst und Technik durch die Unterscheidung zu dem gebracht werden, was für sie entscheidend und wesentlich bestimmend ist. Aber wer möchte in der Unterscheidung von Kunst und Technik etwas so entscheidend Wesentliches sehen und dabei irgend etwas Bestimmendes erfahren? Kaum jemand ist bereit zu gestehen, dass davon vielleicht ein ganzes Zeitalter oder sogar der „historische Sinn“ abhängt.

Worauf kann sich eine solche Forderung nach der Unterscheidung von Kunst und Technik sich *konkreter* stützen? Was könnte solche *Konkretheit* bedeuten? Das Konkrete ist, wie wohl bekannt, eine wichtige Kategorie in der Philosophie Hegels, die allerdings nicht zugunsten der Unterscheidung von Kunst und Technik spricht, sondern vielmehr die Konkretisierung ihres Zusammenfalls befürwortet, insofern die Kunst von ihr als vollendet betrachtet wird. Alle vollendeten Formen des Geistes – Positivismus im breitesten Sinne – werden zu Techniken der Positionierung. Die Unterscheidung von Kunst und Technik kann sich nur auf das stützen, was in seiner *Konkretheit als Unkonkretes ausfällt*. Dieser Ausfall und Auswurf ist – wie sich in allen künstlerischen Abstraktionsrichtungen des 20. Jahrhunderts offenbart – eben die wesentliche Anwesenheit der Kunst als Kunstlosigkeit.

Wie die Kunst im Zusammenfallen mit der Technik als *Unkonkretes* wirkt, wird auch durch die modernen Versuche ihrer Besinnung bezeugt. Zur Her-

vorbringung einer Anknüpfung sollen hier zwei gleichsam gleichzeitig unternommene Versuche in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hervorgehoben werden: die Abhandlung *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (erste Fassung 1935, zweite Fassung 1936–1939) von Walter Benjamin und der Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerkes* (Vortrag 1935, Wiederholung 1936) von Martin Heidegger. Wenn Benjamin den Aspekt der „Technisierung“ moderner Kunst ausdrücklich in den Vordergrund stellt, dann stösst Heidegger bei seinem Versuch der Bestimmung des Ursprungs von Kunst an den „gleichen Ursprung“ der Frage nach der Technik und der Frage nach der Kunst. Auf diesen Sachverhalt wird von Heidegger anlässlich der Ausgabe dieses Textes nach dem Zweiten Weltkrieg ausdrücklich verwiesen – er weist hier auf die Überlagerungen im Gebrauch des Wortes „Gestell“ in dem Aufsatz über den Ursprung des Kunstwerkes und im Aufsatz über die Technik hin: „Gemäss dem bisher Erläuterten bestimmt sich die Bedeutung des auf S. 64 gebrauchten Wortes „Ge-Stell“, die Versammlung des Her-vor-bringens, des Her-vor-ankommen-lassens in dem Riss als Umriss (*péras*). Durch das so gedachte „Ge-stell“ klärt sich der griechische Sinn von *morphe* als Gestalt. Nun ist in der Tat das später als ausdrückliches Leitwort für das Wesen der modernen Technik gebrauchte Wort „Ge-stell“ von jenen Ge-Stell her gedacht (*nicht* von Büchergestell und der Montage her). Jener Zusammenhang ist ein wesentlicher, weil seinsgeschichtlicher. Das Ge-Stell als Wesen der modernen Technik kommt vom griechisch erfahrenen Vorliegenlassen, *logos*, von der griechischen *poiesis* und *thesis*. Im Stellen des Ge-Stells d. h. jetzt im Herausfordern in die Sicherstellung von allem, spricht der Anspruch der *ratio reddenda*, d.h. des *logos didonai*, so freilich, das setzt dieser Anspruch im Gestell die Herrschaft des Unbedingten übernimmt und das Vorstellen aus den griechischen Vernehmen zum Sicher- und Fest-stellen sich versammelt.“²

Dass dieser „wesentliche Zusammenhang“ für Heidegger einer entscheidenden Besinnung wert ist, zeigt auch der Abschluss seines Aufsatzes über die Frage nach der Technik: „Einstmals trug nicht nur Technik den Namen *techne*. Einstmals hiess *techne* auch jenes Entbergen, das die Wahrheit in dem Glanz des Scheinenden hervorbringt.

Einstmals hiess *techne* auch das Hervorbringen des Wahren in das Schöne. *Techne* hiess auch die *poiesis* der schönen Künste.

Am Beginn des abendländlichen Geschickes stiegen in Griechenland die Künste in die höchste Höhe des ihnen gewährten Entbergens. Sie brachten die Gegenwart der Götter, brachten die Zwiesprache des göttlichen und mensch-

² Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Reclam, Stuttgart 1960, S. 89–90.

lichen Geschickes zum Leuchten. Und die Kunst heisst nur *techné*. Sie war ein einziges, vielfältiges Entbergen. Sie war fromm, *promos*, d.h. fügsam dem Walten und Verwahren der Wahrheit.“³

Die entscheidende Besinnung der griechischen *techné* soll eine wesentliche Unterscheidung von Kunst und Technik in unserer Zeit herbeirufen. Sie ist mit der Möglichkeit einer echten Erfahrung grundlegend verbunden, die von der Technik der Kunst weggenommen wird und die von der Kunst noch gegeben werden kann: „Weil das Wesen der Technik nichts Technisches ist, darum muss die wesentliche Besinnung auf die Technik und die entscheidende Auseinandersetzung mit ihr in einem Bereich geschehen, der einerseits mit dem Wesen der Technik verwandt und andererseits von ihm doch grundverschieden ist.

Also fragend bezeugen wir den Notstand, dass wir das Wesende der Technik vor lauter Technik noch nicht erfahren, dass wir das Wesende der Kunst vor lauter Ästhetik nicht mehr bewahren. Je fragender wir jedoch das Wesen der Technik bedenken, um so geheimnisvoller wird das Wesen der Kunst.“⁴

Auf die Notwendigkeit der Unterscheidung zwischen Kunst und Technik verweist Heidegger wohl am konzisesten in seinem in Athen abgehaltenen Vortrag „Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens“: „*Die Kunst ist techné, aber keine Technik. Der Künstler ist technites, aber weder Techniker noch Handwerker.*“⁵ Heidegger geht offenbar von der „Einheit“ des Ursprungs von Kunst und Technik aus, wie dieser in griechischer *techné* seinen Ausdruck findet, und hebt dabei hervor, dass die *Herkunft* der Kunst trotz ihres gleichen Ursprungs mit der Technik dennoch anders und eine andere ist. Ja, die Herkunft der Kunst verlangt eine klare Unterscheidung von Kunst und Technik. Das Paradox von Ursprung und Herkunft der Kunst und ihrem gleichen Ursprung mit der Technik ist mehr als offensichtlich. Am ursprünglichen Aufgang der Kunst brauchten die Griechen keine Unterscheidung von Kunst und Technik, dagegen ist aber in der gegenwärtigen Zeit, die durch das Ende der Kunst wesentlich gekennzeichnet sei, eine klare Unterscheidung beider erforderlich, um dadurch eine massgebende Erfahrung der Herkunft der Kunst erschliessen zu können. Das Paradox ist dadurch noch nicht beseitigt. Wie es für die Griechen selbstverständlich war, keine besondere Unterscheidung zwischen Kunst und Technik zu treffen, obwohl der *Unterschied* zwi-

3 Martin Heidegger, „Die Frage nach der Technik“, in: *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen 1990, S. 38.

4 Ibid., S. 39 f.

5 Martin Heidegger, „Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens“, in: *Distanz und Nähe. Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart*, hg. von Petra Jaeger und Rudolf Lüthe, K&N, Würzburg 1983, S. 33.

schen beiden ihnen klar war, so ist für uns die Unterscheidung zwischen Kunst und Technik etwas Selbstverständliches, wobei wir uns des *Unterschieds selbst* nicht innegeworden sind. Wir stehen nicht in der *Lichtung dieses Unterschieds*, die für die Griechen so einfach war. Nur das Einlassen in die Lichtung der Unterscheidung vermag uns eine echte Erfahrung der Kunst aus ihrer Herkunft heraus anzunähern, die im gleichen Ursprung von Kunst und Technik *verborgen* bleibt. Die Lichtung der Unterscheidung schenkt uns das, was in der *Entbergung* der Technik als Kunst *verborgen* bleibt: *Kunst als Geheimnis*.

Auf diesen Zustand wird später nochmals eingegangen. Nun wäre es wohl nicht fehl am Platze, in Anlehnung an die oben bezeichnete Abhandlung von Benjamin einen Umriss des modernen Aspekts der Verflechtung von Kunst und Technik zu geben. Den Ausgangspunkt der Abhandlung von Benjamin bildet das oben erörterte Problem der Echtheit des Kunstwerks, die sich angesichts der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks seiner Meinung nach in einem ganz neuen Licht sich zeigt bzw. dem Kunstwerk das *Licht wegnimmt*. Benjamin beschreibt das als *Aura*:

18

„Die Umstände, in die das Produkt der technischen Reproduktion des Kunstwerks gebracht werden kann, mögen im übrigen den Bestand des Kunstwerks unangetastet lassen – sie entwerten auf alle Fälle sein Hier und Jetzt. Wenn das auch keineswegs vom Kunstwerk allein gilt, sondern entsprechend z. B. von einer Landschaft, die im Film am Beschauer vorbeizieht, so wird durch diesen Vorgang am Gegenstände der Kunst ein empfindlichster Kern berührt, den so verletzbar kein natürlicher hat. Das ist seine Echtheit. Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft. Da die letztere auf der ersteren fundiert ist, so gerät in der Produktion, wo die erstere sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere: die geschichtliche Zeugenschaft der Sache ins Wanken. Freilich nur diese; was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache.

Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der *Aura* zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine *Aura*. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus. Die Reproduktionstechnik, so liesse sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises.“⁶

6 Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977, S. 13.

Benjamin fasst sein Verständnis der Echtheit des Kunstwerks mit folgenden Worten zusammen: „Die Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition.“⁷ Durch die technische Reproduzierbarkeit, wie sie vor allem durch Photographie und Film gekennzeichnet wird, tritt insbesondere der Ausstellungswert des Kunstwerks hervor, der das Kunstwerk für das Politische erschliesst, wo Benjamin die „Politisierung der Kunst“ der faschistischen „Ästhetisierung der Politik“ entgegenstellt. Sowohl Benjamin als auch sein Gegner Marinetti betrachten die (auf die Reproduktion beschränkte) Wirkung der Technik als positive „Befreiung“ und denken gar nicht an eine Unterscheidung von Kunst und Technik. Benjamin bindet nämlich die Möglichkeit der echten künstlerischen Erfahrung an die technologische Wirklichkeit der Befreiung von der „Aura“ und „Tradition“. Beide Auffassungen sind bei Benjamin gleichermassen verweisend und irreführend: Verweisend, insofern sie auf das Problem der Echtheit des Kunstwerks hinweisen, die durch die technische Reproduktion aufgehoben wird, und irreführend, insofern sie gemäss der Möglichkeit der Aufhebung, also im Grunde technisch behandelt werden – wobei die Thematisierung des „Technischen“ nebensächlich ist und ihre Wirkung nicht als solche behandelt wird, sondern als begrenzt, mit Bezug auf die Möglichkeit der „Reproduktion“, der Vervielfältigung, die für die „Massen“ bestimmt ist. Da auch die Kunst nicht nur hinsichtlich der Vervielfältigung von Kunstwerken, sondern auch grundlegend als produktiv verstanden wird, sind ihr *mimetischer Charakter und ihre echte Sprache* verborgen. Warum kommt es also mit der Angeberei der Technik dazu, dass die Kunst *ihre Sprache* nicht nur ändert, sondern sogar *verliert*? Liegt der Grund darin, dass die Technik selbst nicht spricht? Und was bedeutet „*nicht sprechen*“? Wie betrifft diese *Nicht-Sprechbarkeit* die Unterscheidung von Kunst und Technik?

Diese Frage steckt weder in der wesenlosen Macht der Technik noch in der wesentlichen Ohnmacht der Kunst, sondern ist zuerst und vor allem das *eigentliche Eigentum der Sprache* selbst. Wie ist nun der Unterscheidung von Kunst und Technik der Weg aus der wesentlichen Eigentlichkeit der Sprache einzuebnen, wenn ihr eigenes Wesen eben die verlorengegangene aurische Eigenschaft der Kunst bildet?

Heideggers Aufsatz über den Ursprung des Kunstwerks wird eben durch die ausdrückliche Umkehrung *zur Sprache* abgeschlossen. Heidegger hebt dabei hervor, dass die Sprache nicht deshalb Dichtung ist, weil sie Urpoesie ist, sondern die Poesie ereignet sich in der Sprache, weil diese „*das ursprüngliche*

7 Ibid., S. 16.

*Wesen der Dichtung*⁸ verwahrt. Auch alle übrigen Kunstgattungen geschehen immer im „*schon Offenen der Sage und des Sagens*“. „*Sie sind ein je eigenes Dichten innerhalb der Lichtung des Seienden, die schon und ganz unbeachtet in der Sprache geschehen ist.*“⁹ Die Kunst als Erfahrung ist also erst durch die Sprache möglich. Heidegger macht auf dem Weg zum Ursprung der Kunst in der Poesie und aller Dichtung in der Sprache mehrere Schritte, auf die wir hier nicht näher eingehen können. Darunter ist wohl der wichtigste derjenige, durch den die Wahrheitsfrage erneut und breiter thematisiert wird, und zwar mit Bezug darauf, was in dieser Hinsicht in *Sein und Zeit* erreicht wurde, wobei dem Sichverbergen gegenüber dem Sichentbergen der Wahrheit eine besondere Bedeutung zukommt und zugleich auch die Weltmässigkeit ihren Kontrapunkt im Irdischen erhält. Die klassischen Kategorien der „Form“ und „Materie“ sind somit, wenn es sich um die Erörterung der wesentlichen Anwesenheit des Kunstwerks handelt, überwunden. Das Kunstwerk übergibt sich uns als ein *ereignishaftes Zwischen* der die Welt eröffnenden und zugleich die Erde schliessenden *Bewegung* der Wahrheit, dem *Setzen* der Wahrheit *in das Werk*. Die Echtheit des Kunstwerks wird somit von Heidegger als ursprüngliches *Dichten*, als *Stiften* erfasst. Hier wird nochmals der gleiche Ursprung der Frage nach der Technik und der Frage nach der Kunst mit Bezug auf die Stiftung der Welt im Setzen auf die Erde, d.h. mit Bezug auf *Wohnen* angedeutet. Dieser gleiche Ursprung ist *archi-tektonisch*, indem er von dem, worauf er gegründet wird, zu dem, was gegründet wird, übergeht. Das ist die *Architektonik des Grundes und der Bewegung des westlichen Geistes*, die sich einerseits in der *Stiftung* der Kunst zeigt, andererseits aber in der *Setzung* der Wissenschaft/Technik, die sich heute als Diktatur der Produktion auch das künstlerische Schaffen unterwirft. Darin lassen sich Kultur und Technik nicht ursprünglich unterscheiden, es ist aber vielmehr möglich und notwendig, die *Herkunft* der Kunst zu unterscheiden, insofern sie den *Weg zur Sprache* verbirgt. Dieser Weg kann aber nur dann echt erfahren werden, wenn die Sprache als Beweggrund der Erfahrung und dessen Bewegung angenommen wird. Aus dem Sagen der Sprache fliesst der Fluss der Erfahrung hervor. Die Sprache bewegt jede mögliche Erfahrung.

Die Sprache ist die tragende Erfahrung der Kunst. Das Kunstwerk könnte keine Wahrheit tragen, wenn diese nicht durch die Sprache in das Kunstwerk eingetragen worden wäre. Dadurch wird auch die „künstlerische Form“ bestimmt, die nichts Formales ist, sondern der *tragende Austrag* von *poiesis*. Die Griechen verstanden diesen grundlegenden Ursprung, dem die Kunst ent-

8 Ibid., S. 74.

9 Ibid., S. 76.

springt, aus dem Musischen der Musen, der Töchter der Mnemosyne. Dem musischen Charakter der Kunst entsprechend sammelt sich die echte Kunst-erfahrung in Nachahmung, *mimesis*, an, die eine ursprüngliche Bewegung (*rhythmós*) der Sprache ist.

Vor diesem Hintergrund zeigt sich die Technik als Überflüssigkeit der Nachahmung. Die Technik bewegt sich strenggenommen nicht, sondern sie treibt und betreibt. Sie ist ein Betrieb, dessen Trieb das Dasein dadurch treibt, dass die Ruhe, auf der die Welt beruht, von der Erde vertrieben wird. Das Irdische wird im Treiben der Technik als selbstkreisende nicht einfangbare Grundlosigkeit abgelöst, als Schildkröte des Achilles, wenn diese als ein altes Sinnbild des Irdischen verstanden wird. Das Treiben der Technik geht in der Tat nirgendwohin, obwohl es überall zum Fortschritt treibt. Unter der Dominanz der Uniformität kommt die Entweltlichung auf, der sich der Mensch mit allen nur denkbaren Reformierungen von Produktionsverhältnissen nicht zur Wehr setzen kann. Die Fertigkeit der Welt, in der alles gesichert ist, löst eine panische Ungewissheit aus.

21

Heidegger war sich dessen bewusst, dass der Verlust der Kunst im Treiben des Betriebs der Technik unüberwindbar und unaufhebbar ist. In seiner Abhandlung *Beiträge zur Philosophie* spricht er von der *Kunstlosigkeit* als wesentlichem Zustand der modernen Kunst. Der Kunstverlust zeigt sich am deutlichsten im Rahmen dessen, was Heidegger nach Hölderlin als Flucht der Götter zu denken versucht. Der Flucht der Götter, der als Verlust der Kunst erfolgt, vollzieht sich als Bevollmächtigung der Technik und vollendet sich als Wesensverarmung der Menschlichkeit. Wie sich in dieser Armut der wesentliche *Mut* der Menschlichkeit verbirgt, so ist auch im Verlust der Kunst ihre Ein-falt und damit ihr *Falten* als *verlorene*, aber dennoch gesuchte echt bewegende Erfahrung enthalten. Diese wurde bereits durch das griechische Wort *mimesis* bezeugt, die wir beharrlich nach einer vulgären Abbildtheorie darstellen und wobei nach mehr poetischen Alternativen in der Erzwingung der Echtheit gesucht wird. *Nach der griechischen Auffassung von mimesis weicht die Kunst vor jede Erzwingung dessen, was ist, zurück. Die Kunst wird bewegt und sie bewegt sich auf die Weise der Herum-bewegung*, was übrigens von Ästhetiktheorien als ihre „Interesselosigkeit“ gedeutet wird. Es ist aber wichtig, dass diese Herumbewegung der Kunst eigentlich die Mimik der Tanzbewegung darstellt, womit sich auch die ursprüngliche Auffassung von *mimesis* verknüpft, wie es von H. Koller in seiner Abhandlung über die *Mimesis* in der Antike hervorgehoben wird: „Der Tanz ist bei den Griechen die alles umfassende Kunstform; sie schliesst das Wort, die Bewegung und Haltung und das Melos

in sich ein. Wir könnten konstruierend ableiten: wenn Tanz von Griechen als Mimesis, als Darstellung, 'Ausdruck', gefasst wird ... dann ist er eine *mimesis phonaís kai schémasin* (Darstellung, Ausdruck niitest der Laute und Gebärden). Ihre Mittel sind *lógos, mélos, rhytmós, ihr* Resultat: Ausdruck, Formwerdung der *éthe, páthe, práxeis* der menschlichen Seele.¹⁰

Mimesis betrifft jene echte Erfahrung der Kunst, die nicht nur die in der gegenwärtigen Medientechnologie präsente Ab-bildung ist, sondern auch die *Nachahmung*, Mimik, Mimikry – das Falten der heute verlorengegangenen echten Kunsterfahrung. Die Erfahrung dieses Falten bringt uns zwar die verlorengegangene Echtheit der Kunsterfahrung nicht zurück, wenn diese als *Aura* im Benjaminschen Sinne gedacht wird. Den Hinweisen von Heidegger folgend ist aber das, was von Benjamin als *Aura* und Tradition erfasst wird, als *Sprache* in ihrer grundlegenden Bewegung und Bewegungsmöglichkeit zu denken, durch die jede Bewegung erst möglich ist. Nur da, wo es eine Bewegungsmöglichkeit gibt, ist es auch möglich, dass etwas überhaupt zur Erfahrung gelangt, und somit ist die Sprache als die bewegende Urerfahrung die Grundlage aller Echtheit. Etwas ist echt, wenn es uns echt anspricht, und das heisst, dass die Echtheit der Erfahrung das Element der Sprache selbst ist.

22

Die Kunst bewegt uns durch ihre umfaltende Herumbewegung, was von Aristoteles in der *Poetik* als das Gefühl von *katharsis*, Reinigung, erörtert wurde. Wir werden dadurch gereinigt, was uns bewegt, indem sich in uns das Wesentliche ent-faltet. Kunst ist eine ent-faltend-herumbewegende Bewegtheit. Was bewegt sich in uns? Die Sprache bzw. genauer das, was in uns als Sprache schmerzlich schweigt. *Die Kunst ist der Schmerz der Sprache*. Wenn wir sie vermögen, dann können wir auch Kunst und Technik unterscheiden. Die Sprache ist keine Kunst, dagegen ist aber jede Kunst Sprache, was die *Technik nie sein kann*. Die Technik mit ihrem massenweisen Informations- und Kommunikationsaustausch spricht nicht und sie spricht auch niemand an. Die Technik zerstört das Gespräch der Welt, und zwar auch dadurch, dass die Kunst heute nicht mehr vermag, etwas zum wesentlichen Ausdruck zu bringen. Aber eben in dem Masse, in dem die Kunst in der echten Erfahrung der Sprache verloren ist, sucht sie nicht nur nach Ausdruck und Form, sondern sie erfährt die Sprache im Falten der Zwiefalt, in der Ent-faltung der Einfalt.

10 Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Francke Verlag, Bern 1954, S. 25.

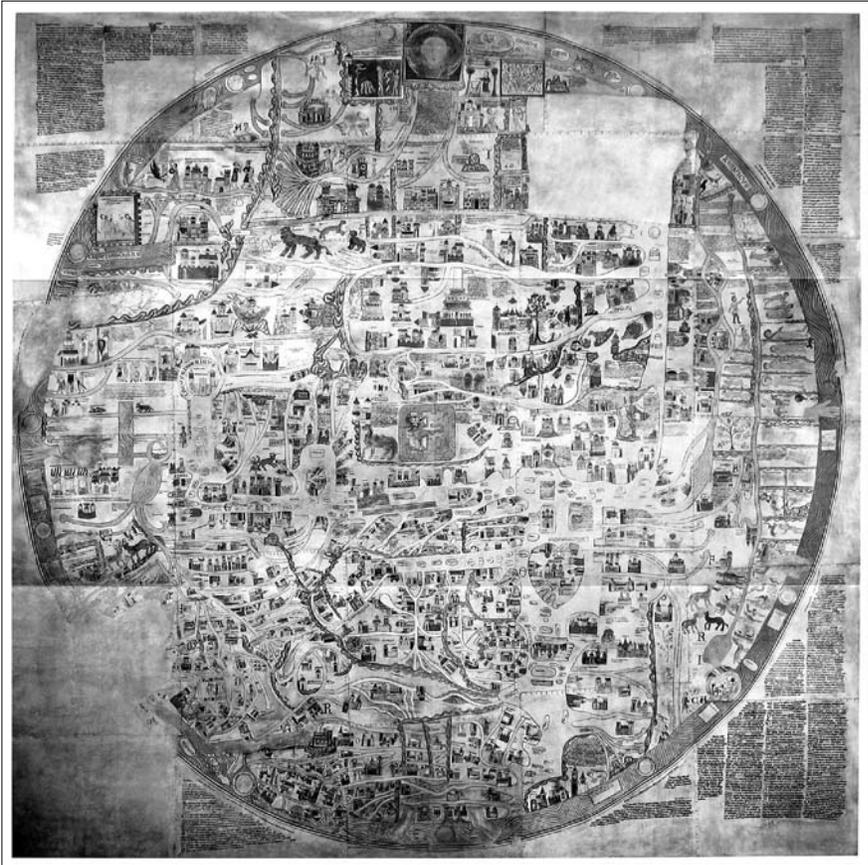
mappa mundi id est forma mundi

Fragen von Form und Inhalt bei ausgewählten Weltbildern des Mittelalters

Mappa mundi id est forma mundi – „die Karte der Welt, das ist die Form der Welt“. Dieses Zitat stammt aus dem Textblock rechts oben auf der grossen Weltkarte, die man 1830 auf zwei Stangen aufgewickelt im Kloster Ebstorf unweit Hannover fand (Abb. 1), wo sie um 1300 wohl auch entstanden sein dürfte.¹ Da das Original aus zahlreichen zusammengenähten Pergamentbögen im Zweiten Weltkrieg verbrannte, überliefern nur noch Fotografien und Nachzeichnungen sowie originalgrosse Kopien ein allerdings recht getreues Bild der Karte, die mit ca. 3,6×3,6 Metern die grösste aus dem Mittelalter bekannt gewordene Weltkarte ist.²

23

-
- 1 Zur Ebstorfer Weltkarte vgl. Ernst Sommerbrodt (Hg.), Die Ebstorfer Weltkarte nebst Atlas von 25 Lichdrucken, Hannover 1891; Konrad Miller, Mappaemundi. Die ältesten Weltkarten 5: Die Ebstorfkarte. Mit dem Facsimile der Karte in den Farben des Originals, Stuttgart 1896; die Beiträge in: Hartmut Kugler, Eckhard Michael (Hg.), Ein Weltbild vor Columbus. Die Ebstorfer Weltkarte. Interdisziplinäres Colloquium 1988, Weinheim 1991, zur Datierung vgl. vor allem dort Renate Kroos, Über die Zeichnungen auf der Ebstorfer Weltkarte und die niedersächsische Buchmalerei, S. 223–244, sowie Jürgen Wilke, Die Ebstorfer Weltkarte, Bd. 1: Text, Bd. 2: Tafeln (Veröffentlichungen des Instituts für Historische Landesforschung der Universität Göttingen 39), Bielefeld 2001. Jüngst stand die Karte im Zentrum des Bandes von Nathalie Kruppa und Jürgen Wilke (Hg.), Kloster und Bildung im Mittelalter (vgl. Anm. 1). Nicht mehr einsehen konnte ich für diesen Beitrag die gerade erscheinende Publikation von Hartmut Kugler (Hg.), Die Ebstorfer Weltkarte, Unter Mitarbeit von Antje Wiling und Sonja Glauch, Bd. 1: Atlas, Bd. 2: Kommentar, Berlin 2006. Sehr empfehlenswert ist die Webside zur Karte von Martin Warnke, die in Zusammenhang mit dieser Publikation entstanden ist: http://kulturinformatik.uni-lueneburg.de/projekte/homepage_ebskart/content/start.html (Recherche vom 10. 11. 06).
- 2 Aus der umfangreichen Literatur zu den Weltkarten sei hier nur verwiesen auf eine Arbeit,
-



24

Abb. 1: Ebstorfer Weltkarte (Kopie)

In ihrer Gesamtheit ist die einleitend zitierte Aussage die Definition einer Weltkarte und benennt deren Form und Anliegen geradezu idealtypisch: *Mappa dicitur forma. Inde Mappa mundi id est forma mundi.* "Karte heisst Form, daher ist die Karte der Welt die Form der Welt."

Was ist hier mit Form gemeint? Und wie verhält sich diese Aussage zu einer weiteren, die Hildegard von Bingen noch im 12. Jahrhundert zum Mikrokosmos Mensch in seinem Verhältnis zum Makrokosmos formulierte, wie ihn die bekannte Hildegard-Handschrift in Lucca von ca. 1230 (Abb. 2) zeigt. Dort heisst

die mir sehr hilfreich war: Jörg-Geerd Arentzen, *Imago Mundi Cartographica*. Studien zur Bildlichkeit mittelalterlicher Welt- und Ökumenekarten unter besonderer Berücksichtigung des Zusammenwirkens von Text und Bild (Münstersche Mittelalter-Schriften 53), München 1984, sowie einführend auf die jüngste Publikation zu diesem Thema von Evelyn Edson, Emilie Savage-Smith, Anna Dorothee von den Brincken, *Der mittelalterliche Kosmos. Karten der christlichen und islamischen Welt*, Darmstadt 2005.

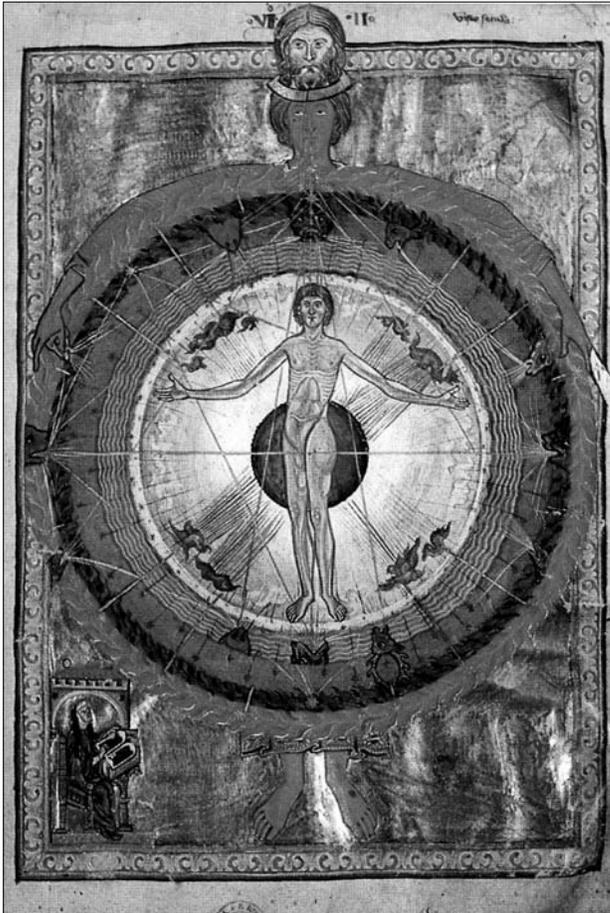


Abb. 2: Hildegard von Bingen, *Liber de operatione Dei*, Lucca, Governativa, Ms. 1942, fol. 6r, Zweite Vision: Die Göttliche Schöpferkraft hält das Universum mit dem Kosmos-Menschen

es zu diesem Bild:³ *Et vidi [...] Dei imaginem, quasi hominis formam* und *Deus est forma mundi*: „Und ich sah das Bild Gottes gleichsam in der Form des Menschen“, sowie: „Gott ist die Form der Welt“.

Wie kann es dazu kommen, dass im Mittelalter die „Form der Welt“ (*forma mundi*) einmal mit Gott, einmal aber mit einer Weltkarte gleichgesetzt wer-

3 Vgl. etwa Arnim Wolf, Ikonologie der Ebstorfer Weltkarte und politische Situation des Jahres 1239. Zum Weltbild des Gervasius von Tilbury am welfischen Hofe, in: *Ein Weltbild vor Columbus* (vgl. Anm. 2), S. 54–116, bes. S. 100, zum Codex in Lucca, Governativa, Ms. 1942, fol. 6r, *Liber de operatione Dei*, vgl. etwa Karl Clausberg, *Kosmische Visionen: mystische Weltbilder von Hildegard von Bingen bis heute* (DuMont – Taschenbücher 98), Köln 1980, bes. S. 58ff, zur Miniatur der zweiten Vision vgl. bes. S. 77ff., S. 80, Farbbabb. 8, 10.

den kann? Und ist dies zugleich eine Erklärung dafür, dass in der Ebstorfer Weltkarte auf besonders eigentümliche Art und Weise ein Bild Gottes inseriert wurde? Denn an den vier Weltenden erscheinen die Gliedmassen Christi, so dass sich eine Gestalt Christi mit einem Weltleib ergibt. Oben im Osten – die Karte ist wie im Mittelalter üblich geostet – ist das Haupt Christi als *Vera ikon* zu sehen, d.h. das Schweisstuch, das Veronika der Legende nach Christus bei dessen Kreuztragung auf das Gesicht drückte, und das als wahres Abbild Christi im Hochmittelalter von einer Berührungsreliquie zur Ikone mutierte.⁴ Zu Seiten der Weltkarte im Norden und Süden erscheint jeweils eine Hand Christi, unten im Westen aber nebeneinander die Füße. Schliesslich stellt sich noch eine weitere Frage. Wie verhält es sich damit, dass auf der Ebstorfer Weltkarte Christus, in der Vision Hildegard von Bingens aber der Mensch in vergleichbarer Weise weltumspannend mit dem Kosmos verbunden ist?

26

Die letzte Frage ist einfacher zu beantworten. Der Mensch wurde gemäss der biblischen Schöpfungsgeschichte (Genesis, 1, 26) nach dem Bild Gottes geschaffen. Diese Vorstellung der Gottesebenbildlichkeit des Menschen steht hinter Hildegards Vision, bei der sie eine Bild Gottes gleichsam in der Form des Menschen sah. Sie ist zugleich einer der Grundpfeiler christlichen Bildverständnisses. Darüber hinaus wird Christus mit seiner Geburt, in der Inkarnation, Mensch und bleibt doch Gott. Nur aufgrund seiner Doppelnatur war es im Christentum letztlich möglich, das mosaische Verbot zu umgehen, sich von Gott kein Bild zu machen. Dieser Antagonismus von menschlichem Gott und göttlichem Mensch kehrt in beiden mittelalterlichen Weltdarstellungen wieder. In Hildegards optimistischer Vision reicht der Kosmos-Mensch in der Weltscheibe bis an die Ränder des Kosmos, da er in dieser von der rotleuchtenden göttlichen Schöpferkraft, der göttlichen Liebe gehalten wird. Auf der Ebstorfer Weltkarte ist es der als Mensch wiedergegebene Christus selbst, der den Platz des Menschen im Kosmos einnimmt. Hierbei ist er aber aufgrund seines Weltleibes sehr viel enger mit der Erde im Zentrum des Kosmos verbunden. Übersteigt das eine Mal der Mensch die engeren Grenzen seines Teils des Kosmos, die Erde, so ist das andere mal Gott in Christus besonders eng an diese gebunden.

4 Vgl. etwa Wolter-von dem Knesebeck 2006, bes. 232–234, 258ff., sowie Christine Unruh, *Paradies und vera ikon*. Kriterien für die Bildkomposition der Ebstorfer Weltkarte, in: *Kloster und Bildung im Mittelalter* (2006), S. 301–329. Zur Veronica allgemein vgl. Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, bes. S. 233ff., S. 246–252, S. 602–605, mit Literatur, sowie Ewa Kuryluk, *Veronica and her cloth. History, symbolism, and structure of a 'true' image*, Cambridge Mass. 1991.

Begriffs- und Problemgeschichte von Form

Wie kann in den Begleittexten der beiden Darstellungen die Form der Welt aber einmal mit einer Weltkarte, ein andermal mit Gott gleichgesetzt werden? Die beste Annäherung an dieses Problem ist es auf einer Tagung zum Problem der Form, das Bindeglied der beiden Aussagen, das Substantiv *forma*/Form und seine Geschichte zu betrachten.⁵ Der lateinische Begriff *forma* dürfte in den hier behandelten Zusammenhängen Form bzw. Bild/Abbild meinen. Er kann aber auch mit Gestalt, Figur, Art, mit Norm, Ordnung oder mit Stempel übersetzt werden. Sein deutsches Äquivalent Form ist zuerst ab Mitte des 13. Jahrhunderts in der Dichtung bei Konrad von Würzburg nachweisbar, und „erst später in theoretischen Kontexten, wo das Lemma Begriffe wie ‚*bilde*, ‚*gestalt*, ‚*figure*‘ ersetzt.“⁶

In der Antike ist ebenso wie im Mittelalter für *forma* keine ästhetische Definition grundlegend, wohl aber eine, die letztlich auf handwerkliche Erfahrungen in einem Werkprozess zurückgeht. Die solcherart bezeichnete Form, griechisch *morphè*, ist stets aktivisch auf „Materie“ bzw. „Material“, also etwas Ungeformtes, aber Formbares, griechisch *hyle*, bezogen, das seine Formung durch die Form passiv erfährt. Die Form hängt dabei ihrerseits von etwas Geistigem ab, „das die Formung verursacht, durch sie zur Existenz gebracht und durch die gestaltete (materialisierte) Form präsentiert wird.“⁷ Es ist vor allem Aristoteles, bei dem dieser nach seinen Bestandteilen Materie und Form benannte Hylemorphismus seine grundlegende Ausprägung erfuhr. Neben Plato bzw. neoplatonischen Autoren wie Plotin war es somit vor allem die schubweise Aristotelesrezeption des Mittelalters, welche diesem die Vorstellung von der Form als Mittler zwischen dem Geistigen und der Materie übermittelte.

27

So liegt diese Vorstellung dem christlichen Verständnis der Biblischen

5 Vgl. zum Folgenden den Artikel „Form“ in: Ästhetische Grundbegriffe, hg. von Karlheinz Barck u.a., Bd. 2, Stuttgart/Weimar 2001, S. 462–494 (Klaus Städtke), bes. S. 466ff., sowie die Artikel zu „Form/Materie“ im Lexikon des Mittelalters, Bd. 4, 1989, Sp. 636–645 (Rolf P. Schmitz), bzw. „Materia et Forma“ in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 22, 1992, S. 259–262 (Fernando Inciarte, Michael-Thomas Liske).

6 Vgl. Städtke 2001 (wie Anm. 6), S. 463, mit Verweis auf den Artikel „Form“ im Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 1, Berlin 1958², S. 468 (Walter Johann Schröder).

7 Diese steht nach Städtke 2001 (wie Anm. 6), S. 463f. in „einer unaufhebbaren Relation zu ‚Materie‘, ‚Material‘, ‚Stoff‘, d. h. zu einem Nicht-Geformten (bzw. Formlosen), und andererseits zu ‚Zweck‘, ‚Inhalt‘, ‚Bedeutung‘, ‚Idee‘, d. h. zu einem Geistigen, das die Formung verursacht, durch sie zur Existenz gebracht und durch die gestaltete (materialisierte) Form präsentiert wird.“

Schöpfungsgeschichte zugrunde. Dementsprechend stellt der Kirchenvater Augustinus zum Beginn der Schöpfungsgeschichte Gen.1.1, „Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde“, fest, dass die ungeformte Materie, die *materia informis*, bestimmt ist, „die Form von Himmel und Erde aufzunehmen“.⁸ Hierbei sieht Augustinus Form und Materie als simultan geschaffen an und daher auch die Materie als letztlich gut. Allerdings behält die Form das Primat, da sie sich von der „Form alles geformten“, *forma omnium formatorum*, im Wort Gottes herleitet.⁹ „Am Anfang war das Wort“, heisst es ja programmatisch zu Beginn des Johannesevangeliums. Diese „Urform“ ist unvergänglich und unentstanden, sie ist der Grund für alle entstehenden und vergehenden Formen.¹⁰

28

Es muss hier den Ausprägungen dieser grundlegenden Vorstellung im Mittelalter nicht detailliert nachgegangen werden, da letztlich immer Gott bzw. sein Wort an der Stelle des Geistigen erscheint, das durch die Form der Materie vermittelt wird. So ist in der Spätantike bei Boethius einfach Gott die Form, was bereits nahe an die Vorstellungen Hildegard von Bingen heranführt.¹¹ Die Formen in den Körpern erscheinen ihm dabei nicht im eigentlichen Sinne als Formen, sondern als Abbilder, *imagines*. Dies verweist bereits auf die enge Berührung der mittelalterlichen Ausprägungen des Hylemorphismus mit den Ansätzen zu einer Bildlichkeitstheorie in Spätantike und Mittelalter.

Für den karolingischen Gelehrten Johannes Scotus Eriugena ist der von niemandem geformte Gott selbst Form von allem (*forma omnium*),¹² wobei er sein Verhältnis zur Materie paradox erklärt: „Nur aus dem Gegenteil verstehen wir diese Ähnlichkeit der Allursache, aus welcher und in welcher, durch welche und für welche alles ist, und der formlosen Ursache selber, der Materie, die dazu geschaffen ist, dass das, was die Sinne von sich aus nicht erreichen können, in ihr auf gleichsam sinnliche Weise erscheint.“ Auf solchen Vorstellungen von Form und Materie konnte später die anagogische, zu Gott hinauf führende Weltsicht des Mittelalters aufbauen. So sah etwa der bedeutende fröhscholastische Theologe Hugo von St. Victor im 12. Jahrhundert in allen Erscheinungen der Welt Hinweise auf Gott. Dasselbe gilt auch für Thomas von Aquin, der festhielt: „Alles sinnhaft Wahrgenommene ist verwirklichte Idee, die Idee ist im Wahrgenommenen; Die ‚formae‘ der Dinge sind ‚nichts anderes als das Siegel göttlichen Wissens‘.“¹³

8 Vgl. Schmitz 1989 (wie Anm. 6), S.p. 438f. (De Gen. Ad. Litt. Libr. Imp. IV, 14).

9 Ebd. Sp. 639, (Sermo 117, II, 3).

10 Ebd. (De div. quaest. 83, qu. 46, 2).

11 Ebd. (De Trin. II, MPL 64, Sp. 1250).

12 Ebd. (De div. nat. I, 56).

13 Ebd., Sp. 642f., Paraphrase und Zitat nach De. Gen. ad litt. I, 15, 29.

Form und Weltbild

Die Vermittlerfunktion der Form zwischen einem Geistigen, das im Christentum letztlich immer Gott ist, und der zur Welt zu formenden Materie, die das Siegel dieses göttlichen Wissens in der Form trägt, um mit Thomas von Aquins Worten zu sprechen, erklärt das Problem, das der Ausgangspunkt dieser Darlegungen war: Was ist mit Form in den beiden eingangs zitierten Beischriften zu den mittelalterlichen Weltbildern eigentlich gemeint und wie so war die Form der Welt in diesen Beischriften einmal mit einer Weltkarte, einmal mit Gott gleichzusetzen? Gott ist die Form der Welt als Form aller Formen und alles Geformten. Die Karte der Welt ist ebenfalls in dem Sinne Form der Welt, als sie diese Idee, die für Gott steht, gleichsam als göttlichen Bauplan der Welt in die diese erfahrende Materie einbringt.¹⁴ Bei Hildegard ist es die göttliche Liebe, die zum Ausdruck dieser Idee den nach Gottes Plan geformten Kosmos mit dem nach Gottes Ebenbild geformten Menschen im Zentrum trägt. Auf der Ebstorfer Weltkarte ist es hingegen die Weltscheibe, die gleichsam mit dem Menschgewordenen Gott im materiellen wie inhaltlichen Sinne geprägt erscheint.

29

Unter dieser Prämisse, d. h. der von Gott als Form aller Formen geformten Welt, konnte es im Mittelalter innerweltlich die Darstellung eines Formlosen eigentlich nicht geben, wie es die Vorstellung einer noch zu formenden Materie eigentlich zuliess. Und dies weniger deshalb, weil eine solche Darstellung als Bild bereits der Form bedarf, was eher ein moderner medientheoretischer Einwand wäre. Die Welt selbst ist in all ihren Teilen bereits ein Geformtes, das auf Gott zurückverweist, auch im Bereich des Ungeheuren oder Bizarren, das die Weltkarten in den Monstren an den Rändern der Welt bereithält. Nimmt man die dieser Tagung zugrundeliegende Definition von Form auf, so ist diese in der Erscheinungsgestalt eines Bildes als dessen sichtbare kompositorische Einheit in der christlichen Kunst des Mittelalters nicht hintergebar, da sie geheiligt ist als Plan Gottes bzw. Anwesenheit Gottes in allem Geschaffenen.

Diese Grundlage christlichen Bildverständnisses scheint mir in der europäischen Tradition durchgängig zu sein. Dies gilt auch für die Frühe Neuzeit, in der mit Konzepten wie denen von *Idea*, *Invenzione* und *Ingegno* der Künstler ihre Leistung am Werk und seiner Form prononciert in den Vordergrund ge-

¹⁴ Vor diesem Hintergrund ist Arentzen 1984 (wie Anm. 3), S. 18, zuzustimmen, wenn er bei der Ebstorfer Weltkarte mit dem schillernden Begriff *forma* die Intention umschrieben sieht, dass die *Mappa mundi* „zugleich Abbild der äusseren Erscheinung und Charakteristik des inneren Wesens der Welt“ sei, rückt sie doch in dieser Beischrift an die Stelle, die Gott in derjenigen der Miniatur bei Hildegard von Bingen einnimmt.

rückt werden. Wenn dabei besondere Meister der Formung wie Michelangelo als Divinus=Göttlich bezeichnet werden, scheint hiermit doch eine Eigenschaft charakterisiert, die – so Pfisterer – „durch die Natur, d. h. als exzeptionelle Begabung oder aber [und das ist bezeichnend, Anm. des Verfassers] durch („göttliche“) Inspiration, eingegeben scheint, und die nicht durch Übung, Nachahmung oder durch das Regelwissen einer Kunst zu erlangen ist. Es handelt sich dabei“ – so Pfisterer weiter – „um ein letztlich nicht rationalisierbares Vermögen, das quasi in Parallele zur göttlichen Schöpferkraft herausragend Neues hervorzubringen ... vermag“.¹⁵ Das Modell der Form als Vermittlerin von etwas eigenständig Geistigem in die Materie bleibt somit ebenso gewahrt wie die Vorstellung, das letztlich Gott Ursprung dieses Vorganges bleibt.

Darstellungsmodi von Defizienz im Mittelalter

30

Da die Welt aber als defizient und vergänglich gedacht wurde, musste es auch im Mittelalter stets innerhalb bzw. unterhalb dieses Rahmens Möglichkeiten geben, diese Defizienz und Vergänglichkeit auch auszudrücken. Einen eher äusserlichen Weg hierzu demonstriert die zweitgrösste Weltkarte des Mittelalters aus der Kathedrale von Hereford von ca. 1280, die mit 162 x 132 cm allerdings nicht einmal ein Viertel so gross ist wie die Ebstorfer.¹⁶ Die Buchstaben auf den vier siegelartigen Annexen an den Diagonalen des Weltenrunds ergeben zusammen das Wort MORS, d. h. Tod. Nur wer im Jüngsten Gericht besteht, das oben über dieser Karte wiedergegeben ist, wird von der solcherart Todgeweihten vergänglichen Welt in die ewige kommen.

Es gibt aber auch einen Weg, Formlosigkeit als Defizienz in einem eigenen Darstellungsmodus zu zeigen, der natürlich in einem Bild wie den Weltkarten auch eine Form hat. Dies kann wiederum am besten an der Ebstorfer Weltkarte vorgeführt werden. Gerade ihre visuelle Gestalt und deren Genese sind geeignet, Strategien zur Darstellung der Welt als eines auch chaotischen und defizienten Orts vor Augen zu führen, eine Form der Formlosigkeit als Darstellungsmodus von Defizienz zu umreissen. Hierzu ist aber zuerst eine genauere Beschreibung der Weltkarte nötig.

15 Vgl. Patricia A. Emison, *Creating the „Divine“ Artist. From Dante to Michelangelo*, Leiden u.a. 2004, Zitat nach der Besprechung durch Ulrich Pfisterer, in: *sehpunkte* 6 (2006), URL: <http://www.sehpunkte.de/2006/09/9828.html> (Recherche vom 10. 11. 06.)

16 Zur Karte im Besitz der Kathedrale von Hereford vgl. etwa Scott D. Westrem, *The Hereford Map. A Transcription and Translation of the Legends with Commentary*, Turnhout 2001, sowie jetzt P.D.A. Harvey (Hg.), *The Hereford World Map. Medieval World Maps and their Content*, London 2006.

Die Ebstorfer Weltkarte

Keine andere Weltkarte versammelt ähnlich viele Elemente wie die Ebstorfer. Nach neueren Zählungen stehen 1500 lateinischen Texten 800 Bildelemente gegenüber, darunter 500 Stadt- bzw. Gebäudewiedergaben, 160 Gewässer, 60 Tiere sowie 45 Menschen bzw. Fabelwesen. Hinzu treten mehrspaltige Textblöcke in den Zwickeln rund um das Erdenrund mit Erläuterungen zu kartographisch relevanten Begriffen wie Kosmos oder Weltkarte, vor allem aber zu den verschiedenen Tieren. Trotz der Textfülle ist die Karte alles andere als ein auseinandergenommenes und an die Wand gepinntes illustriertes Buch. Ihre bildhafte Erscheinung sichert alleine schon die grosse Kreisform der Erdscheibe. Zugleich erscheint die Weltkarte aber als eine seltsame Mischung verschiedener Bildformen. Während ihre Grösse sie Wandmalereien annähert, verweist ihre Anlage als Deckfarbenmalerei auf 30 zusammengenähten Pergamentbögen und die reichliche Schriftverwendung auf die Buchkunst, das Medium also, in dem fast alle übrigen der weit über 1000 mittelalterlichen Weltkarten überliefert sind.

Die Ebstorfer Weltkarte zeigt die Erdscheibe von oben mit den drei damals bekannten bewohnten Kontinenten Asien, Europa und Afrika im rings umlaufenden Randozean, der zum kugelförmig um die Erde gelegten Kosmos vermittelt. Die geostete Karte zeigt Asien oben, Europa im Nordwesten unten links, Afrika im Süden rechts. Das Weltenmeer wird dabei ebenso wie das T-förmig zwischen den Kontinenten angeordnete Mittelmeer zugunsten der Landmassen auf dünne Wasserstreifen reduziert. Dabei folgt die Karte aber nur bedingt dem weit verbreiteten T-O-Schema mit dem in einen Kreis eingeschriebenen T zwischen den Kontinenten, nach dem Asien den gesamten Osten einnehmen müsste, Europa und Afrika aber je ein Viertel der Welt. Auf der Ebstorfer Karte reicht statt dessen Asien über die Mittellinie herab, so dass Jerusalem symbolträchtig in die Mitte der Welt rückt. Dafür erstreckt sich Afrika im Süden bis weit in den östlichen Teil der Welt, also nach oben, wo es von Asien durch das Rote Meer getrennt wird. Europa erhält auf der Ebstorfer Weltkarte auf Kosten Afrikas besonderes Gewicht. Es drängt das Mittelmeer weit nach Süden. Afrika ist nur am Mittel- und am Roten Meer von den ansonsten omnipräsenten Städten gesäumt, ansonsten herrschen hier die im Mittelalter so beliebten Mischwesen des Erdrands vor, die oft von einander durch setzkastenartig angeordnete Gebirgszüge getrennt sind. So erscheinen hier etwa antike Satyre oder nasenlose Menschen. Dominieren in Afrika die Tiere und Mischwesen, so ist Europa ganz der Kontinent der Städte, zu denen nur ganz vereinzelt figürliche Beigaben treten.

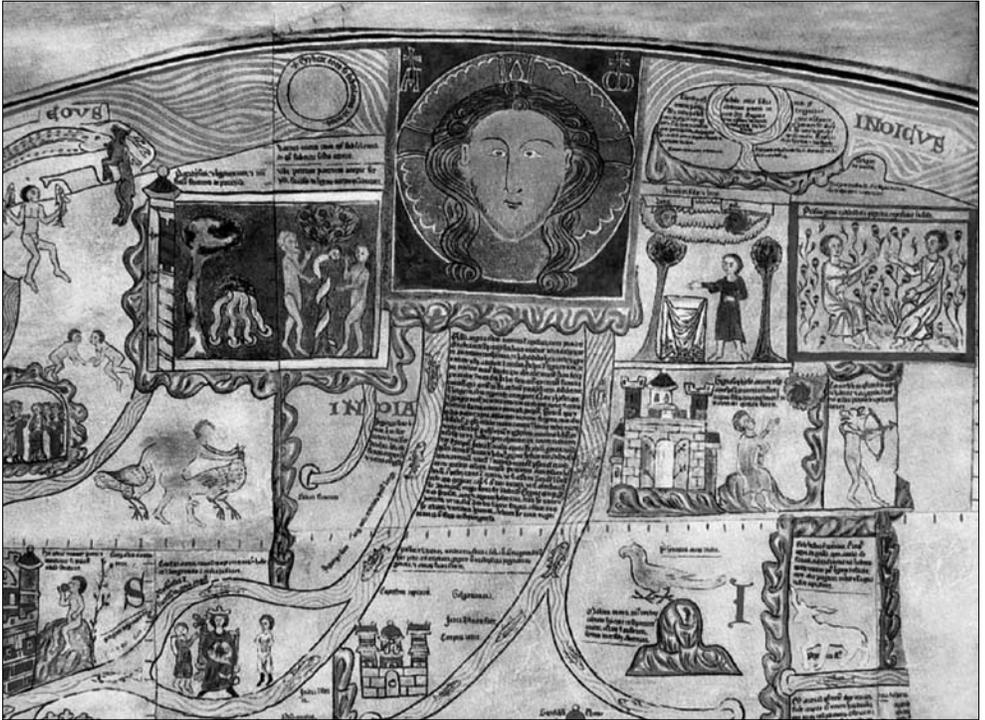


Abb. 1a: Ebstorfer Weltkarte (Kopie)

32

Beim Kontinent Asien wird die zunehmende Entfernung zum Betrachter dadurch ausgeglichen, dass seine grosse Landmasse eine Vielzahl von z.T. ungewöhnlich grossen Stadt-, Tier- und Menschdarstellungen aufnimmt, etwa das in seiner Grösse nur von Jerusalem überbotene Babylon mit dem babylonischen Turm daneben. An den Rändern Asiens mehren sich wiederum die wundersamen Völkerschaften, darunter auch die Amazonen. Hier liegt zudem in einem mit Bergzügen umgrenzten Bezirk ganz im Osten das verlorene irdische Paradies mit der Quelle der vier Paradiesströme, dem Baum des Lebens und demjenigen der Erkenntnis, an dem sich der Sündenfall vollzieht.

Betrachtungsweisen

Die komplexe Darstellung der Welt auf der Ebstorfer Karte mit ihrer eigentümlichen Text-Bild-Kombination bot verschiedenen Betrachtungsweisen Raum. Sie erscheint trotz des hohen Textanteils – 1500 Text- gegenüber 800 Bildelementen – und der verwirrenden Vielzahl dieser Bildelemente als ein Bild, in das in spezifisch mittelalterlicher Weise visuelle Ordnungs- und zu-

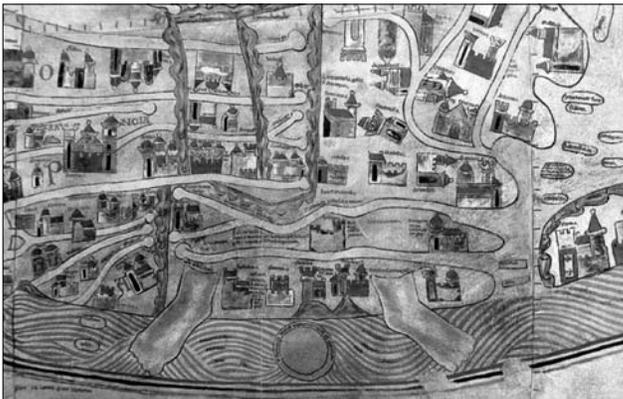
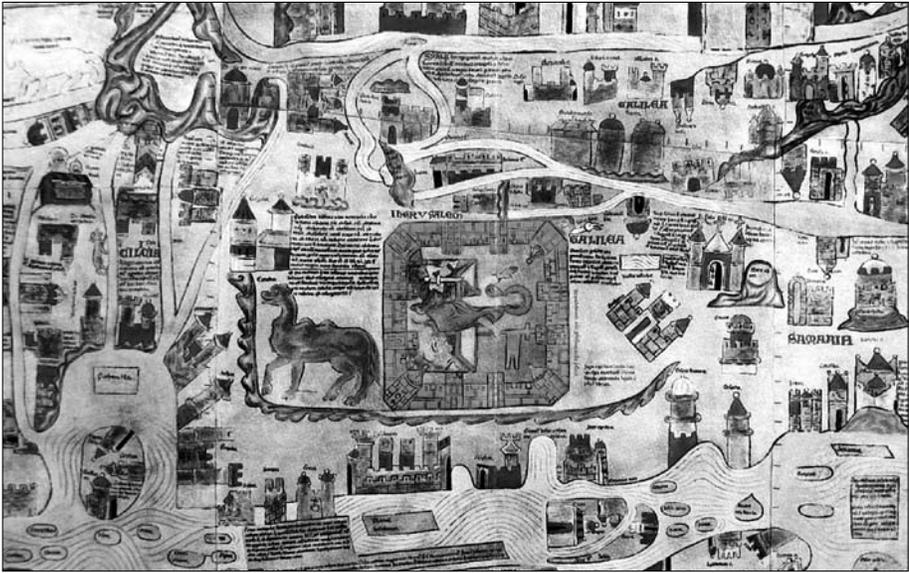
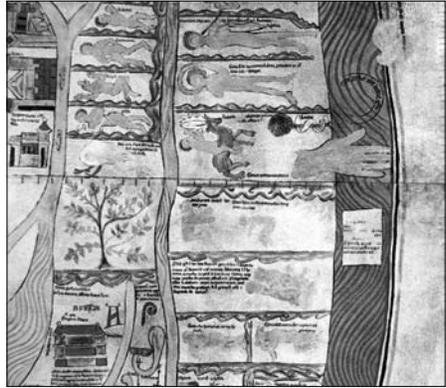
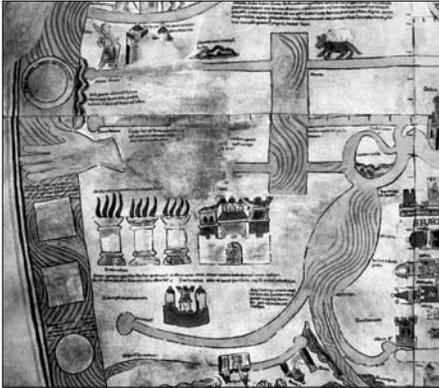


Abb. 1b-e: Ebstorfer Weltkarte (Kopie)

gleich Sinnstrukturen eingeschrieben wurden. Ein wesentliches Element dieser Bildhaftigkeit ist dabei die übergreifende geometrische Form des Erdenrunds. Der Kreis als perfekte Form dominierte immer schon die Darstellungsarten der Welt als sinnvolles Ganzes.

Über diese perfekte Form hinaus erhält das Kreisrund seinen Sinn, indem seine – im geometrischen Sinne – herausragenden Orte Darstellungen Christi aufweisen. Zuerst fallen dabei die bereits behandelten Gliedmassen Christi ins Auge, die an den vier Himmelsrichtungen erscheinen: Analog zur Veronika-Ikone als Passionsikone scheinen Hände und Füße Christi ursprünglich die Wundmale Christi aufgewiesen zu haben. Erhalten blieb allerdings nur dasjenige der rechten Hand.¹⁷ So scheint er ungewöhnlicherweise für eine Weltkarte wie der Gekreuzigte, aber auch als Pendant des Weltenrichters, wie er auf der Hereford-Karte über der Weltscheibe zu sehen ist, wobei er nicht wie bei solchen Weltkarten üblich ausserhalb der Welt erscheint, sondern als ihr integraler Bestandteil. Dies vermittelt Christus auf der Ebstorfer Weltkarte auch wie dargelegt mit seinem Gestus des Offenbarens, der verdeutlicht, dass in ihm Gott, Welt und Mensch zusammenfallen.

34

Das wiederum für Weltkarten singuläre zweite Ebstorfer Christusbild, der aus seinem Grab auferstehende Christus, verstärkt noch die inhaltliche Zuspitzung der Karte auf Passion und Erlösung. Er erscheint in Jerusalem, gleichsam am Nabel der Welt, genau in der Mitte der Weltkarte. In Kreuz und Auferstehung besiegt der Gottessohn den Tod und eröffnet den Christen das Paradies. Jerusalem ist daher hier nicht allein die historische Stadt der Passion und des Grabes Christi, zu dem die Pilger ziehen. Vielmehr ist sie mit zwölf Toren und goldglänzenden Mauern das himmlische Jerusalem der Apokalypse, das den Christen als ewige Wohnstätte verheissen ist.

Es ist nun bezeichnend, dass die Welt rund um diese – ich sage einmal – „christologischen Grundkoordinaten“ der Weltkarte nun alles andere als penibel geordnet ist. Vielmehr erscheint sie vor allem auf den Kontinenten mit ihren zahlreichen, massstäblich nicht allzu sehr differierenden Einzelbildern in einer Art „All-over“-Komposition angefüllt. Zwar sind die Einzelelemente in regionalen Ordnungsstrukturen wie etwa den astartig ausgebreiteten Flüssen bzw. den teilweise setzkastenartig ausgebreiteten Gebirgszügen organisiert. In Analogie zu den gegenüber dem T-O-Schema verschobenen Landmassen der Kontinente werden dabei aber keine geometrischen Fixpunkte der Erdscheibe bezogen. So sind etwa die grossen Städte Rom oder Babylon aus den

17 Den Passionsaspekt der Darstellung Christi auf der Ebstorfer Weltkarte betont nun besonders Ungruh (wie Anm. 5).

Mittelachsen der Scheibe gerückt. Statt geometrischer Hierarchisierung des Raums scheint alles in einer schwingend-fließenden Bewegung zu sein. Die christologischen Elemente werden hierdurch sinngebend den kleinteiligen Abkürzungen für die Welt übergeordnet, die nur abgeleiteten Sinn haben. Die in der All-Over-Komposition angelegte „Unordnung“ der Welt ist dabei kalkuliert. Dass die Welt jenseits von Christus in einer Art *Modus der Formlosigkeit* daherkommt, ist Teil der Hauptaussage der Karte. Diese besagt, dass Christus als menschengewordener Schöpfergott, Erlöser und Richter in Einem allein der Sinn der Welt ist – wozu er zugleich in der Karte mit seinem Weltenleib als Ursprung ihrer Form sowie von Form überhaupt auftritt.

Diese Abstufung von Darstellungs- und zugleich Formmodi zeigt sich auch, wenn man nach den je nach Gegenstandsbereich wechselnden Arten der Betrachtung der Karte fragt. Die christologischen Elemente Kopf und Glieder Christi sowie der Auferstandene im Zentrum erschliessen ihren Sinne im sukzessiven Blick aufeinander. Wie die Kreisscheibe der Erde fordern sie einen Blick, der von einem geometrischen Fixpunkt der Welt zum anderen geht und sich dabei die Welt selbst strukturiert. Jenseits dieser Fixpunkte hingegen gerät eine nicht von den Texten geleitete Betrachtung der Weltkarte ins Schweifen. Dies ist eine andere Erfahrung der Welt. Sie löste daher eher Verunsicherung aus, da sie höchstens zur Befriedigung der *curiositas* diente, der im Mittelalter zumeist negativ besetzten Neugier, wie sie etwa bei Augustinus durchgängig als „ein begehrlisches Interesse an der Äusserlichkeit der Welt“ verstanden wird.¹⁸

Die Mitte zwischen diesen beiden Betrachtungsweisen bildet das textgeleitete Studium der Karte. Hierbei pendelte der Blick regelmässig zwischen Texten sowie zwischen diesen und Bildern hin und her, etwa von den Tierdarstellungen der Weltscheibe zu den auf sie beziehbaren langen Textglossen der Kartenzwickel. So erfuhr der von dem mächtigen Auerochsen im Baltikum frappte Betrachter oben rechts in dem Textblock zu den Landtieren, dass dieser derart weit vorstehende Hörner, habe, dass diese an den königlichen Tafeln als Serviertische dienen. Aber auch bei den Bildelementen selbst finden sich nicht nur die in Grösse und Farbe systematisch differenzierten Benennungen, sondern etliche umfänglichere Beischriften. Sie beschreiben etwa einzelne Regionen und herausragende Städte. Dabei charakterisieren je nach Zugang einmal erst die Beischriften das Dargestellte, einmal ist dieses indexikalisch

¹⁸ Vgl. *Curiositas*. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit, hg. von Klaus Krüger (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, 15), Göttingen 2002, bes. Klaus Krüger, Einleitung, S. 9–18, bes. S. 12ff., Zitat S. 12.

für den begleitenden Text. Bei einer solchen, sicherlich als didaktisch wertvoll erachteten Betrachtungsweise verwies der Reichtum der Welt in all ihren Erscheinungen nicht nur auf Gott als ihren allmächtigen Schöpfer. Zugleich ergaben sich immer neue Kombinationen des Gesehenen und Gelesenen, etwa nach historischen oder geographischen Zusammenhängen.

Einkapselung des Chaos

Zeigt sich die defiziente Welt in ihrer ungeordneten Form als eine All-Over-Komposition, so ist sie dabei aber wie gezeigt mit einem geometrischen und damit eindeutig ideenhaft geformten Rahmen bzw. Gerüst versehen, wobei ihre ungeordnete Vielfalt in die perfekte Kreisform eingekapselt ist. Diese Einkapselung teilt sie mit anderen Darstellungen der defizient-vergänglichen Welt, bei denen es bezeichnenderweise stets dieser Rahmen der geometrischen Einkapselung ist, den Gott berührt. Nie führt Gottes Griff in die solcherart eingekapselte Welt hinein. Diese Tendenz zur geometrischen Einkapselung von All-Over-Kompositionen ist allgemein. So sind die schlimmsten Höllenqualen in Dantes Inferno in einer regelmässig segmentierenden Einteilung des Höllen-trichters fein säuberlich aufgereiht und somit in einem regelhaft strukturierten Ganzen verortet. Eine solche Einstellung spiegeln auch die Wiedergaben ewiger Höllenqualen wider, die eigentlich als Extrempunkt von Gottes- und damit auch Formferne nicht zu steigendes Chaos verbildlichen müssten. In Ost und West sind die einzelnen Strafen zumeist wie etwa in Torcello fein säuberlich sortiert, je eine Höllenstrafe pro Kasten eines Schachbrettmusters.¹⁹

36

Gerade vor diesem Hintergrund bleibt Eines erklärungsbedürftig. Wieso werden auf der Ebstorfer Weltkarte in solch singulärer Weise für diese Bildgattung die Möglichkeiten der Ikone eingesetzt, wobei neben der Vera Ikon auch die bei ihren fast lebensgrossen Dimensionen auf Nahansicht berechneten Gliedmassen Christi erscheinen, die zudem ohne geometrisch abgrenzende Rahmung in die All-Over-Komposition der Welt eingesetzt wurden? Auch dass dies wesentlich dafür ist, dass die defiziente Welt wie der Leib Christi erscheint, erklärt noch nicht, wie es zu dieser Verbindung von All-Over-Komposition und Ikonen-Elementen kam. Hierfür ist ein Blick in die hochmittelalterliche Theoriebildung zu Bild und Weltbild und anschliessend die Entwicklung neuer Bildformen im Hochmittelalter hilfreich.

19 Vgl. den Artikel „Weltgericht“ im Lexikon der Christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 4, Sp. 513–523 (Beat Brenk), Rom u.a. 1972.

Weltbild und Bildtheorie

Von zentraler Bedeutung für das hier angesprochene Verständnis der Weltkarten sind die Vorstellungen Hugo von St-Victors und der ihm nachfolgenden Victoriner, die von diesem bedeutenden fröhscholastischen Pariser Lehrer und Theologen in der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts geprägt wurden.²⁰ Nach ihnen ist die Welt, wie ja bereits kurz erwähnt wurde, in allen ihren Erscheinungen als lehrhaftes Beispiel für den Weisheit und Gott suchenden Menschen zu verstehen. Für Hugo von St-Victor ist die Weisheit das höchste Gut, das der Mensch erstreben kann.²¹ Besondere Bedeutung kommt hierbei dem Visuellen, der Betrachtung zu. Ein Zentralbegriff der Victoriner in diesem Zusammenhang ist *contuitus*, d.h. eigentlich das Anschauen, der Anblick. Im Rahmen der verschiedenen Stufen der Betrachtung beschreibt er bei den Victorinern eine von Täuschungen und Fiktionen freie, vogelfluggleiche, umfassend-kosmische Schau alles Erkennbaren und der Wahrheit. Diese Schau kommt der Betrachtung der Welt durch Gott am nächsten. Gott sieht alles auf einmal. Gott erkennt jedes Einzelelement als solches und sieht es doch zugleich eingeordnet in seine grösseren Zusammenhänge, den *ordo*, an seinem rechten Platz. Gott ist auch alles Ungleichzeitige zugleich vorhanden und sichtbar. Vor Gottes Art der Betrachtung schwindet das Formlose und somit auch dessen Modus.

Diese theoretischen Vorgaben lassen schon wesentliche Elemente einer Malerei erkennen, die auf das innere Auge zielt, das sich die Victoriner als vollkommener als das schwache äussere, körperliche Auge vorstellten, dabei aber auch auf eben die Schwächen des äusseren Auges reagiert. Mit schematisch-geometrischen Grundmustern wird dem schwachen äusseren Auge die

20 Vgl. zum Folgenden Harald Wolter-von dem Knesebeck, Die Weisheit hat sich ein Haus gebaut – Bilder, Buchkunst und Buchkultur in Hildesheim während des 12. Jahrhunderts, in: Abglanz des Himmels. Romanik in Hildesheim, hg. von Michael Brandt [Ausstellung Hildesheim 2001] Regensburg 2001, S. 95–136, bes. S. 108, sowie ders 2006 (wie Anm. 1), S. 239ff. Zu den Ansätzen zu einer Bildtheorie, insbesondere bei den Victorinern, vgl. vor allem Christel Meier, Malerei des Unsichtbaren. Über den Zusammenhang von Erkenntnistheorie und Bildstruktur im Mittelalter, in: Text und Bild, Bild und Text, DFG-Symposion 1988, hg. von Wolfgang Harms, Stuttgart 1990, S. 35–65.

21 Hugo von St-Victor leitet sein berühmtes *Didascalicon*, sein *Studienbuch*, eine weitverbreitete Anleitung zum Studium bzw. zum rechten Lesen – das erste Buch überhaupt zu diesem Thema – programmatisch folgendermassen ein: *Omnium expetendorum prima est sapientia in qua perfecti forma consistit.* – „Unter allem, was erstrebenswert ist, ist das höchste die Weisheit, in der die Form des vollkommenen Guten existiert.“ Vgl. *Didascalicon de studio legendi*: lateinisch-deutsch = Studienbuch / Hugo von Sankt Viktor, übersetzt und eingeleitet von T. OFFERGELD (Fontes Christiani, Bd. 27) Freiburg u.a. 1997.

Erkenntnis des *ordo* erleichtert, der den Erscheinungen innewohnt. Zugleich wird mit einer oft abstrahierenden Wiedergabe der Einzelelemente deren Besonderheit zurückgenommen. Darüber hinaus wird mit einer synoptischen Darstellung ungleichzeitiger Dinge der innere Zusammenhang der Geschichte als Heilsgeschichte verstärkt.

Dies alles trifft auch auf die Ebstorfer Weltkarte zu. Sie ist durch ein schematisch-geometrisches und zugleich sinngebendes Grundmuster geprägt, das von Christus besetzt ist und die formende Kraft der Welt zeigt, die zugleich ihre Erlösung verbürgt. Über dessen Darstellungen hinaus herrscht aber eine gewisse chiffrartige Verkürzung der Einzelelemente und eine typologisch-heilsgeschichtliche Synopse. Diese ist in der Ebstorfer Weltkarte dadurch gegeben, das Geschehnisse vom Anfang der Welt, dem Sündenfall im Paradies, über alle Weltalter bis hin zur Gegenwart, die in der europäischen Städtewelt verkörpert ist, und dem Ende aller Zeiten mit dem himmlischen Jerusalem aufgereiht sind. Für das im Sinne der Victoriner geschulte Auge, das in der geschilderten Text und Bild vernetzenden Weise gleichsam arbeitend in die Karte eindringt, schwindet also das Chaos der endlichen Welt, das in der All-Over-Komposition der Weltkarte zum Ausdruck kommt, durch die Integration aller Einzelelemente in Gottes *ordo* und die Heilsgeschichte.

38

Komplexe synoptische Bildformen im Vorfeld der Ebstorfer Weltkarte

Die für die mediale Gestalt der Ebstorfer Weltkarte entscheidende Entwicklung, in der sich All-Over-Komposition, geometrische Grundformen und Ikonenformulare verschränken, lässt sich in ihrem norddeutschen Vorfeld im 13. Jahrhundert gut bei den sogenannten Beatusseiten dieses Zeitraums verfolgen.²² Beatusseiten gehören in die reich mit Miniaturenschmuck versehenen Prachtsalterien, die im Hochmittelalter zumeist Laien, vielfach vornehmen Frauen als Gebetbücher dienten. Psalterien umfassen vor allem die 150 Psalmen Davids. Sie nehmen am Beginn der Psalmen auf den besagten Beatusseiten zumeist ganzseitig die grosse B-Initiale zum Beginn des ersten Psalms, *Beatus vir*, „Glückseliger Mann“, auf, der sie ihren Namen verdanken. In dem bald

²² Vgl. hierzu Wolter-von dem Knesebeck 2006 (wie Anm. 1), S. 250ff. und zuvor Ders., Die Beatus-Seiten der sog. thüringisch-sächsischen Malerschule: Vom Bild für die Welt zum wahren Bild Christi, in: *The Illuminated Psalter. Studies in Content, Purpose and Placement of its Images*, hg. von F. O. Büttner, Turnholt 2005, S. 413–426, Abb. 418–433.

nach 1200 entstandenen sog. Elisabethpsalter (Abb. 3) gestaltete ein sächsischer Buchmaler eine Sonderform dieser Initialseiten.²³ Diese verdankt sich hier dem in der Psalmillustration durchgehaltenen Prinzip. Nach diesem wird das *Ich* des illustrierten Psalms mit einer der Figuren identifiziert, die in der textbezogenen Psalmillustration dargestellt sind. So erscheint etwa zu Psalm 26 *Der Herr ist meine Erleuchtung* der Blindgeborene, dem Christus sein Augenlicht wiedergibt, als Ich des Psalms und damit als Identifikationsfigur für den Psalmbeter.

Bei Psalm 1 erklärt diese Illustrationsform die einzigartige Absonderung Davids, des Autors der Psalmen, von der restlichen Initiale. Sie erklärt ebenso seine Wendung aus dem Bild hin zum auf der Nachbarseite anschliessenden Text und sein ungewöhnliches Attribut, das Spruchband mit dem Beginn dieses Textes, dem Psalmbeginn *Beatus vir*. David ist eben dieser glückselige Mann seines Titulusartigen Spruchbandes und damit des ersten Psalms. Er kehrt sich ab von den weltlichen Dingen, um sich dem göttlichen Gesetz, dem auf der Seite gegenüber im Anschluss an sein Spruchband fortgesetzten Text der Psalmen, zuzuwenden. Die in und um die Rankeninitiale angeordneten Bilder im Rücken Davids, vor allem Szenen des Kampfes und der Jagd, stehen somit für die Welt in ihren negativen Seiten, als Fremde für die Seele. Dies legt auch die für das Mittelalter autoritative Interpretation des ersten Psalms durch den Pariser Theologen und Bischof Petrus Lombardus aus dem 12. Jahrhundert nahe, in der es von dem in Psalm 1 erwähnten Weg der Sünder, von dem sich der *Beatus vir* abkehrt, heisst, er sei die Welt.²⁴ In ihrer Gegenüberstellung des Gesetzes Gottes mit der Welt verweist die Initiale auf das Verständnis der gesamten Psalmen, galt doch der selbst titellose Psalm 1 als Gesamttitel der Psalmen.²⁵

Die All-Over-Komposition der Rankeninitiale umfasst hier nur sehr kleinformatige figürliche Elemente. In der reichen Nachfolge des Elisabethpsalters ändert sich dies, da sich die Bildersprache vor allem seit dem 2. Viertel des 13.

23 Zum Elisabethpsalter in Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, Ms. CXXXVII, vgl. Harald Wolter-von dem Knesebeck, *Der Elisabethpsalter in Cividale del Friuli. Buchmalerei für den Thüringer Landgrafenhof zu Beginn des 13. Jahrhunderts*, Berlin 2001, bes. S. 206–217 zur Illustration von Psalm 1; Salterio di Santa Elisabetta. Facsimile del ms. CXXXVII del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli, hg. von C. BARBERI, Trieste 2002.

24 Petrus Lombardus, *Psalmkommentar: Vom Weg der Unfrommen, von dem sich der Beatus vir abkehrt*, heisst es dort: *Via peccatorum mundus est*, vgl. PL, Bd. CXCI, Sp. 61.

25 Im Gesamtprogramm des Elisabethpsalters wird in den Psalmen dementsprechend gerade das Dasein der Kirche in der Welt und das Streben des Christen aus dieser zu Gott thematisiert.



Abb. 3: Elisabethpsalter, Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, Cod. CXXXVII, fol. 14v, Beatusseite

Jahrhunderts hin zu grossen Figuren entwickelte. So blieb auf den Beatusseiten vom Typus des Elisabethpsalters bald nur noch der deutlich vergrösserte David über. Dieser hält in einem Psalter in Wolfenbüttel von etwa 1250 einfach ein Spruchband mit der Beischrift „*b(ea)t(u)s david*“, um sich als glückseliger Mann des ersten Psalms zu bezeichnen.²⁶

Nur in einer Übergangsphase in diesem Prozess im 2. Viertel des 13. Jahrhunderts erscheint die Wurzel Jesse in den Rankeninitialen der Beatusseite. So in dem damals entstandenen sog. jüngeren Wöltingeroder Psalter (Abb. 4).²⁷ Die Wurzel Jesse ist eine Verbildlichung der Genealogie Christi, die sich von der Prophetie des Jesaja 11.1ff. herleitet: *Und es wird ein Reis hervorgehen aus dem Stamm Jesses und ein Zweig aus seiner Wurzel Frucht bringen*. Entspre-

26 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 989 Helmst., vgl. Wolter-von dem Knesebeck, Elisabethpsalter, 2001 (wie Anm. 24) S. 211f., Abb. 116

27 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 515 Helmst., vgl. Johannes Sommer, Das Deckenbild der Michaeliskirche zu Hildesheim, Hildesheim 1966, ergänzter Reprint Königsstein im Taunus 2000, Abb. 32; Wolfenbütteler Cimelien. Das Evangeliar Heinrichs des Löwen in der Herzog August Bibliothek (Ausstellung Wolfenbüttel 1989) (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, Bd. 58), Weinheim 1989, S. 161–166 (Renate Kroos).

chend der christologischen Deutung dieser Prophetie erscheint in ihr unten Jesse, der Vater Davids. Von ihm aus führt der Pflanzentrieb der Wurzel Jesse sozusagen als Stammbaum Christi über Jesses Nachfahren bis zu Maria und dem aus dem Hause Davids stammenden Christus als Blüte bzw. Frucht.

In dieser entwickelten Form als Baumschema ist die Wurzel Jesse eine Weiterentwicklung der sogenannten Schemabilder. Diese dienten eigentlich dazu, im Schulbetrieb komplexere Wissensstoffe zu visualisieren, wie sich dies im niedersächsischen Umfeld der Weltkarte zuvor besonders gut im Umkreis der Hildesheimer Domschule nachweisen lässt.²⁸ Schemabilder waren seit der Antike im Schulbetrieb im Gebrauch, hatten ihre Hochzeit aber erst in der Frühscholastik. Ihre besondere Wertschätzung damals zeigt sich gerade auch darin, dass sie in dieser Zeit in Bereiche ausserhalb des Schulbetriebs, etwa in den liturgischen Bereich, wanderten. Dies ist letztlich auch der Hintergrund der hochmittelalterlichen Entwicklung der schemabildartigen Wurzel Jesse, die sich in diesem Zeitalter schnell von einfachsten Anfängen als zweigartiges Attribut zu einem der Hauptthemen der kirchlichen Bilderwelt der Zeit entwickelte, das dementsprechend zentrale Stellen im Kirchenraum einnehmen konnte. So in St. Michael in Hildesheim, wo sich auf der um 1240 entstandenen, 27 Meter langen Holzdecke des Mittelschiffs die grösste Verbildlichung einer Wurzel Jesse überhaupt befindet.²⁹

Bezeichnenderweise geht dieser Endpunkt der hochmittelalterlichen Entwicklung des Themas einher mit der Verwendung von Ikonenformularen. Ihre bildhafte Erscheinung in einzeln gerahmten Feldern verdanken die Figuren der Decke letztlich der Herkunft ihrer Vorlagen aus dem Bereich der auf Nahansichtigkeit berechneten ikonartigen Einzelfiguren. Solche bietet etwa die ungewöhnliche Reihe ganzseitiger Miniaturen, die in einem mit der Holzdecke von St. Michael zeitgenössisches Hildesheimer Gebetbuch, dem sog. *Donaueschinger Psalter*, nach denselben Vorlagen wie die Decke geschaffen wurde.³⁰

²⁸ Vgl. hierzu und dem Folgenden Wolter-von dem Knesebeck, *Weisheit*, 2001 (wie Anm. 21).

²⁹ Zur Decke von St. Michael in Hildesheim vgl. SOMMER 1966 (wie Anm. 28); *Die Bilderdecke der Hildesheimer Michaeliskirche. Erforschung eines Weltkulturerbes. Aktuelle Befunde der Denkmalpflege im Rahmen der interdisziplinären Bestandssicherung und Erhaltungsplanung der Deckenmalerei*, hg. von R.-J. GROTE, V. KELLNER (Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Niedersachsen, Bd. 28) München/Berlin 2002.

³⁰ Vgl. zum *Donaueschinger Psalter* in Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Don. 309, und seine vgl. Harald Wolter-von dem Knesebeck, *Kunsthistorische Beobachtungen zur Holzdecke von St. Michael. Ihr Verhältnis zur sächsischen Buchmalerei in der älteren Forschung und nach heutigem Wissensstand*, in: *Die Bilderdecke 2002* (wie Anm. 30), S. 36–58, bes. S. 44ff.



42

Abb. 4: Jüngerer Wöltingeroder Psalter, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 515. Helmst., fol. 9v, Beatusseite

Im Wolfenbütteler Psalter verwandelte der Stamm der Wurzel Jesse die im Elisabethpsalter bewusst richtungs- und zentrumslos für die chaotische Welt stehende Rankeninitiale in eine Ordnungsstruktur. Dabei wird sie zu einem Bild der Heilsgeschichte, die der Welt Sinn gibt, wie auch die Welt der Ebstorfer Weltkarte durch die ikonartigen Bilder Christi ihren Sinn eingeschrieben bekommt. Christus als Blüte der Wurzel Jesse weist bereits auf den Abschluss dieser Entwicklung in der Psalmillustrationen um und nach 1250 hin: die nach Ikonenformularen gestaltete Darstellung Christi im oberen B-Bauch der Initiale. So erscheint, jeweils über dem psalmierenden David im unteren B-Bauch in einem Psalter im München das *Imago Pietatis*, das nach byzantinischen Ikonen-Vorbildern geschaffene Bild Christi in der Grabesruhe, in einem nahe verwandten sächsischen Psalter in Pilsen (Abb. 5) die *Vera ikon* selbst.³¹ Beide

31 München, Bayerische Staatsbibliothek, clm. 23094, vgl. Elisabeth Klemm, Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München, 3: Die romanischen Handschriften, 2: Die Bistümer Freising und Augsburg. Verschiedene deutsche Provenienzen, Text- und Tafelband, Wiesbaden 1988, Kat.-Nr. 235 (S. 264), mit Bibliographie. Speziell zur Beatusseite vgl. Hans Belting, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion



Abb. 5: Psalter in Pilsen, Stadtarchiv, Sign. 32 d71, fol. 5v, Beatusseite

Beatusseiten geben Christus als den eigentlichen Inhalt der Psalmen über deren Autor David wieder.

Die Entwicklung der Bildaufgabe Beatusseite geht somit im 13. Jahrhundert in Sachsen von den kleinteilig ungeordneten Bildern für die chaotische Welt über die sinnhaft durch die Heilsgeschichte erfüllte und geordnete Welt in der Wurzel Jesse hin zu den nach Ikonenformularen gestalteten wahren Bildern Christi.

früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981, S. 256; Kat. Ausst. Stadt im Wandel, hg. von Cord Meckseper (Ausstellung Braunschweig 1985) Braunschweig 1985, Bd. 1–4, bes. Bd. 2, Kat.-Nr. 1036 (Renate Kroos), Farbabb. auf S. 1190. Zum Psalter in Pilsen, Stadtarchiv, Sign. 32 d 71, ehem. Ossegg, Stiftsbibliothek, Hs. 69, vgl. Harald Wolter-von dem Knesebeck, Passionsfrömmigkeit und Psalterillustration: Ein unbekannter Psalter der Haseloffreihen in Pilsen, in: NOBILIS ARTE MANUS. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten, hg. von Bruno Klein und Harald Wolter-von dem Knesebeck, Dresden, Kassel 2002, S. 97–122. Dass hier die *Vera ikon* zu sehen ist, belegt zudem der ganz ungewöhnlicherweise auf Passions-szenen konzentrierte Zyklus zum Leben Christi in den Psalmen. Zu Matthew Paris und der *Vera ikon* vgl. Suzanne Lewis, *The art of Matthew Paris in the "Chronica majora"* (California Studies in the history of art 21) Cambridge Mass. 1987, S. 126–131, Pl. IV–V.

Fazit

44

Zieht man ein Fazit, so erscheint somit die Ebstorfer Weltkarte strukturell nicht allzu weit entfernt zu sein von den spätesten der hier vorgestellten Beispiele für Schemabilder im liturgischen Raum bzw. für Beatusseiten in den Psalterien der Laien: Wie die Holzdecke von St. Michael in Hildesheim verbindet sie ein Schemabild mit Ikonenformularen, der zum Passions-Christus bzw. Richter erweiterten *Vera ikon*, wie sie im gewissen Sinne auch der Pilsener Psalter bietet. Sie gipfelt somit in einem Bild Christi, in dem der Sinn der Welt bzw. der synoptisch gesehenen Weltgeschichte als Heilsgeschichte liegt. Wie in dem Münchner und vor allem dem Pilsener Psalter legt auch hier das wahre Bild Christi titelbildartig den Sinn einer ansonsten schwer zu strukturierenden Bilderwelt bloss. Diese Bilderwelt ist einmal die selbst bilderreiche Dichtung der Psalmen, von der es damals hiess, dass sie die ganze Bibel umfassen würde. Einmal ist sie eine in ihrer Vielteiligkeit überreiche Weltkarte, deren ihr eigene Wahrheit durch das titelartig angefügte wahre Bild Christi qualifiziert wurde. Dies mag besonders bei der grössten der anscheinend erst im Hochmittelalter aufgekommenen Grosskarten des Mittelalters wichtig gewesen sein. Gerade bei ihr ist die Gefahr besonders gross, das der Betrachter von der überreichen Bilderflut dieser doppelt überlebensgrossen Karte gleichsam „geschluckt“ wird, wie etwa von einem Bild Barnett Newmans.

Die synoptische Zusammenführung dieses Bilderreichtums im wahren Bild Christi legt auch dessen Beischrift auf dem Veronika-Bild der Weltkarte nahe: *Alpha et Omega – primus et novissimus*. – „Erster und Letzter“. Seine Nahansichtigkeit wie auch die der stigmatisierten Gliedmassen Christi, immerhin alle in etwa lebensgross, verlangte dabei bewusst eine andere, mystisch sich versenkende Betrachtungsweise als die „Welt“. In dieser Welt drohte sich ein nur schweifender Blick wie in den „Weltranken“ der frühen Beatusseiten zu verlieren. Dem konnte der Blick eben entgehen, in dem er gezielt zwischen Bildern und Texten hin und her ging, sozusagen an ihnen im Sinne der didaktisch-unterweisenden Funktion der Weltkarten arbeitete, um dann im Sinne der Betrachtungsform des *contuitus* der Victoriner einen distanzierten, vogelflugartig-synoptischen Zugang suchte. Ruhe fand der Blick aber nur in den Fixpunkten, „in Christo“, zu denen auch der Auferstandene gehört. Es ist dabei bezeichnend, dass gerade das Schweisstuch Christi und die deutlich mit den Stigmata gekennzeichneten Glieder Christi zu einer solchen Betrachtung einluden. So wurde im Zuge der sich seit dem 12. Jahrhundert verbreitenden Passionsmystik auch in Sachsen nachweislich vor dem Kruzifix zu den fünf

einzelnen Wunden Christi gebetet, verhiess das Gebet vor der Vera ikon Ablass.³²

Schon der Gegensatz zwischen dem haltlos in der Welt schweifenden und dem in Christus Halt findenden Blick konnte religiös unterweisende Bedeutung haben. Darüber hinaus lassen die Kontemplation der Wunden und der Ablass, der ein Gebet vor der Veronika bedeutete, eine Betrachtung der Karte vermuten, welche religiöse Belohnung versprach. Auch das „Schemabilder“ wie die Wurzel Jesse in Norddeutschland Spitzenpositionen im liturgischen Raum einnehmen, weist in diese Richtung, auf eine Indienstnahme der Ebstorfer Weltkarte für religiöse Zwecke, für Frömmigkeitsübungen, jenseits der ebenfalls naheliegenden, aber kaum alleinigen Verwendung für didaktische Zwecke.³³

Wie das vergleichsweise komplexe Beispiel der Ebstorfer Weltkarte vielleicht zeigen konnte, waren im Mittelalter Bilder durchaus geeignet, einen eigenen Modus des „Formlosen“ in kaum mehr ganzheitlich lesbaren All-Over-Kompositionen (Abb. 1, vgl. auch Abb. 3) zu entwickeln. Dieser erfasste aber anscheinend nie das ganze Werk. Vielmehr sind die von diesem Modus erfassten Partien in geometrische Grundmuster eingekapselt und in geometrisch-symmetrische Kompositionen eingefügt. Und wenn, wie bei der Ebstorfer Weltkarte, die Dimensionen der All-Over-Kompositionen zu beherrschend zu werden drohen, wird neben der vogelflugartig-synoptischen Betrachtungsweise, die ohnehin wohl nur den wenigen (scholastisch) Gebildeten zugänglich war, noch die Christologische Ebene visuell besonders hervorgehoben. Dank dieser wird auch für den Laien verständlich, was grundlegend für das mittelalterliche Bild- und Formverständnis ist: dass mit Gott als Form aller Formen und alles Geformten die Form der Welt in der Welt präsent ist und somit in Christus in der Karte der Welt die Form der Welt durchscheint.

32 Zu diesem Gebet im Donaueschinger Psalter vgl. Die Zeit der Staufer, hg. von Reiner Haussherr und , Bd.1–4 (Ausstellung Stuttgart 1977), bes. Bd. 1, S. 601 (Renate Kroos); Wolter-von dem Knesebeck, Passionsfrömmigkeit, 2002, (wie Anm. 32), S. 110f. Ein bestimmtes vor der *Vera ikon* gesprochenes Gebet etwa, wie es etwa ein heute in Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 54, verwahrter Psalter von ca. 1250 zusammen mit dieser enthält, verleihe päpstlich akkreditierten Ablass, vgl. Hanns Swarzenski, Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau, Berlin 1936, Text- und Tafelband, S. 126f., Abb. 555.

33 Vgl. Wolter-von dem Knesebeck 2006 (wie Anm. 1), S. 261.

Epilog

Das postmoderne Werk, dessen Formverlust im Zentrum dieser Tagung steht, erscheint mir bisweilen wie der aus seiner Einkapselung gelöste Teil eines mittelalterlichen, der für die defiziente Welt stand. Nun ist die Einkapselung aber durchaus noch gegeben. Sie ist nur um das Werk herum, in Form des Kunstbetriebes und oft auch eines *common sense* darüber, was Themenwürdig ist, sowie bisweilen als ein gemeinsames Wohlgefühl von *political correctness*.

Form – auch dem Zweifel dienend

„Sie nähert sich den Dingen nicht nur geradlinig, sondern beschreibt durchaus auch Kurven (wenn ich das so ausdrücken darf), wenn die Dinge kurvig sind.“

G. K. Chesterton

I. Eine Mutmassung über die Spaltung der künstlerischen Form

47

Vor zwei oder drei Jahren habe ich in der slowenischen Tageszeitung *Delo* ein Interview mit Zdenka Badovinac, der Direktorin der Modernen Galerie in Ljubljana, gelesen und mich nur auf eine ihrer Antworten konzentriert: „Künstler teilen unter anderem mit, dass wir die Sprache der Formen kennen müssen, um uns in der Welt zurechtzufinden, kritisch gegenüber ihr zu sein und sie ändern zu können. Sarah Morris zum Beispiel zeigt in ihrem Film eine Grosstadt in all ihrer formalen Schönheit und beweist zugleich, dass die Stadt gerade mit der Form Menschen irreführt, sie manipuliert. Die Form ist nicht so unschuldig, wie sie auf den ersten Blick zu sein scheint, was auch zeitgenössische Künstler beweisen.“ Damals, das muss ich zugeben, habe ich ihren Hinweis ziemlich reserviert zur Kenntnis genommen, weil ich in künstlerischen Formen vor allem einen festen Halt für ein umfassendes und positives Begreifen eines Zustands oder Ereignisses sah. Ich folgte der etwas abgeänderten aristotelischen Überzeugung, dass die Kunst mit der Form das ergänzt, was in der Welt unverbunden und zerteilt ist. Kurzum, für mich war das Grundphänomen der Form konstitutiv aus miteinander verbundenen (positiven) Elementen zusammengesetzt; davon, dass die Form heikel und irreführend sein könnte, konnte keine Rede sein. Doch gerade hierauf spielte die Direktorin an, als sie aus der Form ein negatives, irreführendes ästhetisches Aussehen komprimierte und es mit einer positiven komprimierten Variante konfrontierte, die ein kritisches Verändern der Welt ermöglichen sollte. Nun gut, im Interview konnte sie ihre Gedanken

nicht immer ausführlich erläutern. Aber wie auch immer diese ihre Definition des Dualismus „negativ irreführend – positiv kritisch“ gedacht war, eines war gewiss: sie umging die Kumulativität, die Inventivität und Konstruktivität der Form bzw. ihre Integrationsfähigkeit. Genauer gesagt, sie umgab die erste, negativ gedachte Hälfte mit einer Mauer, ebenso die zweite, positive Hälfte, und hielt beide getrennt voneinander ohne vermittelnde Annäherung. Deshalb bot mir der Dualismus einen Ausgangspunkt für eine persönliche Überlegung: Kann die allgemeinste und ureigenste Bedeutung der Form tatsächlich in zwei Teile gespalten sein? Also in zwei Bedeutungen: in die Form als negatives Äquivalent zum guten Geschmack und in die Form als positive Trägerin kritischer und reformistischer Absichten. Dies blieb offen, und nur eine Überlegung über die Konstitution und Rolle der künstlerischen Form konnte den Dualismus widerlegen, den ich voraussah und dem ich mich widersetzte.

48

Nach meiner Überzeugung konnte die Unterteilung in „negativ – positiv“ der allgemeinsten und ureigensten Bedeutung der Form als Eingriff in das modernistisch emanzipierte, autonome Kunstwerk interpretiert werden. Mit dieser Unterteilung wurde die Ästhetik, also die aus der Romantik abgeleitete Konstituente des Modernismus, zurückgewiesen und von den kritischen formativen Elementen getrennt, weil die Ästhetik irreführend, heikel und negativ sei. Da aber Zurückweisungen gewöhnlich durch etwas oder jemanden ange-regt werden und nicht ohne Argumentation wirksam sein können, ahnte ich im Hintergrund der „negativ-positiven“ Aufteilung der Form konzeptualistische Forderungen. Natürlich etwas verändert. Joseph Kosuth, ein bedeutender Vertreter des Konzeptualismus, forderte nämlich Folgendes: Die Agitation für den guten Geschmack müsse man abschaffen und jegliche Kunst negieren, die Qualität und ästhetisches Raumgefühl garantiert. Was bedeutete, dass man auch die formalistische Seite¹ der Kunst abschreiben und durch Funktionalität ersetzen

1 Joseph Kosuth hat die Ästhetik abgelehnt, weil sie den guten Geschmack fördere. Zugleich benutzte er negativ den Ausdruck „Formalismus“, was völlig richtig war, da der Formalismus ebenfalls einem übertriebenen Hang zum Verschönern ergeben ist. Doch wie steht es um die Kunst, die ihren Zweck nicht in sinnlicher Schwelgerei bekundet? Kann man eine solche Kunst als formalistisch bezeichnen? Meiner Meinung nach unterscheidet sie sich von der hedonistischen Kunst, obwohl auch ihr die Schönheit zur Verfügung steht. Also kann man sie zumindest meines Erachtens nicht mit Formalismus gleichsetzen. Hier bietet sich mir die Möglichkeit, das, was im offensichtlichen Verhältnis zwischen Schö-nem und Konstruktivem mitexistiert, mit den Ausdrücken „Formatives“ und „Morphologisches“ zu bezeichnen. Inhaltlich ist das Formative für die unmittelbare Präsentation und die Art der konstruktiven Definierung bestimmt. Das Morphologische hingegen ist die Lehre von den Formen und hat deshalb keinen direkten Kontakt zur sinnlichen Schwelgerei. Kurzum, mit dem Ausdruck „Formatives“ kann die Schönheit berücksichtigt werden, jedoch so, dass

müsse. Die dualistische Trennungsdefinition² bewahrte hingegen – so stellte ich sie mir jedenfalls vor – teilweise die Form in einer Zweiteiligkeit. Die Form war noch immer möglich, weil sie einem positiven, kritischen Pol zugeordnet war und zur negativen Veranschaulichung des guten Geschmacks verwendet wurde. An diesem Punkt näherte sich die Trennungsdefinition der konzeptualistischen Radikalität (Trennung von Kunst und Ästhetik), doch folgte sie ihr nicht bis zum radikalsten Limit, da sich der Dualismus der modernen Kunst nicht mit der konzeptualistischen Zurückweisung der Morphologie identifizieren konnte. Offenbar haben sich die Verhältnisse in der heutigen Kunst derart verändert, dass das Dilemma, ob man überhaupt noch über eine radikale Verbannung der Morphologie sprechen müsse, entstanden ist? Zugleich eröffnete dieses Dilemma auch die Frage, ob die teilweise im Dienste der Kritik des Schönen stehende Form³ überhaupt noch eine künstlerische Form sei? Denn wenn sie ohne ästhetische Modalität bestehen kann, also ohne wechselseitige kohäsive Funktion, wie soll man sie dann als Ergebnis einer künstlerischen Tätigkeit bzw. eines künstlerischen Ereignisses auffassen?

Da ich anfangs meinte, dass die negierende Stimme des konzeptuellen Gedankens günstiger für die allgemeinste und ureigenste Bedeutung der Form sei als ihre teilweise, auch problematische Rehabilitation im vorgesehenen gespaltenen Zustand, habe ich mich zuerst auf ein dadaistisches und konzeptuelles Kritisieren der Ästhetik und Formativität konzentriert. Ich versuchte festzustellen, ob die Konzeptkunst und ihre Vorgängerin, die avantgardistische Kunst, auch durch die Materialisierung ihrer Ideen so konsequent waren, wie es die Philosophie und Kunsttheorie bei der Begriffssystematisierung der dadaistischen und konzeptuellen Initiativen waren. Jegliche Abweichung des dadais-

die Schönheit nicht im Kunstwerk vorherrschend ist. Denn die konstruktive Beherrschung und die offensichtliche Bestimmung der inneren Verhältnisse in der künstlerischen Struktur verhindert die Vorherrschaft der Schönheit. Martin Heidegger hat – wenn ich mich recht erinnere – in einem breiteren philosophischen Kontext erwähnt, dass „Schönheit“ für die Griechen Beherrschtheit, die Summe der heftigsten Gegenbestrebungen, einen Kampf im Sinne der bereits behandelten Gegensätzlichkeit bedeutete.

- 2 Der Begriff „Dualismus“ ist nicht ganz geeignet zur Bezeichnung der heutigen künstlerischen Bemühungen. Da aber auch die „visuelle Kunst“, die „neuen Kunstpraktiken“, die „kontextuelle Kunst“ und die „multimedialen Manifestationen“ recht unzuverlässige Begriffe sind, die häufig locker mit dem Neo-Konzeptualismus verbunden sind, scheint es mir, dass der „Dualismus“ den noch offenen Terminus *technicus* ergänzt.
 - 3 Die „dienende Form“ ist nicht dem Urteil des Geschmacks unterworfen und stellt in der Sache oder im Objekt keine akkumulative und integrative Funktion her, sondern ist – um einen Ausdruck von Šuvaković zu verwenden – glatt, eine Oberfläche. Ihr Zweck ist lediglich die nützliche Verwendung, meist bei Mitteilungen, Systematisierungen und Simulationen.
-

tischen und konzeptuellen Geschehens von der Ablehnung der Ästhetik und Morphologie würde nämlich eine dualistische Bewahrung der Morphologie in anderem Licht zeigen. Immerhin würden sich die begrifflichen Verhältnisse zwischen der historischen Avantgarde, dem historischen Konzeptualismus und dem entstehenden Dualismus verstricken.

Der einleitende Kontakt mit der Avantgarde stellte eine zumindest für mich bedeutende Frage in den Vordergrund: Waren die Versammlungen, Appelle und Provokationen der Dadaisten noch etwas anderes als Zerstörungen von Artefakten und Kunstinstitutionen? Doch auf diese Frage konnte ich nicht mit ja oder nein antworten. Denn angesichts des dadaistischen Erbes war es auch wahrscheinlich, dass trotz der nihilistischen Orientierung des Avantgardismus seine materialisierten Spuren auftraten, denen man zumindest den teilweisen Status eines realisierten Kunstwerks verleihen könnte. Dies bedeutete aber letztendlich, dass die Dadaisten wahrscheinlich nicht eine Art Pisarev oder Bakunin auf dem Gebiet der Kunst waren.

50

Ich fühlte mich wie im Schraubstock eingeklemmt. Wenn ich mich auf Kosuth beziehen würde – alles, was ich als Kunst bezeichne, ist Kunst –, könnte ich die dadaistischen Versammlungen, Appelle, Exzesse und provokativen Sticheleien den vergänglichen Handlungen der Künstler zuordnen. Doch wie würde ich die dadaistischen Versammlungen, Appelle und provokativen Sticheleien unter Duchamps realisierte Ready-mades einreihen? Oder umgekehrt: wie sollte ich Duchamps Ready-mades in den anarchistischen Bruch mit den dominanten Kulturinstitutionen, welche die künstlerischen Formen und Artefakte schützten, einbeziehen? Hier passte etwas nicht zusammen, oder aber meine Fragestellung war falsch. Das Einzige, was mir akzeptabel erschien, war die Möglichkeit, dass die dadaistischen Versammlungen, Appelle und provokativen Sticheleien eigentlich der philosophischen und ethischen Begründung der avantgardistischen radikalen Denkweise näher standen. Auf diese Weise definierten sich Calinescu, Jameson, Morawski und Vrečko⁴, als sie den Höhepunkt des neuzeitlichen Kunstbewusstseins mit einer radikalen Auflehnung gegen Kunstinstitutionen und mit dem realisierten Kunstwerk gleichsetzten. Dadurch haben sie die Ethik der Egalität (jeder kann Künstler sein) zweifellos hoch gestellt und den Dada radikal von der traditionellen Kunst getrennt. Ich bin allerdings nicht überzeugt, dass sie auf den Versammlungen, bei den Appellen und Provokationen etwas fanden, was wirklich phänomenal als nicht-realisiertes Kunstwerk bestand. Die Interpretation eines nicht-realierten Kunstwerks konnte nämlich nicht die Frage umgehen, ob die nihilistischen avantgardistischen Forderungen nicht zu vergänglichen (wenn nicht schon

explosiven) subversiven Handlungen führten? Zumindest vom Gesichtspunkt der Subversion könnte man erwarten, dass bei Verwendung von provokativen Mitteln zuerst die provokativen Mittel bedrohlich zerfallen würden und der Zerfall der provokativen Mittel die Kunstinstitutionen beeinträchtigen würde. Ein solcher Eingriff würde zweifellos die radikalsten Ziele verwirklichen, doch könnte man dieselben subversiven Mittel nicht noch mehrere Male für ähnliche Zwecke einsetzen, geschweige denn sie in einer Kunsteinrichtung ausstellen. Deshalb war mein Gedankengang folgender: Die dadaistischen Dokumente, die nach den provokativen Manifestationen unversehrt blieben, waren keine wirklichen subversiven Mittel. Im Gegenteil, sie blieben höchstens als Belege der Appelle und Manifestationen bestehen und waren hoffende und vielversprechende Hinweise, die von den Kunstinstitutionen recht schnell in Ausstellungsexponate, also in realisierte Kunstwerke verwandelt wurden.

Etwas hatte ich zu erklären vermocht, und ich gewann den Eindruck, dass ich auf dem richtigen Weg bin, aber dennoch blieb ich vorsichtig. Am besten – so sprach ich mir selbst Mut zu – höre ich auf Duchamp. Denn wenn es zutrifft, dass Duchamp sagte, dass er der Erde die Sache weggenommen und sie auf den Planeten der Ästhetik transferiert habe, dann trifft es auch zu, dass er sich nicht viel um ethische Herausforderungen kümmerte. Also schloss er sich nicht vollständig der Reinigung und Nichtung der Kunst an, sondern näherte seine paradoxen Gedanken kosmopolitisch und ironisch den benutzten Sachen an. Dies gab er wahrscheinlich nie auf, so wie Beuys später folgende Behauptung niemals aufgab: „Aus dem allgemeinen Unbestimmten muss etwas zur Bestimmtheit kommen, überhaupt zu Gestaltungen, zu Formen kommen.“⁴ Es war mir zwar nicht bekannt, wie er mit dem radikalen Flügel von Fluxus (mit Vostell, Maciunas usw.) zusammenarbeitete, da seine soziale Plastik nicht nur eine Übergangslösung in der Zeit war. Im Gegenteil. Ihr Auftreten oder ihr Verlauf waren bleibend geformt, wovon noch heute die Steine zeugen, die Beuys zusammen mit Bürgern der Stadt Kassel neben die neu gepflanzten Eichen setzte. Bei Duchamp und Beuys handelte es sich also um eine gedachte Veränderung der Zweckbestimmung von Materialien, die einer Realisierung näher war als einer Nichtrealisierung.

Genauso war es mit Kosuths „Passage“⁵ in der Neuen Galerie in Kassel: klassische museale Exponate, eingehüllt in dunklen und hellen Stoff sowie durchzogen mit zahlreichen Sprüchen und Zitaten, haben „in der Gruft und

4 Harlan – Rappmann – Schata, *Soziale Plastik. Materialien zu Beuys*, Achberg: Achberger Verlag, 1984, S. 22.

5 Projekt „Passage“ genannt wurde an der Dokumenta IX präsentiert.

im himmlisch hellen Gang“ (also auf der bereits inthronisierten Vergangenheit) folgende Mitteilung geformt: Es gibt keine Gewissheit. Die radikale tautologische Doktrin, die Joseph Kosuth in seiner frühen Zeit befürwortete und demonstrierte, z. B. mit dem Projekt „Drei Stühle“, wurde aufgegeben. In der „Passage“ wurde der Zusammenstoß zwischen Leben und Tod mit einem überraschend geformten Kontrast dargestellt. Der geformte Kontrast bildete ein Integrationsfeld und damit einen so starken Grund, dass ich Kosuths tautologischer Doktrin mit folgenden Worten widersprach: Der Wahrheitsgehalt einer Behauptung kann an einer anderen Behauptung überprüft werden, wenn die eigene Referenz der einen und der anderen Behauptung im Rahmen einer bestimmten Form berücksichtigt wird. Und ich fügte Folgendes hinzu: Damals schrieben kritische Beobachter nicht grundlos, dass Wittgenstein angesichts der „Passage“ auf der Kassler Ausstellung einen Schritt zurücktrat. Zumindest auf symbolischer Ebene bedeutete dies, dass Kosuths Aufführung von Kunst nicht so geradlinig war wie sein Buch „Art after Philosophy“.

52

Nun ja, ich wollte eine Wahrheit treffen, musste mich aber mit deren drei abfinden. Auf der einen Seite stand das rutschige (jedoch nicht gestaltlose) Ready-made, auf der anderen Seite standen auf dualistische Logik gestützte visuelle (Serien-) Dienstleistungen, auf der dritten Seite das philosophisch/theoretisch vorgesehene nicht-realisierte Kunstwerk und die verbale Tautologie. Welcher Ausgangswert könnte die ureigenste und allgemeinste Bedeutung der künstlerischen Form gefährden? Jener, der in den Ready-mades enthalten war, wohl nicht, lautete die erste Antwort. Die Spitze der in den Ready-mades angedeuteten Subversivität war stumpf geworden wegen der formativen Ansätze, welche die Ready-mades in Museen und damit am Leben erhielten. Mehr Möglichkeiten, die künstlerische Form endlich in das vergangene künstlerische Bewusstsein und in traditionelle künstlerische Artefakte einzuschließen, boten einige künstlerische philosophisch/theoretische Anschauungen⁶, da sie eine Untersuchung des Zustands im kulturellen Alltag erforderten. Denn nach Ansicht von so manchem Kunstphilosophen, Kunsttheoretiker, aber auch Künstler gefährdete der parasitäre Postimpressionismus die radikalen Grundsätze des Avantgardismus und Konzeptualismus, was eine korrupte Wiederbelebung überholter formativer

6 Die Verflechtung von Künstlerischem und von kunstphilosophischen und kunsttheoretischen Anschauungen ist zweibahnig gedacht: Einerseits waren die Künstler an einer möglichst offenen Vorgehensweise bei der Untersuchung und begrifflichen Begründung der Kunst interessiert, andererseits griff die logisch-rationale Sprache der Kunstphilosophen und -theoretiker immer entscheidender in die Kunstpraxis ein. Was bedeutete, dass die Kunst wegen äusseren logisch-rationalen Einflüssen immer unersetzlicher werden konnte.

Realisationen bedeute. Doch derartige kritische Ausgangspunkte waren vor allem eine Verteidigung philosophischer und theoretischer Grundsätze und trugen nicht zu ihrer praktischen Umsetzung bei. Da sie eine rein hermeneutische Rolle spielten, reichte die radikale Ablehnung integraler morphologischer Funktionen nicht aus, nicht zuletzt aus den in diesem Aufsatz bereits angeführten Gründen. Kurzum, ich stand mit nur einem Bein auf der Erde und konzentrierte mich darauf, was mir der Kompromiss zuließ: Die radikalen philosophischen und theoretischen Denkhebel verband ich mit der dualistischen Definition und natürlich mit konkreten Beispielen, die dieser Definition entsprechen würden. Genauer gesagt: Die Netz- und Serienstrukturen, die wegen der Modelleigenschaft in Einklang mit der Logik des theoretischen Enthüllens und des philosophischen Nachdenkens stehen sollen, verband ich mit den dienstleistungsorientierten Aufgaben der neuen visuellen Praktiken. Dies tat ich aus der Überzeugung heraus, dass gerade diese Verbindung es ist, die sich als grösste Bedrohung für die allgemeinste und ureigenste Bedeutung der künstlerischen Form und für die Ganzheitlichkeit des künstlerischen Artefakts erweisen wird. In diesem Sinne würden nämlich theoretische und begriffliche Modelle, die im Rahmen der Kunst entwickelt werden, korrektive Simulationen in der heutigen Gesellschaft ermöglichen und eine völlige Verschmelzung der Kunsttheorie und -philosophie mit der Dienstleistungsfunktion des Kunstwerks verursachen. So würden die beiden logisch-kategorialen Aussprüche das künstlerische Verhältnis zum Seienden und zum Leben aufheben.

Doch Schaubilder, Übersichtstabellen, Karteien, systematische Muster, numerische Sequenzen und Periodensysteme, in welche die Künstler eine Repetition von Fassaden (Brend und Hilla Bechner), Bilder erodierter Landschaften (Michael Ashkin) und selbstreferenzielle Beweise (Hanne Darboven) einbrachten, boten neben einem serial-typologischen Rahmen eine Gelegenheit zur ästhetischen Kombinierung und existenziellen Berichterstattung: Nehmen wir an, *dass hinter allem Aufgezählten nichts anderes stand*. Dies bedeutete aber, dass Serienwerke nur einen Schritt weit entfernt von der systematisierten Entblössung, aber auch von den begrifflichen und theoretischen Modellen entstanden. Ihre Autoren bewahrten nämlich mit ästhetisch variierten Eingriffen in die Serienfolgen die Funktion der allgemeinsten und ureigensten Form, obwohl das technische Aussehen der Organisation etwas ganz anderes vermuten liess. Es gelang um Haaresbreite, doch es gelang, natürlich viel knapper als bei Christian Boltanski.

Ich stand nahe, jedoch nicht in unmittelbarer Nähe eines Zusammenbruchs der integralen künstlerischen Form, denn keine der aufgezählten Varianten

führte mich zu einer reinen Dichotomie, also zum Zerfall des allgemeinsten und ureigensten Begriffs der Form⁷. Eigentlich hätte ich mich darüber freuen müssen, dass die Suche nach Beweisen, dass die integrale Form halbiert und vielleicht sogar vernichtet ist, kein endgültiges Resultat ergab. Doch dem war nicht so, denn es musste da sowohl in der allgemeinsten und ureigensten Bedeutung der Form als auch im integrierten Kunstwerk etwas geben, was, wenn schon nicht nach einer Spaltung, so doch nach einem Widerspruch rief. So geriet ich in die Situation, dass ich meine Suche auf den Kopf stellen und ein adäquateres Argument finden musste. Um meine Absicht zu erreichen, verwarf ich, was ich bis dahin vorgesehen hatte, und konzentrierte mich auf eine etwas anders gestellte Frage: Wenn die Voraussetzungen bezüglich des neuzeitlichen Dualismus nicht durch die favorisierten theoretischen Modelle und noch weniger durch die avantgardistischen und konzeptuellen Realisationen gestützt wurden, woraus könnte die Idee vom neuzeitlichen Dualismus dann hervorgehen? Die Frage war nicht einfach, doch ich versuchte, zuerst eine Antwort mit einem allgemeinen Beispiel zu finden: Wahrscheinlich entsteht eine Spaltung nicht aus einer Gespaltenheit und eine Unterscheidung nicht aus einem Unterschied heraus, vielmehr geschehen eine Spaltung und Scheidung in einem zuvor gegebenen Gefüge. Wobei die Gespaltenheit und das Geschiedensein eine Affinität zum Gefüge bewahren können. Vielleicht sogar eine intensivere, wenn man das Gefüge mit Heideggers Worten versteht: „*Der Unter-Schied hält von sich her die Mitte auseinander, auf die zu und durch die hindurch Welt und Dinge zueinander einig sind.*“⁸ War es vielleicht möglich, dass die Idee vom neuzeitlichen Dualismus paradoxerweise aus dem allgemeinsten und ureigensten Begriff der Kunstform hervorging, die als integrale Entität gedacht war?

Es war eine veränderte Rolle in Sicht: Die integrale Form zerbrach nicht wegen des neuzeitlichen Dualismus, sondern wegen etwas, das im ursprünglichen Kunstwerk wirkte. In dieser ganz und gar nicht ermutigenden Situation kehrte ich zu Duchamp zurück, in der Hoffnung, dass gerade über seine Tätigkeit und seine Werke der Weg zu dem führte, was mich so beunruhigte, als ich über die Kunstform nachdachte. Nicht zuletzt eigneten sich die Ready-mades am besten zur Suche nach jenen Kraftlinien in der Kunst und künstlerischen

7 In diesem Aufsatz sind drei Formen berücksichtigt: die künstlerische Form als allgemeinsten und ureigensten Begriff, die Form als ganzheitliche Besonderheit des Kunstwerks und die Form als Bestandteil des Kunstwerks. Deshalb nähert sich der erste Teil des Aufsatzes der allgemeinsten und ureigensten Bedeutung der Form, die darauf folgenden Teile hingegen der Besonderheit des Kunstwerks und seinen formativen Bestandteilen.

8 Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Frankfurt am Main: V. Klostermann S. 23.

Form, die verbinden könnten und nicht trennen oder sogar vernichten würden. So schlussfolgerte ich und stellte folgende These auf: Jetzt geht es nicht mehr um die dilemmatische Frage, ob Richard Mutt nun ästhetische und formative Elemente in die Ready-mades einbezogen oder sie ausgeschlossen hat. Wichtiger ist: Wie hat er sie einbezogen? Bei der Auswahl der „Fountain“ war zweifellos eine Reihe von bekannten formativen und ästhetischen gestalterischen Elementen präsent, mit denen das Pissoir gestaltet war. Doch die ästhetischen Elemente werteten das provokative Pissoir nicht auf, denn seine nicht gerade respektable Bedeutung war nicht mit der „Schönheit“ des Industrieproduktes identisch. Es befand sich sozusagen jenseits des Geschmacks, doch nahm es dennoch bis zu einem gewissen Masse eine industriell gefertigte Ästhetik an und schaffte einen schwebenden und unbestimmten Erscheinungszustand. Anders gesagt: Etwas, was entzweibrach – Ekel und Schönheit – hat durch diesen Bruch im Gegenstand einen abstossend-nichtabstossenden Extrakt freigesetzt, in welchem ein Kunstakt erkannt wurde. Und noch etwas: Es kehrte die – noch nicht sehr begründete – Ahnung zurück, dass das belebende Enzym nicht aus der bis dahin einzigen, positiv bezeichneten verbindenden Rolle der künstlerischen Form hervorgeht. Diese verbindende Funktion bewahrte natürlich eine bedeutende integrative Rolle, sonst könnte man beim Pissoir nicht die minimal anwesende Schönheit erleben. Doch die Lebendigkeit entsprang aus dem Gegensatz zwischen Verworfenheit und Schönheit, und sie wirkte trotz des verbindenden ironischen Tons. Waren denn in der künstlerischen Form tatsächlich gegensätzliche Komponenten wirksam, die den Gedanken von schlechter und guter Form heute in zwei Komponenten aufteilt? Ich war wirklich verblüfft über den wiederholten Hinweis, dass aus der Natur der Kunst – d. h. aus ihrem inneren Widerspruch – die Idee von der Entzweigung der allgemeinsten und ureigensten Bedeutung der künstlerischen Form hervorgehen könnte.

II. Widerspruch in Zuneigung

Dieser Gedankengang gefiel mir anfangs nicht sehr, dennoch führte er mich weiter zu einem neuen Beweis. Ganz besonders zog mich Grafenauers Gedanke an: „Die Form des Sonetts, in der sich die Tradition spiegelt, verstrickt sich in jenes Abenteuer, das ich als Übersteigerung der eigenen existentiellen Erfahrung bezeichnete, in welcher auch meine Erfahrung der Poesie enthalten ist. Dies bedeutet, dass in den entstandenen künstlerischen Bildern ein kontrastierendes, antithetisches, oppositionelles Verhältnis zum Sonett und

seiner Geschichte zur Geltung kommen muss, wodurch jener Parallelismus in der Textstruktur geschaffen wird, der die Beziehung zwischen der Gesamtheit der grammatischen, lexikalischen, phonetischen und anderen Parallelismen im Text und der Idee des Sonetts ausdrückt.⁹ Mit seiner Hilfe konnte man über die Interpretationsschwierigkeiten nachdenken und sie überwinden. Mich zumindest wies er darauf hin, dass Grafenauer die zusammentreffenden Adjektive „kontrastierend, antithetisch und oppositionell“ berührte, ohne die keine strukturell bemerkbare Qualität geschieht und keine Abstossung erkannt wird. Doch setzte er – so nahm ich an – in der Struktur des Kunstwerks nicht die komponentalen Aktivitäten der kontrastierenden Bausteine (ohne die es keine Wahrnehmung und Erkennung gibt) an erste Stelle, sondern griff über sie hinaus. An erste Stelle setzte er sein persönliches oppositionelles Verhältnis zum historischen Phänomen des Sonetts. Dies würde zumindest meines Erachtens nach bedeuten, dass der Dichter seine kreative Position angesichts des historischen Phänomens der Form überprüft hat. Auf diese Weise wollte er einen Unterschied zwischen dem allgemeinen Kanon, der das Sonett beherrscht, und seiner spezifischen Distinktion herstellen. Hierbei wären der allgemeine Kanon und die spezifische Distinktion des Autors während der gesamten Entstehungszeit des Gedichts parallel aktiv und original. Oder anders ausgedrückt: Mit der kreativen Reaktion des Künstlers war ein Unterschied zwischen zwei parallelen Formen vorgesehen: zwischen der Form als Trägerin des geschichtlichen Status und der Form, in der die Distinktion des Dichters erkannt wurde. Zugleich öffnete sich der Dichter den Zugang zur integralen künstlerischen Form. Dies war aber etwas ganz anderes als eine Vereinheitlichung mit der reinen Grundlage des historischen Sonetts und etwas ganz anderes als ein Beharren auf im Voraus bestimmten formativen Bedingungen. So gelangte ich an einen Punkt, an dem ich aussprach, was ich anfangs nicht gewollt hatte: Die völlige Harmonie der mitwirkenden ästhetischen, erkenntnis- und wertmässigen Komponenten würde die Möglichkeit einer Wirksamkeit zu wenig bestärken. Oder sie würde die Kraft der Form sogar lähmen, da die Form in diesem Fall durch die Harmonie in einen Zustand ohne jegliches Potenzial versiegelt wäre. Sie wäre lediglich eine starre Aufnahme schon längst erdichteter Worte.

Es eröffnete sich ein interessanter, jedoch nicht überprüfter Aspekt des formativen Zweifels, weshalb ich geschichtliche Beweise für sein Bestehen suchen musste, sonst hätte ich meine Suche nicht in eine beständige Behauptung summieren können. Während der Suche nach entsprechenden Beispielen sah ich mir zunächst Kunstwerke aus dem Mittelalter an. Also aus der Zeit, als ihre

9 Niko Grafenauer, *Vezi daljav. Oblikovanje pesmi*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1996, S. 133.

„Ganzheitlichkeit“ noch Gott geweiht und damit bis zu dem Grad göttlich war, dass das *sanctum*¹⁰ die Ikonen und deren pythagoreischen Platonismus zumindest im Kreis der damaligen Ikonenhersteller und -verehrer schützte. Was ausserhalb dieses Kreises bis zum Zweiten Konzil von Nicäa im Jahre 787 geschah, als die Berechtigung der heiligen Bilder in der Kirche bestätigt wurde, erahnt man aus den „*Drei Verteidigungsschriften gegen diejenigen, welche die heiligen Bilder verwerfen*“, die Johannes von Damaskus im damaligen Syrien verfasste und für den ikonoklastischen Kaiser Leo III bestimmte. Deshalb trennte ich die ganzheitliche Vorstellungskraft der Ikonen, die von der Ikonodulie durchgesetzt wurde, von den Bilderstürmen, die wegen politischen Interessen und aus der religiösen Überzeugung heraus, dass Gott nicht darstellbar sei, unternommen wurden. Kurzum, das ganzheitliche Feld der Ikonen, ergänzt mit ornamentalen Verflechtungen, geometrischer Substanz und sogar Namen von Heiligen, bestand ohne innere Zweifel. Dies bedeutete aber nicht, dass die Ikonen ohne kontrastierende Organisation der Bestandteile und ohne hierarchische Gradienten konzipiert waren.¹¹

Für einen Augenblick hielt ich inne und stellte eine neue Frage: Ist der Zweifel zu einem offenen Anreger neuer Visionen geworden, als die Form die göttliche Schirmherrschaft verliess und die Unschuld verlor? Duccio und Cimabue waren noch keine Versucher und „verspielten“ noch nicht das universale Paradigma des Ornaments. Doch Giotto rückte bereits stark vom Ornament ab, als er die sich bemerkbar machenden Wirkungen der künftigen Perspektive erahnte. Da ich aber nicht die Perspektive hervorzuheben beabsichtigte, sondern das, was mit der neuen Sicht des Raumes verbunden war und den Hellenismus rekonstituierte, suchte ich eine geeignetere Person unter den damaligen Künstlern. Ich wählte Botticelli – insbesondere deshalb, weil ich mit meiner antiken (säkularisierten) Orientierung nicht viel Glück hatte. Natürlich wiederholte ich nicht, wie seine Bekehrung bzw. seine Umorientierung von pantheistischen zu christlichen Bildern und ethischen Werten geschah. Wichtiger erschien mir der „Makel“ in der Form, der nicht einfach war. Vor allem wegen der Frage, was Botticelli den Flammen Savonarolas auslieferte? Hat er wirklich den

10 In der Erörterung „Das Heilige“ schrieb Émile Benveniste: „... sanctus ist nicht mehr nur eine Wand, sondern die Gesamtheit des Feldes und all dessen, was in Kontakt mit der Welt des Göttlichen steht ... seine Kraft macht aus ihm ein vermittelndes Wesen zwischen Mensch und Göttlichem“ (Emile Benveniste, Sveto, Koper: Hyperion, 2006, S. 26).

11 Mit dem Syntagma „innerer Zweifel“ ist das bemerkbare Geschehen im Kunstwerk gemeint, das seine Proportionen, Ton- und Farbkontraste, Strukturspannungen, Raumverhältnisse usw. nicht abschafft, sondern ihre Konstellationen ändert, und dadurch auch die Vorstellung von bildnerischen Strukturprinzipien und Stilbesonderheiten.

„Makel“ getilgt, indem er der heidnischen Sinnlichkeit entsagte? Wahrscheinlich nicht, weil er auf anstößige mythologische Szenen, nicht aber auf antike Formen verzichtete. Was bedeutete, dass er den ornamentalen, der irdischen Empirie ausweichenden Verflechtungen den christlich-vormundschaftlichen Status wegnahm und ihn durch eine Versöhnung zwischen Fleisch und Geist ersetzte. Ganz besonders in Botticellis Bild „Magnificat“¹² sind zwei Aspekte gut zu erkennen: der christliche, der Maria und der Kindheit Jesu gewidmet ist, und der antike, der auf heidnische Formen gestützt ist. Es handelte sich um eine Kombination, die schwer in verschmelzenden ornamentalen Verflechtungen zu finden ist. Botticelli konfrontierte nämlich sittliche Bildnisse Mariens, Jesu und der Engel mit vergeistigten plastischen Formen. Alles, was Zeichen von Alltäglichkeit trug, traf mit göttlichen Linien zusammen, ohne dabei die menschliche Identität zu verlieren. Deshalb übernahmen die morphologischen Verfahren an diesem Punkt eine doppelte Funktion: auf der einen Seite stellten sie das sittliche, auf der anderen Seite das göttliche Prinzip dar und verflochten beide so, dass sie in offensichtlichem Gegensatz zueinander friedlich vereint blieben. Doch trotz des friedlichen Gegensatzes zeigten sich Nebenwirkungen, was bedeutete, dass die Modalität der malerischen Mittel als teilweise schon verselbständigte Entität, die jeder auf seine eigene Weise erleben konnte, aus dem religiösen Themenkreis austrat.

Eine ebenso interessante Kombination von ästhetischen, formativen und gesellschaftskritischen Bestandteilen in der Form zeigte mir eine Reproduktion von Veroneses Bild „Die Hochzeit zu Kana“. Meines Erachtens entging der Künstler der Versuchung, durch pittoreskes Brillieren der Parade von Potentaten bzw. dem Bankett der Nobili vor dem „kaum“ präsenten Christus zu dienen. Deshalb machte er eine formbildende Kehrtwende, trat von Leonardos göttlicher zentraler Position ab und wirkte sozusagen entgegen der orthodoxen Forderung in der Malerei: mit einer visuell nicht sichtbar gemachten und gerade deshalb so wirksamen zentralen Vertikale, die vom leeren Raum über die Gestalt von Jesus, durch die Musiker hindurch bis zu den zwei Hunden im Vordergrund verläuft, wird die lebhaft Inszenierung in der Horizontalen in zwei voneinander unabhängige Gruppen von Gästen zerteilt (unterbrochen). Deshalb kippt der Blick in der Bildmitte – wenn schon nicht in eine Spalte, so doch: – in eine flache Vertiefung. Durch den distanzierten formativen Eingriff aberkannte der Maler der dominanten Horizontale die malerische und statusmäßige Priorität und setzte eine oppositäre Bewusstseinsbildung der Sicht da-

12 Auf Botticellis Synkretismus wiesen Robert E. Wolf und Roland Millen im Buch „Geburt der Neuzeit“ hin.

gegen. Genauer gesagt: Der Meister rückte mit seiner formativen Bezweifelung der Allmächtigkeit des Fluchtpunkts dessen Nichtpräsenz in den Mittelpunkt, in die anwesende Sichtbarkeit des Nichtanwesenden. Zugleich widersprach er mit der unterbrochenen Horizontale auch der damaligen gesellschaftlichen Situation. Als wenn er unterbewusst sagen würde: Unvergleichlich bedeutsamer ist ein deklassierter vertikaler Zwischenraum als eine in Pracht und Fülle ausgestreckte dominante Horizontale.

Mit diesem Beispiel habe ich mich noch nicht dem 20. Jahrhundert genähert. Ich hatte aber Beweise in Händen, dass Repliken auf Kunstkanons und gesellschaftliche Dogmen immer bemerkbarer wurden. Wegen der zeitlichen Begrenzung beeilte ich mich ein wenig, übersprang unter anderem den Barock und konzentrierte mich auf den Zeitraum, in welchem gleichzeitig oppositäre Pole verschiedener künstlerischer Lösungen auftraten. In gewissem Sinne ermöglichte der Fall der Bastille nicht nur die Entfaltung der Aufklärung, sondern auch den Aufstieg des Subjektes und infolgedessen einen Kampf um jeden Fussbreit auf dem Gebiet der Kunst. Damals verschärfte sich die Beziehungen zwischen den Kunstschaffenden mehr als jemals zuvor. Sie wurden sogar wegen folgender Frage politisiert: Welches Verhältnis zur Welt ist authentisch? Der Aufstieg des neoklassizistischen Winckelmann, die Entdeckung von Herculaneum und Pompeji, Schliemanns spätere Entdeckung von Troja und Humanns Überführung des Pergamon-Altars nach Europa – all dies samt der Entwicklung des Empire rückte die Kunst von der momentanen Realität weg. Zugleich prallte die neoklassizistische Welle gegen die romantische Ästhetik und etwas später gegen den entstehenden Realismus. Es brodelte wie im Nationalkonvent und oft dienten die künstlerischen Anschauungen widersprüchlich den Wünschen der Auftraggeber: Die Jakobiner strebten nach neoklassizistischer Kostümographie, Talleyrand als Unterstützer des Königshauses der Bourbonen und Aussenminister half beim Aufstieg von Eugène Delacroix, ungeachtet dessen, dass sich der Maler dem Rationalismus mindestens so stark widersetzte wie dem Klassizismus. War es somit verwunderlich, wenn auch in den Köpfen der Künstler Barrikaden aufzutreten begannen, als sie mit Formen ihre negierenden Zweifel demonstrierten? Nein; der Kommunarde Gustave Courbet drückte wenig später im Programm der realistischen Bewegung den schlagkräftigsten Zweifel an der neoklassizistischen und romantischen Kunst aus: *„Der Inhalt des Realismus ist die Negierung des Ideals und all dessen, was aus ihm hervorgeht. Auf diese Weise kann die Vernunft und das Individuum emanzipiert und endlich Demokratie hergestellt werden.“*¹³ Damit offenbarte

13 Ljubo Babić, *Francusko slikarstvo XIX. stoljeća* (Od Davida do Matissa), Zagreb: Matica

er, dass der Zweifel und die Negation eine hervorgehobene Rolle in der künstlerischen Form spielen. Was bedeutete, dass der Grunddevise „man muss ein ausgewogenes ästhetisches Verhältnis sichern“ folgende Forderung hinzugefügt wurde: „mit künstlerischen Mitteln (Formen) muss man seine Orientierung so klar darstellen, dass das Kunstwerk zur manifestativen Distinktion wird“. So wurde die gemalte Verneinung andersartiger Kunstwerke und Ansichten¹⁴ auch zum Feststellungsverfahren und Mittel des Konkurrierens und Eliminierens.

III. Synthese und Opposition – Konkurrenz

60 Unglaublich, wie kompliziert es wurde. Der Modernismus und der Avantgardismus mit der Vielfalt ihrer Vorgehensweisen und Bewertungen waren nicht mehr weit entfernt. Der Kreis meiner Interpretation war geschlossen, und der anfangs behandelte Zeitraum trat erneut mit seinen kontroversen Ideen in den Vordergrund. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wies der Dada die Tyrannei der Form und Ästhetik zurück, fast gleichzeitig berief sich der Neoplastizismus auf das gesellschaftliche Gleichgewicht, gestützt auf Form und Ästhetik. Und als der Minimalismus¹⁵ in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts analytische Verfahren und ein selbstreflexives Verhältnis der Kunst zur Kunst durchsetzte, breitete sich das Lösungsmittel des Zweifels durch die Membran der Form in die Konzentration des Illusionismus und Symbolismus aus, verdünnte sie bis hin zu kaum erkennbaren Spuren. Anders ausgedrückt: Mit malerischen und bildhauerischen Mitteln wurde ein Zustand vorbereitet, in welchem die Malerei und Bildhauerei sich mit einem noch nie dagewesenen Zweifel vorstellten: Mit der Reinigung der eigenen Felder und Räume wollten sie sich der höchsten, letzten Stufe nähern, also dem offenbaren Wesen der Malerei und Bildhauerei, jenseits dessen es keine Möglichkeit für ein weiteres Schaffen mehr geben würde. Der ursprüngliche Sinn¹⁶ der Kunst wäre somit endgültig erfüllt und interne Zweifel

Hrvatska), 1953, S. 144.

14 Courbets programmatisches Bild „Bon jour, Monsieur Courbet“ ist ein schönes Beispiel hierfür.

15 Im Rahmen des vorliegenden Aufsatzes sind unter die Vertreter der minimalistischen Kunst in erster Linie Ad Reinhardt, Donald Judd, Robert Ryman, Agnes Martin usw. eingereicht.

16 Der ursprüngliche Sinn unterscheidet sich vom grundlegend neuen Sinn dadurch, dass er all das bezeichnet, was aus der Selbstbegründung des Daseins der Kunst hervorgeht. Der grundlegend neue Sinn ist der Beweis für das ersetzbare Wissen, und da das ersetzbare Wissen stets von neuem negierend ist, kann es nicht in allen Kunstwerken erwartet werden.

überflüssig, da sie durch kritische Analysen ersetzt wären. Zum Glück endete es nicht so, weshalb ich nicht der skeptischen hegelschen Philosophie folgte, die so manchen zur noch nicht eroberten Schwelle zur (Un-)Endlichkeit hin lenkte. Denn die aus der hegelschen Philosophie abgeleitete These „die Kunst zweifelt nicht an der Originalität und Unantastbarkeit ihres Zweckes, deshalb kann sie nicht mit dem aufklärerischen Geist konkurrieren“ war zu eng. Sie stellten besonders die Ereignisse im 19. und 20. Jahrhundert in Frage, auf die ich bereits hingewiesen habe. Nicht zuletzt gingen sogar die radikalsten künstlerischen Zweifel aus der in sich selbst begründeten Kunst hervor, natürlich mit dem allereinzigen Unterschied, der sich zeigte, als ich die künstlerischen Zweifel mit der philosophischen und theoretischen Suche nach der Wahrheit verglich. Die Kunst konnte Zweifel ausbalancieren, weil sie deren Mitexistenz in ihrem ursprünglichen Integritätszweck ermöglichte. Dadurch errang sie keinen Vorteil vor dem philosophischen und theoretischen kritischen Bewusstsein, aber dennoch kam ihr eine besondere Rolle zu: Statt der philosophischen und theoretischen Negation, mit der die Kunstphilosophie und -theorie auf die Beziehung zum Andersartigen verzichteten, bewahrte die Kunst das zweifelnde Annähern an das Andersartige. Und das war nicht wenig, denn diese Funktion wurde von niemand anderem als von der Kunst selbst ausgeübt. Manchmal mit mehr, manchmal mit weniger Glück, da ihr Weg zur Synthese oft gerade wegen des zweifelnden Annäherns an das Andersartige erschwert war, wovon zahlreiche Beispiele aus der jüngstvergangenen Zeit zeugten.

Aber noch bevor ich das Verhältnis zwischen Zweifel und Synthese und das Verhältnis zwischen internem gestalterischem Zweifel und externer künstlerischer Opposition berührte¹⁷, stellte ich mir hypothetisch einen Künstler vor, der den letzten möglichen malerischen und bildhauerischen Akt vollbringt und sich anschliessend entweder in einen Kunstphilosophen oder einen Kunsttheoretiker verwandelt. Die Simulation war interessant, weshalb ich folgende Frage aufbrachte: Hätte ein Künstler, wenn er das in die Erkenntnis einbezogene Wesen der Malerei und Bildhauerei erreichen würde, noch das Bedürfnis, den Disput mit der Sinnlichkeit zu wiederholen, den er bereits überwunden hätte? Grundsätzlich nicht, lautete meine Antwort, da er eine solche Überzeugung und mit ihr eine solche Kraft besäße, dass er ruhig im Zustand eines Kunstphilosophen oder Kunsttheoretikers verbliebe. Sein Interesse wäre in erster

¹⁷ Der interne Zweifel trete bei der Konstituierung der Form auf, die externe Opposition bezeichne die Verhältnisse zwischen den Kunstgattungen, Stilrichtungen, Wertargumentationen und Kontexten.

Linie auf das Wesen der Kunst gerichtet, nicht aber auf den formativen Zweifel, auf externe Oppositionen und Konkurrenzkonflikte, die Nebenprodukte der künstlerischen Positionierung sind. Da es aber im Alltagsleben weder zu einer Abschaffung von Kunstwerken noch zu völlig unabhängigen philosophischen und theoretischen Erklärungen gekommen ist, half ich mir mit folgender Annahme weiter: Wenn jemand die Kunst mit einer noch so profilierten Erklärung berührt, zieht er etwas von ihrer ursprünglichen Existenz an sich. Es kann dies ein kaum bemerkbarer Einfluss von internen formativen Zweifeln sein, aber auch ein ideologischer Einfluss von externen Oppositionen. Wie würden einen von sich überzeugten Kunstphilosophen oder Kunsttheoretiker sonst der Postimpressionismus, der abstrakte Expressionismus, die neue Geometrie und ähnliche Kunstrichtungen überhaupt stören? Warum sollte er seine Ansichten vor dem „dekadenten“, den Sinnen untergeordneten Artefakt schützen, wenn in seiner Tasche nicht eine Versuchung bzw. eine Einladung von einer Galerie oder Kunsthalle stecken würde? Die Einladung würde er einfach in den Abfallkorb werfen und die Sache wäre erledigt. Da er sich aber ohne Einladung nicht in das einbringen kann, was heute noch immer existent ist und Kunstproduktion genannt wird, lässt er der Kunst in hegelschem Stil die Existenzberechtigung. Was bedeutet, dass er sie nicht auf der höchsten Stufe des Geistes ansiedelt, allerdings...

Nach dem zurückgelegten Weg hätte die Konstituierung der künstlerischen Form nun einigermaßen erklärt sein müssen. Doch dem war nicht so, weil ich nur ihre Irreduzibilität angesichts des positiv-kategorialen Denkens erklärt hatte. Es war also der Moment gekommen, in dem ich die begleitenden oppositären, aber auch konkurrierenden Prozesse angehen musste, die auf der äusseren Ebene, also bei der Konstituierung der Kunstwerke, die ganzheitliche Besonderheit der künstlerischen Form bzw. des Kunstwerks gewährleisten. Natürlich hörte es sich anfangs etwas eigenartig an, dass die äusseren oppositären und konkurrierenden Prozesse der künstlerischen Form und dem Kunstwerk einen selbständigen Status gewährleisten. Doch eine etwas gründlichere Überlegung beruhigte mich, weil sie mir Einsicht in folgende kontroverse, jedoch mögliche Situation ermöglichte: Der Avantgardismus und der Minimalismus, zwei konkurrierende, bei der Rettung der Welt und der Kunst unterschiedlich engagierte Künste, glauben jeder an seine eigene Synthese. Und als sie ihr die Türe öffneten, öffneten sie sie nur so weit, wie es ihr unterschiedliches Berufen auf die Absolutheit zuließ. Auch deswegen bestand zwischen dem Avantgardismus und dem Minimalismus sicherlich eine äussere Opposition, welche die Ganzheitlichkeit und Beständigkeit der avantgardistisch-ethischen und

minimalistisch-ontologischen Orientierung gewähr-leistete. Deshalb war ihr Bestehen auch von der äusseren Opposition und Konkurrenz abhängig.

„Synthese“ war ein sehr starkes Wort, unzählige Male in erwartungsvollem Pathos ausgesprochen, doch die Wörter „äussere Opposition“ waren nicht weniger schlagkräftig. Deshalb zeigte sich zwischen der Synthese und der Opposition nicht zufälligerweise etwas, was bei der Formierung von Kunst-richtungen, Werken und Ereignissen präsent sein musste. Wie wäre dies zu erklären? Am treffendsten fand ich den Begriff „Gesamtkunstwerk“, weil er in den umstürzlerischen Zeiten des 20. Jahrhunderts erneut zum Vorschein kam und den Wunsch darstellte, dass sich unter seinem Schutz vereinigen möge, was zersplittert war, und sich verbinden möge, was zerstritten war. Eigentlich war es für mich wichtiger, wie der Wunsch nach Ganzheitlichkeit auf die zersplitterten und gegensätzlichen künstlerischen Initiativen reagierte, da mich nur diese ihre Reaktion auf den Verlust der zentrierten Kultur zum Kern der komplizierten formativen und oppositären Prozesse führte.

Die Daten aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeigten mir, dass damals nicht einmal die Idee vom Gesamtkunstwerk die gleichwertige Vereinheitlichung aller Gattungen und Bereiche der bildenden Kunst in einem gemeinsamen Werk und einer gemeinsamen Tätigkeit ermöglichte. Mit dem Auftritt der Sezession, des Jugendstils und des Konstruktivismus wurde die Vorherrschaft der Architektur und des Kunsthandwerks offensichtlich. Der Designer Henry van de Velde drückte sich zum Beispiel so aus „*Das Prinzip der Konstruktion im Kunsthandwerk ist nicht neu; im Gegenteil, es ist der Urvater der Bau- und dekorativen Kunst.*“¹⁸ Die Architekten Josef Hofmann, Charles Mackintosh und Jože Plečnik versuchten, ihre Bauprojekte vom Grundriss bis hin zum kleinsten Detail selbst zu verfolgen und vereinheitlichten die künstlerische Form unter der Fittiche der Architektur. Hierzu trugen entscheidend bei: Walter Gropius, als er die Grundlagen des Bauhauses schuf mit der Forderung, dass sich Künstler und Handwerker unter der Leitung von Architekten vereinigen sollten, und Victor Vasarely, als er eine „planetare Folklore“ bzw. eine Kathedrale der Zukunft konzipierte. Doch hierfür musste sich jemand unterordnen. Es stimmte, dass die Malerei und Bildhauerei noch immer an Sezession und Jugendstil festhielten, was das Verdienst von Klimt, Lautrec, Stuck, Larche und anderen war. Doch war es trotz der malerischen und bildhauerischen Assistenz klar, dass die Malerei und Bildhauerei im Rahmen des Gesamtkunstwerks ihre gleichberechtigte Rolle verloren hatten. Dies bedeutete aber, dass die ungleichberechtigte Rolle der verschiedenen Kunstgattungen der

18 Gabriele Sterner, Jugendstil, Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija, 1978, S. 28.

Sezession, dem Jugendstil und dem Konstruktivismus zu einer produktiven Blüte verhalf. Und es geschah genau das, was geschieht, wenn sich im integralen formativen Verfahren die eine Komponente der anderen unterordnet. Wegen der mangelnden Gleichberechtigung und der Konkurrenz trat die Hierarchie der Gattungen der bildenden Kunst in den Vordergrund und verhinderte im gemeinsamen Projekt einen anämischen Zustand der Gesamtheit. Dadurch war natürlich der Traum von einer gleichberechtigten Zusammenarbeit bzw. vom Gesamtkunstwerk dahin¹⁹, es war der Vorzug des Meisterwerks hergestellt. Aber nicht nur das. Gleichzeitig trat bei den architektonisch betonten Meisterwerken eine Reihe von Zweifeln am absoluten Primat der Baukunst auf. Schwitters wies mit dem antiharmonischen „Merzbau“ oppositionell das Diktat der Architektur zurück, die Surrealisten zeigten mit der Entdeckung der Automatismen instabile psychische Zustände, die Expressionisten begleiteten mit Farbenschreien die menschliche Entfremdung. Haben Kandinsky und Klee, als sie inmitten der architektonischen und gestalterischen Bemühungen im Bauhaus die abstrakte Malerei zu ungeahnten Höhen erhoben, den Grundsatz des Gesamtkunstwerks verraten? In gewisser Masse schon, weil sie alles in ihren Kräften stehende unternahmen, um der Malerei eine angemessenere Stellung in der ständigen Konkurrenz um das Primat in der Kunst zu verschaffen.

Aus allen diesen kreuzweisen Verflechtungen (interner Zweifel – Einheitlichkeit des Artefakts, äussere Opposition – Synthese, Hierarchie – Zusammenarbeit) zeigte sich die konstitutive Eigenschaft der Kunst, die nicht kanonisch eingleisig war. Es zeigte sich eine spezifische Formierung von Kunstwerken, die ich nicht völlig mit theoretischen Modellen und philosophischen Begriffs-klassifikationen gleichsetzen konnte. Natürlich schloss ich die Möglichkeit nicht aus, dass jemandem eine solche Gleichsetzung gelingt, doch ich stocherte nicht mehr darin herum, weil mir folgende Erkenntnis ausreichte: Solange die künstlerische Form das Ergebnis von Ablehnung und Bestätigung ist, ist das hierarchische Verhältnis ein Garant für etwas qualitativ Hochwertiges und Positives. Doch damit etwas Derartiges geschieht, damit die Ablehnung und Bestätigung sinnliche Elemente zu einer seienden Präsenz verbinden, ist ein Vermittler nötig. Einst war der Vermittler die Sanktifikation, die ohne Widerrede Heiligkeit durch Verschmelzung von Nominalismus, abwechselnden materiellen Wirkungen und geometrischem Mystizismus gewährleistete. Heute, so würde Jožef Muhovič vielleicht sagen, vermittelt der Künstler interaktiv, wenn er mit inneren Einwänden die Form zusammenfasst und die hierarchisch

19 Das Gesamtkunstwerk ist nicht zum gemeinsamen, sondern zum ganzheitlichen Werk geworden; es wurde durch bestimmte künstlerische und begriffliche Gegen-Kräfte gebildet.

gesammelten Segmente in eine sichtbare Energie verwandelt. Es handelt sich um eine Erscheinung, die heute gleich weit entfernt vom empirokritischen Verständnis der Kunst ist wie einst in der Romanik. Was natürlich nicht überrascht, denn damals dematerialisierte ein dünner Lichtstrahl die Kirchensteine und verwandelte sie in eine kaum fassbare räumliche Dimension. In heutiger Zeit setzt Anish Kapoor mit Steinen Flügel zusammen und bekundet Zweifel an der Schwere der Steine. Im Grunde hat sich nicht viel verändert, und die innere formative Differenz ist die Triebkraft geblieben, wenn auch statt geometrischer Mystik und unteilbarer Einheit eine säkularisierte Dekonstruktion aufgetreten ist. Ich wusste zwar nicht, ob ich diese Verbundenheit ohne den geringsten Zweifel als Beweis für eine unwiderlegbare überzeitliche Tatsache hinstellen könnte. Dennoch aber entschloss ich mich zu folgender Kompromissvermutung: Die De-Konstruktion steht sicher der Entzweiung, dem Abreißen und Aufbauen näher als einst das Wunder und die Alchemie, aber dennoch weist sie auf die Möglichkeit einer anderen Betrachtung der Sache, auf eine andere, mit Zweifel markierte Form hin. Wer die Tatsache akzeptiert, dass mit der künstlerischen Form so manches geschieht, was er nicht logisch erklären kann, berücksichtigt deren seienden Urgrund und sagt: „Jetzt sind wir dort, wohin wir kommen wollten. Unsere Arbeit wird schwer, doch sinnvoll sein.“

Damit haben sich meine Vermutungen nicht erschöpft, doch war es Zeit für einen Abschluss. Ich habe mich schon weit genug nach vorne gewagt und die Frage dabei mit der gebührenden Vorsicht – denn es handelt sich nur um meine persönliche Annäherung an die künstlerische Formierung – ausreichend hin- und hergewendet. Doch konnte ich mich nicht einfach so vom positiven Klang der künstlerischen Form verabschieden. Genau aus diesem Grund habe ich nochmals eine Variation zum vorgegebenen Thema gewagt: Die Bewegung innerhalb der Form, unternommen mit der de-konstruktivistischen Methode, sollte ihre ursprüngliche Vorstellbarkeit aufheben und auf deren Überbleibseln eine andere und neue Vorstellungsebene affirmieren. Hierbei dürfte man nicht auf die Aufhebung jeder Beschränkung und auf eine unerschöpfliche Zahl von möglichen Kombinationen zählen, sondern auf die Verflechtung eigens ausgewählter Elemente, die interaktiv einen neuen Zwischenbestand bilden würden. Denn mithilfe eines so geschaffenen Unterschiedes könnte man sich der Gleichförmigkeit des Seienden bzw. dem substantiellen Sinn des Daseins nähern und die Schwierigkeiten mit der heutigen Form wenigstens teilweise beseitigen. So feuerte ich zum Ende meine Hoffnung mit einer etwas eigensinnigen Interpretation dessen an, was wahrscheinlich aus Derridas Worten hervorging: *die nicht einfangbare Differenz*. Habe ich mich geirrt, habe ich mehr

Verwirrung gestiftet als Nutzen gebracht? Ich holte noch Aurelius Augustinus zu Hilfe und paraphrasierte seinen Gedanken: Wenn die künstlerische Form nicht zum Bestandteil des Lebens wird, ist sie tote Haut und leere Hülle. Was hingegen das Manipulieren betrifft, sicherte ich mich mit folgender These ab: Die künstlerische Form manipuliert nicht, höchstens machen es andere mit ihr. Weil sie sie missbrauchen, würgen sie sie mit perversen Absichten.

Das Verschwinden der ästhetischen Einstellung

I

Es hat seine guten Gründe, dass schon der Titel dieses Symposiums, „Was heisst ‚Form‘ in einer postmodernen Kunst?“, ziemlich gewichtige Probleme aufwirft. Das beginnt damit, dass die Frage, was das Adjektiv ‚postmodern‘ in der Zusammenstellung ‚postmoderne Kunst‘ bedeutet, was sein theoretischer Gehalt ist, ausgesprochen umstritten ist; dazu kommt noch, dass der historisch zu- und einordnende Gebrauch von ‚Postmoderne‘ als Epochenbegriff der Gegenwart und einer Vergangenheit, die heute auch schon mehr als 40 Jahre umfasst, mehrdeutig, zum Teil sogar widersprüchlich ist. Und damit verknüpft, also mit dem jeweiligen Begriff und Verständnis von Postmoderne eng zusammenhängend, stellt sich die Frage, ob es in der Postmoderne überhaupt noch irgendeine sinnvolle Definition von Kunst geben kann.

Die Widersprüchlichkeit oder zumindest eklatante Doppeldeutigkeit des Terminus Postmoderne beruht darauf, dass vor allem im Amerikanischen ‚Postmodernism‘ in zwei völlig unterschiedlichen Bedeutungen und Zusammenhängen gebraucht und auf zwei in ihrer theoretischen Haltung sogar unvereinbare Kunstrichtungen oder –ausrichtungen angewandt wurde. Einerseits wurde ‚Postmodernism‘ in der amerikanischen Kunsttheorie, besonders um die Zeitschrift ‚October‘ mit den Autoren Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Craig Owens, Hal Foster herum, zur Beschreibung derjenigen Kunst benützt, die auf die Krise der Moderne und besonders auf die Krise der Leitgattung der klassischen Moderne, der abstrakten Malerei, um 1960 reagiert hatte, indem sie mit wesentlichen Grundbestimmungen der modernen Kunst brach. Dabei ging es insbesondere um den Bruch mit dem ästhetischen Idealismus der Moderne,

um den Bruch mit der für die moderne Kunst konstitutiven Vorstellung, es gäbe eine eigenständige, ästhetisch zugängliche immaterielle Welt, zu der die abstrakte Malerei einen besonders ausgezeichneten Zugang eröffne. Sowohl die erste, europäische Avantgarde der abstrakten Kunst, die um 1913 einsetzte, mit den Heroen Wassily Kandinsky, Piet Mondrian und Kasimir Malewitsch, als auch die zweite, vor allem amerikanische Avantgarde mit den Heroen Jackson Pollock, Barnett Newman und Mark Rothko, die um 1948 herum einsetzte, sah ihr Fundament darin, dass abstrakte Gemälde eine Wirklichkeit zu sehen gäben, die die materielle Wirklichkeit der sichtbaren Welt übersteigt; sei es eine Wirklichkeit reiner Ordnungen und Beziehungen, oder sei es eine Wirklichkeit erhabener bzw. sublimer Erfahrungen und Empfindungen.

68

Dass die moderne Malerei, und genereller die moderne Kunst in den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts in eine schwere Krise geraten war, die mit dem Zusammenbruch ihres Idealismus zusammenhing, ist unstrittig. Auch dass ein vergleichbarer Zusammenbruch des Idealismus der Moderne, ihres Glaubens an eine ästhetische Hinterwelt, schon am Ende der frühen, noch gegenständlichen Moderne stattgefunden hatte, ist offensichtlich: vor allem von Marcel Duchamp und von den Dadaisten ist der Anspruch der modernen Kunst, besonders der modernen Malerei, transzendierende Erfahrungen und Einsichten zu ermöglichen, einer radikalen und analytischen Destruktion unterzogen worden. Nur dass diese erste Krise der Moderne sich nicht durchgesetzt hatte; Duchamp und Dada erreichten weder die Museen noch eine allgemeine Rezeption, geschweige denn eine akademische Wahrnehmung, etwa durch die Kunstgeschichte. Erst in den späteren fünfziger Jahren, und in einem direkten Zusammenhang mit dem Zerfall oder der Infragestellung der abstrakten Malerei – vor allem des abstract expressionism – wurden Duchamp und Dada wiederentdeckt; oder eher: entdeckt, als Väter einer radikalen Analyse des idealistischen Scheins und Trugs, des ‚Illusionismus‘ der Malerei. Dass sowohl die Arbeit von Jasper Johns und Robert Rauschenberg als auch die frühen Fluxuskonzerte als ‚Neodada‘ firmierten, demonstriert diese Entdeckung. Wenn also von der neuen, nicht mehr idealistischen Kunst nach der Krise der sechziger Jahre die Rede ist, muss immer mit berücksichtigt werden, dass schon von Duchamp und den Dadaisten Einsichten und Analysen formuliert worden sind, die erst in den sechziger Jahren allgemein rezipiert wurden und sich in der Avantgarde und als Avantgarde durchsetzten.

Es ist sinnvoll, die neue, nicht mehr idealistische, in einem gewissen Sinn einerseits phänomenologische, andererseits materialistische Kunst nach dieser Krise eine spätmoderne Kunst zu nennen: denn diese analytische und kriti-

sche Kunst hatte das Projekt ‚Moderne‘ nicht aufgegeben, sondern verstärkt; sie hatte noch den schwarzen Fleck der Moderne, ihren Idealismus, der Kritik unterworfen und dadurch den traditionellen Begriff der Kunst aufgesprengt. Denn indem sie eine ästhetische Sonderwelt, ein ästhetisch-geistiges Jenseits der materiellen Welt destruiert hatte, hatte sie einen wesentlichen Teil der Definition dessen, was bis dahin als Kunstwerk wahrgenommen wurde, zerstört. Bis in die sechziger Jahre war klar gewesen, was ein Kunstwerk ist, klar bis hin zu festgelegten Gattungen, den Gattungen Malerei und Plastik. Seit dem Zusammenbruch des ästhetischen Idealismus gibt es weder Gattungen mehr, die von vornherein künstlerisch sind, noch einen von vornherein festliegenden Unterschied zwischen künstlerischen Arbeiten und anderen Typen von Gegenständen oder Artefakten.

Im allgemeinen gesellschaftlichen Gebrauch, auch die Kunst betreffend, war von Postmoderne aber erst seit den späten siebziger Jahren die Rede: nämlich im Zusammenhang mit einer allgemein gesellschaftlichen Bewusstseinsveränderung. In den späten siebziger und frühen achtziger Jahren wurde die Moderne als regulative Idee und gesellschaftliche Norm innerhalb sehr kurzer Zeit aufgegeben, und mit ihr die moderne Vorstellung einer analysierbaren und bis zu einem gewissen Grad planbaren und produzierbaren Geschichte. Postmodern wurde Geschichte undenkbar und unverständlich; damit aber brach auch die Möglichkeit zusammen, das Kriterium eines analytischen oder reflexiven Fortschritts für die Kunst nutzbar zu machen. An die Stelle einer radikalisierten Moderne, der späten Moderne, die ihre analytische und kritische Tätigkeit auf die ganze Gesellschaft bzw. die Wirklichkeit ausdehnte, trat das postmoderne Archiv der historischen Stile und Gattungen, die zitiert, appropriiert, montiert, kombiniert, bearbeitet und benützt werden können. Die beiden stark auseinanderlaufenden Verständnisweisen des Epochenbegriffs ‚Postmoderne‘ verstehen sie entweder als Radikalisierung des Projekts Moderne oder als Lossagung von der Moderne. Ich spreche von Postmoderne im ersten Sinne des Wortes, im Sinne der späten Moderne, die um 1960 einsetzte.

II

Entscheidend für die Beantwortung der Frage ‚Was heisst „Form“ in einer postmodernen Kunst?‘ ist, ob sich im Verständnis von dem, was künstlerisches Bild in einem weiten Sinn genannt werden kann, um 1960 Grundsätzliches verändert hat: ob der Bruch um 1960 nur eine kunstinterne, partielle Verschiebung der Begriffe Gemälde, visuelles Kunstwerk und Kunstwerk überhaupt hervorgebracht hat, oder ob diese Begriffe so in Frage gestellt wurden,

dass eine direkte Anknüpfung an sie nicht mehr möglich ist. In der sich zusehends formierenden Bildwissenschaft wird generell der Bruch in der Moderne, der erstmals um 1913 formuliert worden war, am deutlichsten von Marcel Duchamp, und der sich erst in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts allgemein durchsetzte, nur als graduelle Verschiebung und Erweiterung des traditionellen Bildes wahrgenommen. Während in der frühen und der klassischen Moderne die Gattungen der Bildenden Kunst festgelegt waren, so dass Malerei mit den Untergattungen Zeichnung und Graphik einerseits, Skulptur oder Plastik andererseits als Gattungen von vornherein definierten, was als Kunstwerk wahrgenommen wurde oder eher: was ein Kunstwerk war, habe mit der Krise der Moderne in den sechziger Jahren eine Ausweitung eingesetzt, die zwar über die traditionellen Gattungen hinausgegangen sei, eine intermediale Verflüssigung der Gattungen hervorgebracht habe, grundsätzlich aber weiter mithilfe der erprobten ästhetischen Kategorien, vor allem der Kategorie ‚Bild‘, verstanden und gedeutet werden könne. So beispielsweise Gottfried Boehm: „Jenseits von Skulptur, Relief oder Bild entstehen neue Entitäten wie Objekt, Ready-made, Montage usw. Diese Umbildungen wären wir kaum geneigt unter den Begriff einer Universalgattung zu fassen, aber ganz offensichtlich haben wir es mit einem Kontinuum sich ausbildender, ‚flüssiger‘ Darstellungsformen zu tun, die beständig progredieren und expandieren.“¹

Dieser erweiterte Bereich der Kunst oder des künstlerischen Bildes entsteht durch eine Verschiebung der Grenzen zwischen Realität und Kunst; Kunst beginnt sich auf die Realität selbst auszudehnen, Realität künstlerisch zu formen und zu bearbeiten; in der Auseinandersetzung mit den Mitteln der künstlerischen Produktion wird zunehmend die gesamte Realität zum Material der Kunst. „Die Wirklichkeit ist voller möglicher Kunstwerke, als bedürfe es nur der Fähigkeit, sie zu erwecken, ihnen mit unkonventionellen, oft unscheinbaren Eingriffen ans Licht zu helfen. ... Konnte man in der europäischen Neuzeit (seit der Renaissance) davon sprechen, dass die weite Welt, die bestehende Kultur mit ihren wichtigsten Aspekten ins Bild einzieht, so wandern die Bilder jetzt aus und transformieren sich dabei. Wirklichkeit wird im Brennpunkt einzelner Gattungen (Portraits, Landschaften usw.) nicht länger dargestellt, sie wird von künstlerischen Aktivitäten oftmals direkt durchformt.“² (Gottfried

1 Gottfried Boehm: Bilder jenseits der Bilder. Transformationen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in Transform. BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert, Katalog, Kunstmuseum und Kunsthalle Basel, 1992, S. 21.

2 Gottfried Boehm: Bilder jenseits der Bilder. Transformationen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in Transform. BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert, Katalog, Kunstmuseum und Kunsthalle Basel, 1992, S. 15.

Boehm) Für die Malerei heisst das beispielsweise, dass im Gemälde die klare Trennung zwischen den blossen Mitteln und dem Dargestellten einer Torsion unterliegt, indem die malerischen Mittel nicht mehr als blosser Mittel untergehen, sich der Wahrnehmung entziehen, sondern umgekehrt deutlich sichtbar präsentiert werden und auf diese Weise sich selbst präsentieren. „Die Dynamik dieser Moderne hat das ‚Tafelbild‘ bzw. das ‚Gemälde‘ (als Muster einer geschlossenen, ästhetischen Welt) aber nicht nur geöffnet, sondern insgesamt verwandelt. Transparenz bzw. Idealität der Malfläche weicht betont materiellen, opaken Trägern, denen jederzeit anzusehen ist, dass sie aus Bestandteilen der Wirklichkeit zusammengefügt sind.“³(Gottfried Boehm)

Die Ausweitung des Gebiets der Kunst verdankt oder schuldet sich also dem Übergreifen der Kunst auf die alltägliche Realität; indem die Realität und ihre Gegenstände und Materialien ästhetisiert werden, treten sie in den Bereich der Kunst ein. Der erste und wichtigste Künstler dieser Ausweitung ist demzufolge Marcel Duchamp, dessen Ready-mades, alltägliche, industriell hergestellte Gegenstände, im Kunstzusammenhang und in einem umstrittenen Sinn wie Kunst oder eher als Kunst gesehen und rezipiert werden. Indem er explizit die Schöpfung von Kunstwerken verweigerte, verschob er die Ausdehnung des Begriffs Kunst und damit des Bereichs von ästhetischer Wahrnehmung und ästhetischer Erfahrung auf alltägliche Gegenstände. „Was er proklamierte, war ein völlig anderes Konzept, das überhaupt nicht mehr auf die Produktion von ‚Gemälden‘ oder ‚Werken‘ zielte, sondern auf die Untersuchung der ästhetischen Funktion besonderer Dinge des Alltagslebens, die er bekanntlich Ready-mades nannte.“⁴ (Gottfried Boehm)

Ist der Schritt von der Moderne mit den zentralen Kategorien Werk, Autorschaft und ästhetische Erfahrung in eine späte Moderne oder Postmoderne, die eben diese Kategorien grundsätzlich in Frage stellt, für die Werk, Autorschaft und ästhetische Erfahrung als idealistische Begriffe unglaubbar und unhaltbar geworden sind, tatsächlich nur eine Ausweitung der Begriffe Kunst, Bild und Ästhetik? Ist das Konstatieren sekundärer Ästhetisierung an materiellen Gegenständen tatsächlich nur eine Abart der ästhetischen Erfahrung an Kunstwerken? Interessant ist, dass Marcel Duchamp sich mehrfach dezidiert zu dieser Frage geäussert hat. Als in den späten fünfziger Jahre des letzten Jahr-

3 Boehm, Gottfried: Zuwachs an Sein. Hermeneutische Reflexion und bildende Kunst, in Die Moderne und die Grenze der Vergegenständlichung, Hg. Hans-Georg Gadamer, München 1996, S. 95–125.

4 Gottfried Boehm: Paul Cézanne und die Moderne, in Cézanne und die Moderne, Katalog, Fondation Beyeler, Basel 1999, S. 11–12.

hunderts im Neo-Dada von Jasper Johns und Robert Rauschenberg ebenso wie in den Arbeiten der Nouveaux Realistes, besonders bei Arman, Yves Klein und Daniel Spoerri die ersten Mischformen auftraten, in denen neben traditioneller ästhetischer Komposition eine Ästhetisierung von blossen Gegenständen auftauchte, führte das unter anderem auch dazu, dass Marcel Duchamp und die Ready-mades als Vorläufer und Impulsgeber entdeckt wurden. Duchamp aber reagierte darauf ablehnend: „Als ich meine ‚ready-mades‘ entdeckte, gedachte ich den ästhetischen Rummel zu entmutigen. Im Neo-Dada benutzen sie aber die Ready-mades, um an ihnen ‚ästhetischen Wert‘ zu entdecken! Ich warf ihnen den Flaschentrockner und das Urinoir ins Gesicht als eine Herausforderung, und jetzt bewundern sie es als das ästhetisch Schöne.“⁵

72

Die Gegenstände, die Duchamp ausgesucht hatte, sollten nicht ästhetisch wahrgenommen werden können; sie sollten sich der Ästhetisierung entziehen, sollten möglichst neutral und uninteressant sein, möglichst banal und unauffällig. Nur durch diese anästhetische Verweigerung konnten sie subversiv wirksam werden, konnten sie den ästhetischen Geschmack und Genuss unterlaufen und die Betrachter zum Denken zwingen. „Ich wollte vor allem dem ‚Look‘ ausweichen. Es ist ja ungemein schwierig, so ein Objekt auszuwählen, weil man es meist nach zwei Wochen entweder lieb gewinnt oder plötzlich satt hat. Deshalb muss man einen Gegenstand aussuchen, der einen völlig kalt lässt und der keinerlei ästhetische Emotionen hervorruft. Die Auswahl eines Ready-mades muss also von der visuellen Indifferenz und von dem völligen Fehlen eines guten oder schlechten Geschmacks ausgehen, tatsächlich von einer vollkommenen An-Ästhesie.“⁶ An-Ästhesie bedeutet bei Duchamp nicht Einschränkung von Sensibilität, sondern eine grundsätzliche Verschiebung der Ausrichtung der sensiblen und geistigen Tätigkeit: Verschiebung vom Geschmack und seiner Normativität hin zu einer völlig reflexiven, analytischen, kontextanalytischen und selbstreflexiven Wahrnehmungsweise.

Gottfried Boehm und mit ihm die neue Bildwissenschaft erklären Duchamps An-Ästhesie, seine Verweigerung des Ästhetischen für gescheitert; seine subversive Unterminierung der ästhetischen Wahrnehmung habe nur den Bereich der Ästhetik erweitert, einer Ästhetisierung der Wirklichkeit Vorschub geleistet. „Duchamps Bildstrategie desavouierte die ästhetischen Massstäbe seiner Zeit. Die Geschichte zeigte aber, dass sie – mit wissenschaftlichen Mitteln –

5 Marcel Duchamp, in Hans Richter: Dada – Kunst und Antikunst, Köln 1964, S. 212.

6 Marcel Duchamp, in Pierre Cabanne: Gespräche mit Marcel Duchamp, 1966, Galerie Der Spiegel, Spiegelschrift 10, Köln o.J., S. 67.

einer neuen ästhetischen Praxis zum Durchbruch verhalf.“⁷ Ist Zerstörung der ästhetischen Wahrnehmung und Erfahrung, des Werks und der Autorschaft, die zum Thema der radikalsten Bewegungen der späten Moderne bzw. der Postmoderne wurde, tatsächlich nur eine Ausweitung des Ästhetischen, eine neue ästhetische Praxis?

III

Was sich in der Krise der Moderne in den sechziger Jahren, die, wie schon Marcel Duchamp, die Dadaisten und bis zu einem gewissen Grad der Surrealismus die idealistischen Grundlagen der Moderne in Frage stellte, grundlegend veränderte, verdankt sich vor allem dem Zusammenbruch der ästhetischen Immanen, bzw. der ästhetischen Eigenwelt mit ihrer spezifischen Wahrnehmungs- und Erfahrungsweise. Die spezifische Weise der Wahrnehmung und der damit verknüpften Reflexion der Wahrnehmung, die von visuellen oder akustischen Kunstwerken erfordert und ermöglicht wurde, brach zusammen und verschwand. Die Postmoderne kennt keine ästhetische Wahrnehmung und Erfahrung im strengen Sinne mehr, sondern entwickelte ausgehend von der traditionell neuzeitlichen, technischen oder funktionalen Wahrnehmung von Gegenständen neue Rezeptionsweisen und Reflexionsformen. Die neuen Arbeiten geben nicht mehr auf spezifische Weise zu sehen oder zu hören, sondern sie geben auf eine spezifische Weise zu denken. Und dadurch, dass Reflexion und analytische Arbeit nicht mehr auf einer spezifischen, von der funktionalen Wahrnehmung deutlich unterschiedenen Wahrnehmungsweise beruhen, sondern auf der funktionalen Identifikation von Gegenständen, verändern sie sich grundlegend. An die Stelle ästhetischer Erfahrung tritt eine Erfahrung, die unter anderem ‚allegorisch‘ genannt wurde. Denn unter anderem mit Hilfe der Kategorie der ‚Allegorie‘, wie sie von Walter Benjamin entfaltet worden war, ist die neue Wirkungsweise der spätmodernen bzw. postmodernen Kunst in den achtziger Jahren erforscht worden.

73

Der Zusammenbruch des Ästhetischen artikuliert sich interessanterweise zuerst, mit einem Vorsprung von fast zehn Jahren, in der Musik; in der Arbeit von John Cage. Seine berühmte Komposition 4'33" von 1952 mit der Bezeichnung „Tacet für jedes beliebige Instrument oder jede beliebige Kombination von Instrumenten“ wurde von John Cage selbst als Ausweitung der Musik verstanden, so wie schon die futuristischen Musiker Luigi Russolo und Balilla

7 Gottfried Boehm: Zwischen Auge und Hand: Bilder als Instrumente der Erkenntnis, in Konstruktionen Sichtbarkeiten, Interventionen 8, HGK Zürich 1999, S. 218.

Pratella ihren Entwurf einer Geräuschmusik als Ausweitung der Musik verstanden hatten. Doch mit dieser Komposition hatte John Cage einen Bruch vollzogen, der den Begriff Musik sprengte; nach diesem Schritt gibt es keine Möglichkeit mehr, irgendeine Definition von Musik zu geben, oder Musik von allen anderen möglichen akustischen Phänomenen zu unterscheiden. In diesem Stück, in dem drei kurze Sätze lang der Interpret keine Töne oder Klänge erzeugt, sondern Pause hat, wird nicht mehr ästhetisch wahrgenommen: den Zuhörern wird alles, was in irgendeinem Sinne musikalisch artikuliert wäre, verweigert. Die ästhetische Wahrnehmung, die Beziehungen von Elementen in einem System wahrnimmt, die sich also auf Komposition, auf das Aufeinander-Bezogen-Sein von systematisch unterschiedenen Elementen ausrichtet, bekommt nichts zu hören. Im ästhetischen Verständnis können Töne nur in Relation zu anderen Tönen, in Klängen, verstanden werden. Davon ist hier nichts zu hören; nichts, was irgendeinem musikalischen System zugehörte, was als Ton oder Vielheit von Tönen in einem eigenen ästhetischen Raum sich zu hören gäbe, dem Klangraum, der sich vom Realraum der Zuhörer abtrennt, und in einer eigenen ästhetischen Zeit, der Zeit der Komposition wie der Zeit der Aufführung, die sich von der Realzeit der Zuhörer abtrennt.

Ästhetische Wahrnehmung und funktionale Wahrnehmung haben sich in der Neuzeit gegeneinander ausdifferenziert. Während im Akustischen die Wahrnehmung von Geräuschen wie jede andere Wahrnehmung in der funktionalen Einstellung auf gegenständliche Identifikation geht – auf die Identifikation der materiell verursachenden Quelle des Geräusches und den Ort der Erzeugung –, geht die ästhetische Einstellung auf das Spiel der sich differenzierenden Elemente in einem schon existierenden Feld von Beziehungen, einem ästhetischen Feld. Innerhalb dieses Feldes wird die Wahrnehmung von Quelle und Ort ausgeblendet; wahrgenommen werden nicht mehr primär materielle Qualitäten und Quantitäten, sondern Beziehungen der Elemente untereinander. Dasselbe gilt auch für visuelle Kunstwerke; auch hier stehen die funktionale Einstellung, die ihren Gegenstand und seinen Ort im Raum in einem *Nu* identifiziert, der ästhetischen Einstellung entgegen, die Beziehungen zwischen Elementen aktiv entfaltet und erprobt und diese Tätigkeit selbst im Prozess wahrnimmt und reflektiert. Werden nun in der Kunst ästhetische Wahrnehmung und mit ihr Werk und Autorschaft destruiert, tritt an die Stelle der ästhetischen die funktionale Wahrnehmung; nur dass diese sich bis zu einem gewissen Grad durch eine sekundäre Ästhetisierung modifiziert. Die Identifikation eines Geräusches im institutionellen Rahmen von Musik bezieht dieses nicht mehr auf ein musikalisches System; oder, insoweit sie das tut, wird

das Geräusch wieder einem Ton zugeordnet bzw. unterstellt. Die futuristischen Geräuschmusiker hatten genau dies vorgeschlagen: den Hauptton von Geräuschen als Ton musikalisch zu verstehen und zu verwenden. Werden Geräusche jedoch in der Zusammenhanglosigkeit ihrer Kontingenz wahrgenommen, ohne Bezug zu einem System, ohne Beziehungen zu anderen Geräuschen, werden sie zu unvorhersehbaren, unkomponierten Ereignissen. An die Stelle der Komposition, die einen Autor voraussetzt und mit ihm Intentionalität, und die ein klar abgegrenztes Werk hervorbringt, tritt eine offene Vielzahl bloss materieller, sinnloser und zusammenhangloser Ereignisse.

Genau um eine Vielzahl unzusammenhängender, unkomponierter und sinnloser Mikroereignisse im Akustischen war es John Cage in der Komposition 4'33" gegangen. Die zufälligen kleinen Realgeräusche, die sich ausserhalb des Werkes, des Klangraums und der eigenen ästhetischen Zeit der Aufführung ereignen, ungeplant und unvorhersehbar, sollten durch eine wesentliche Verschiebung der Wahrnehmung hörbar werden: hörbar werden im Sinne von: in die Aufmerksamkeit rücken. Durch diese Verschiebung der Aufmerksamkeit vom Werk auf seine kontingente Umgebung, von der klar umrissenen Komposition auf die grenzenlose und unregelte reale Situation und auf zufällige Ereignisse, werden diese nicht zu ästhetischen Kompositionen, treten diese nicht in ästhetische Systeme ein: sie bleiben kontingente, unzusammenhängende Ereignisse und Gegebenheiten, deren Wahrnehmung von vornherein funktional-gegenständlich ist. Nur dass über die Identifikation hinaus die materiellen Qualitäten dieser Gegenstände zum Thema für einen neuen Typ von Wahrnehmung werden können. Um diesen neuen Typ von Wahrnehmung zu bezeichnen, der explizit durch Bewusstseinslenkung innerhalb der funktionalen Einstellung und der materiellen Welt entsteht, läge der Name ‚didaktische Einstellung‘ nahe. Das Bewusstsein konstatiert die Komplexität und Vielheit von Realität, bis hin zu einem Programm der ‚sensual awareness‘. Robert Morris zum Beispiel, der theoretisch interessanteste der Künstler der Minimal Art, hat mehrfach darauf verwiesen, dass seine Arbeiten didaktisch, nicht ästhetisch im Sinne der modernen Kunst seien.

Ausgehend von der Entdeckung der ‚Silence‘, der ‚Stille‘, wie John Cage das Aufmerken auf die akustischen Mikroereignisse im realen Körperraum und in der Realzeit nannte, entwickelte er in den sechziger Jahren das Projekt einer komponierten Musik, die aus lauter einzelnen, autonomen, individuell wahrgenommenen Tönen besteht; in der Töne nicht durch ihre Beziehung zu anderen Tönen hörbar werden, sondern unabhängig, als momentane akustische Ereignisse, isoliert wahrgenommen werden können sollen. Jeder Ton soll

in seiner eigenen sensuellen Wirklichkeit erlebt werden. Er besitzt dann keinen systematischen Wert mehr und dementsprechend auch keine intelligible oder subjektive Bedeutung mehr, und selbst psychischer Ausdruck löst sich auf (und diese verschiedenen Typen von ‚Bedeutung‘ werden auch Farben üblicherweise zugeschrieben). Durch die ‚Unbestimmtheit bezüglich der Ausführung‘ werden die Töne zu singulären Ereignissen, die sich nicht benennen und nicht erinnern lassen: statt der Erinnerung desselben Tons tritt das immer neue Ereignis eines Tons ein. „Jeder Ton ist ein eigenständiges Ereignis. Er ist mit keinem anderen Ton durch irgendeine Hierarchie verbunden. Er braucht keine Beziehung zu dem zu haben, was ihm vorausgegangen ist oder was ihm folgen wird. Er ist für sich selbst wichtig, nicht für das, was er zu einer musikalischen Linie oder einem musikalischen Verlauf beiträgt.“⁸(Barney Childs)

76

Um zu einer solchen kompositionslosen, sprachlosen und ereignishaften Musik zu kommen, entwickelte John Cage eine Reihe von Verfahrensweisen, deren Hauptziel es ist, den Tönen und Klängen all das auszutreiben, was sie als Töne oder Klänge in einer musikalischen Komposition auszeichnet: Verfahrensweisen, die sich explizit destruktiv und auf einer anderen Ebene dekonstruktiv gegenüber dem tonalen oder atonalen europäischen System der Musik verhalten. Cage zerstört zeitliche, dynamische und rhythmische Strukturen durch stehende Klänge, die sich unmerklich verändern oder in welche ohne fassbare Motivation neue Klänge einbrechen; er zerstört das systematische Hören, also die Bezugnahme der einzelnen Töne auf ein System der Töne, indem sie unsauber, falsch, schmutzig produziert werden, in bewusster Abweichung vom richtigen, reinen Klang, so dass der Hörer primär damit beschäftigt ist, die Abweichung oder Störung zu hören, nicht einen musikalischen Zusammenhang; zur Verstärkung der Störung oder Abweichung lässt er unter anderem denselben Einsatz von mehreren, oft zwei Instrumenten zugleich spielen, der dann auf verschiedene Weise unsauber oder abweichend ist. Auf diese Weise gerät der Hörer in eine doppelte, zugleich ganz sinnliche und ganz mentale Reflexivität: er erforscht in einer gespannten Bewusstheit die sinnlichen Minimaldifferenzen der Störungen und Abweichungen, der Rauheit und des Geräusches, und zugleich wird er dazu genötigt oder verführt, auf die irreduzible Differenz und den Widerspruch zwischen der traditionellen ästhetischen, kompositionellen Einstellung und einer völlig neuen, auf das Ereignis des Geräusches gerichteten Einstellung zu reflektieren.

8 Barney Childs: Indeterminacy, in: John Vinton (Hg.): Dictionary of Contemporary Music, New York 1974, S. 336.

Diese neue Einstellung lässt sich durchaus auch als eine ästhetische Einstellung bezeichnen: sie geht von qualitativen Differenzen aus, die bewusst wahrgenommen und reflektiert werden. Nur sind diese qualitativen Differenzen, von Geräuschen, aber auch von Oberflächen, Materialien, Gerüchen, Geschmacksnuancen etc. Bestandteile der materiellen Welt ohne Sprache, ohne Ordnung, ohne Struktur im strengen Sinn des Wortes. Sie bedeuten nicht, sie sprechen nicht, sie transportieren nicht, sondern sie werden erfahren, differenziert, konstatiert und reflektiert.

IV

Es ist kein Zufall, dass ästhetische Systeme offensichtlich mit der Struktur von Sprache verwandt sind; nur wie eng diese Verwandtschaft ist, ist umstritten. Es ist in diesem Zusammenhang nicht fruchtbar, sich darüber zu streiten, ob Kunstwerke aus Zeichen bestehen oder nicht, ob sie semiotisch verfasst sind oder nicht. Denn zum einen müssen visuelle Kunstwerke in Analogie zu sprachlichen Kunstwerken und nicht zu funktionaler Sprache gesehen werden; und dass funktionale Bilder mit klarer Zeichenfunktion existieren, ist offensichtlich; unstrittig ist auf der anderen Seite auch, dass sprachliche Kunstwerke ebenso wie visuelle Kunstwerke vieldeutig, komplex und vielschichtig sind, von einer wesentlichen Metaphorizität gespeist und mit ästhetischer Selbstreflexivität begabt. Das heisst: sobald wir die bloss funktionale Sprache verlassen, wird auch in der Sprache ein Grund, der zugleich Hintergrund und Abgrund ist, ein Grund vor aller konstituierter Sprache hörbar, aus dem die sprachliche Bedeutung als Potentialität heraustritt. Dieser Grund besteht seinerseits aus einer Art von Materialität der Sprache, die beispielsweise in den sensuellen Oberflächeneffekten der Sprache – die im Strukturalismus als Metonymie analysiert worden sind – wahrnehmbar wird. Dieser Abgrund und Hintergrund der Sprache entspricht in einer irreduzibel metaphorischen Weise dem Grund des gemalten Bildes, der Bildfläche der Malerei. Dieser Grund und Abgrund wurde von Maurice Blanchot das ‚Murmeln der Sprache‘ genannt und als Bedingung allen produktiven oder poetischen Sprachgebrauchs freigelegt: „Man bringt schöpferisch nichts hervor und spricht nicht auf schöpferische Art, ehe man sich nicht zuvor in die Nähe jener Stätte äusserster Leere versetzt hat, wo die Sprache, bevor sie in bestimmte und ausdrückliche Worte eingeht, die stillschweigende Bewegung von Beziehungen, das heisst ‚die rhythmische Skandierung‘ des Seins ist.“⁹ Dieser Sprachgrund, metaphorisch analog mit dem Bildgrund der Malerei,

9 Maurice Blanchot: Der Gesang der Sirenen (1959), München 1962, S. 318.

widerspricht nicht dem wesentlichen Zeichencharakter der Sprache, sondern bildet den unfassbaren, in sich gespaltenen Ursprung jeder Sprachstruktur. „Das grosse Murmeln, anders gesagt, das Sprache-Sein oder das ‚Es gibt‘ der Sprache variiert mit jeder historischen Formation und ist trotz seiner Anonymität nicht weniger singular, ‚das rätselhafte und prekäre Sein‘, das man nicht von diesem oder jenem Modus ablösen kann“¹⁰(Gilles Deleuze) Jacques Derrida hat diesen sich entziehenden Ursprung, diesen Abgrund des Grundes, als irreduzible Metaphorizität der Sprache¹¹ beschrieben: eine wesentliche Nichtidentität des Sprachzeichens, ein Spiel der Verschiebungen und Vieldeutigkeiten, das ein Gleiten der Signifikate und Signifikanten erzeugt, welches die Bedingung jeder geregelten Struktur und festgelegten Bedeutung ist.

78

Und umgekehrt ist jedes Bild von vornherein schon zeichenartig, so sehr es, wenn es künstlerisches oder ästhetisches Bild ist, seinen Abgrund als Entstehungs-, Bildungs- und Bildgrund wahrnehmbar macht; es transportiert auf jeden Fall ästhetischen Sinn. Oder anders formuliert: es gibt zu sehen, es zeigt aktiv das Auftauchen und Verschwinden von Sichtbarkeit, es macht Sichtbarkeit zu einem sich vor den Augen des Betrachters ereignenden Prozess. Es gibt zu sehen, oder: es ist etwas anderes als was es zeigt, seine materielle Existenz und das, was es zu sehen gibt, unterscheiden sich. Aber genau dieses unlösbar verknüpfte Auseinanderklaffen einer materiellen und einer geistigen Ebene ist die einfachste Definition von Zeichen: ein materieller Träger, der Signifikant, transportiert eine immaterielle Bedeutung, ein Signifikat. Visuelle Kunstwerke sind sogar Zeichen par excellence: sie zeigen ihren Zeichencharakter, sie geben das Zeigen zu sehen. Sie sind Zeichen, die aktiv und mit Emphase auf die sensuelle Materialität des Signifikanten und den Prozess der Signifikation hinweisen – und meist ist diese Fähigkeit gemeint, wenn von der Selbstreferentialität oder Selbstbezüglichkeit von Kunstwerken oder von ästhetischen Zeichen die Rede ist. Die Frage, die sich stellt, ist nicht, ob visuelle Kunstwerke, insbesondere Gemälde, Zeichen sind, sondern die, welche Art von Zeichen sie sind. Es geht um die Differenzierung unterschiedlicher Zeichentypen.

V

Gemälde wurden in der ganzen Neuzeit, und noch ausgeprägter in der Moderne, als zeichenartige Artikulationen von Intentionalität oder Subjektivität

10 Gilles Deleuze: Foucault (1986), Frankfurt am Main 1987, S. 80–81.

11 siehe Jacques Derrida: Die weisse Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text, in Jacques Derrida: Randgänge der Philosophie (1972), Wien 1988, S. 205–258.

verstanden. Die entscheidende neue und zentrale Kategorie für die Kunst der Neuzeit war die Autorschaft: ein Autor artikuliert Wahrnehmungen, Gefühle, Erfahrungen, psychische Prozesse oder sogar Gedanken und Reflexionen in seinem visuellen Werk, ganz analog zu literarischen Werken, und schafft so ein Werk, das seine ästhetische Totalität von vornherein aus der Einheit des schöpferischen Subjekts gewinnt. In diesem Sinne wurden Gemälde in der Moderne analog zu Texten gelesen. Und dass ikonische Zeichen im Sinne von Pierce sich nicht streng von symbolischen Zeichen, von Sprachzeichen, unterscheiden lassen, ist eine Feststellung, die gerade in den letzten Jahren wichtig geworden ist. Auch icons oder ikonische Zeichen sind in einem irreduziblen Masse arbiträr und nichtmotiviert.

Dieses Grundverständnis von pikturalen Kunstwerken setzt, wie bei symbols oder Sprachzeichen, deren Doppelung in einen materiellen Körper, den Signifikanten, und eine immaterielle Bedeutung voraus, die im visuellen Bereich auch als Darstellung verstanden werden kann: Darstellung ist pikturaler Sinn. Im Gegensatz zum funktionalen Bild jedoch wird im pikturalen Kunstwerk der materielle Träger nicht in die Unsichtbarkeit verdrängt: einerseits ist die sichtbare Bedeutung nicht einfach und positiv gegeben, sondern entsteht und vergeht mehrschichtig und prozessual vor den Augen des Betrachters; und andererseits, da sie aus dem Grund des Gemäldes, seinem Abgrund und Hintergrund, hervortritt, wird dieser Grund wahrnehmbar, als durchaus auch materielle Bedingung jeder Wahrnehmung und jeder Bedeutung. Der materielle Träger wird nicht, wie in allem funktionalen Zeichengebrauch, in die Unsichtbarkeit verdrängt, indem die Bedeutung sich scheinbar unmittelbar zu fassen gibt; sondern dieser Träger bietet sich als unfassbarer Grund, der sich nicht positiv identifizieren lässt, dem Blick dar. Er bietet sich dar, indem er sich entzieht; nur seine Effekte, die aus ihm entstehenden Sichtbarkeiten, werden fassbar.

Das Grundverständnis von Kunstwerken als ikonischen Zeichen brach mit der Krise der Moderne in den sechziger Jahren zusammen. Das, was vorher pikturales Zeichen war, Doppelung von Signifikant und Signifikat, von materieller Welt und geistiger Welt, von materieller Fläche und von pikturaler Darstellung oder Bedeutung, schien zu implodieren: das pikturale Kunstwerk fiel in den Zustand eines blossen Objekts zurück, eines Objekts, das keine Bedeutungen mehr transportiert, das nicht mehr zu sehen gibt, nämlich anderes als sich zu sehen gibt. Die Differenz zwischen Signifikant und Signifikat, die im Kunstwerk als spezifisch ästhetische Differenz auftrat, schien zusammenzubrechen und statt der Bildfläche nur eine materielle Oberfläche zurückzu-

lassen. Diese gegenständliche Oberfläche aber, die in funktionaler Einstellung wahrgenommen wird, wird nur identifiziert: sie gibt nicht zu sehen, sondern existiert ebenso sprachlos wie optisch bedeutungslos. Sie gibt jedoch auf eine neue Weise zu denken.

Künstler und Theoretiker dieses Zusammenbruchs haben in den sechziger Jahren auf die unterschiedlichsten Weisen versucht, die Erfahrung dieses Bruchs zu formulieren. So sehr sich die Ansätze der infragekommenden Künstler (Künstler der Minimal Art, insbesondere Robert Morris und Frank Stella) und Theoretiker (Clement Greenberg, Michael Fried, Rosalind Krauss) unterscheiden, so sehr ist deutlich, dass sie von derselben Erfahrung sprechen, einem tiefgreifenden und die Kunst in ihren Grundkategorien erschütternden Bruch. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang Clement Greenberg, der nach 1945 für mindestens 20 Jahre der wichtigste Kunstkritiker der USA war. Clement Greenberg stiess auf diesen Bruch, konstatierte ihn als Zusammenbruch der ästhetischen Differenz und versuchte ihn zu bekämpfen; und diese Bewegung lässt sich in einer Reihe von Texten zwischen 1960 und 1967 gut verfolgen.

80

Noch 1960 war Greenbergs Moderne unangefochten, ein linearer Reflexionsprozess der Malerei, der getreulich weiterschreitet. “Die wesentlichen Normen oder Konventionen der Malerei sind also die begrenzenden Bedingungen, die eine markierte Oberfläche erfüllen muss, um als ein Bild wahrgenommen zu werden. Die Moderne hat herausgefunden, dass diese Grenzbedingungen unbeschränkt zurückverlegt werden können, bevor ein Bild aufhört, ein Bild zu sein, und sich in ein willkürliches Objekt verwandelt; aber sie hat auch herausgefunden, dass diese Grenzen, je weiter sie zurück verlegt werden, desto expliziter beachtet werden müssen.”¹²

Schon zwei Jahre später, 1962, stellte sich heraus, dass die analytisch-reduktive Bewegung des Flachwerdens nicht unbegrenzt weitergetrieben werden konnte. Die Drohung eines Zusammenbruchs zeigte sich da, wo im fortschreitenden Flachwerden der Malerei die ästhetische Differenz in eine bloss materielle Oberfläche zu implodieren drohte. Greenberg hatte die Vorstellung von einer infinitesimalen Annäherung der Flachheit der Bildfläche an die materielle Oberflächlichkeit des Gemäldes lange gehegt: sie liess sich augenscheinlich nicht mehr retten. “Heute scheint es anerkannt zu sein, dass das irreduzible Wesen der Malerei in nur zwei konstitutiven Konventionen oder Normen liegt: Flachheit und Begrenzung der Flachheit; und dass die Einhaltung auch

12 Clement Greenberg: *Modernist Painting* (1960), in *Esthetics Contemporary*, Hg. Richard Kostelanetz, Buffalo 1978, S. 202.

nur dieser beiden Normen ausreicht, um ein Objekt zu schaffen, das als Bild wahrgenommen werden kann: auf diese Weise existiert eine aufgespannte oder angeheftete Leinwand schon als ein Bild – wenn auch nicht notwendigerweise als ein gelungenes. ... Die Frage, die durch ihre Kunst gestellt wird, ist nicht länger die, was Kunst bzw. die Kunst der Malerei konstituiert, sondern die, was irreduziblerweise gute Kunst als solche konstituiert.”¹³

Ein als Bild wahrgenommenes flaches Objekt ist kein auktoriales, komponiertes Werk mehr, erfüllt aber die formalen Bedingungen für ein Gemälde; deswegen ist es ja als Bild wahrnehmbar. In der Wahrnehmung des flachen Objekts, das nur – vielleicht sekundär ästhetisierte – materielle Oberfläche ist, ist die ästhetische Differenz zusammengebrochen. Die formale Erfüllung der Wesensbedingungen der Malerei ist ausreichend, damit irgendein Objekt für den Blick zum Bild wird: “Eine monochrome Fläche, die in ihrer Ausdehnung begrenzt und von einer Wand unterschieden gesehen werden konnte, erklärt sich demzufolge automatisch zu einem Bild, zu Kunst.”¹⁴ Jedoch wird diese Fläche für den Betrachter nicht zum Gemälde im ästhetisch reflektierten Sinn, sie provoziert und erlaubt keine ästhetische Einstellung oder Erfahrung, sie erzeugt keinen ästhetischen Sinn.

Greenberg verwies mehrfach darauf, dass eine pikturale, nicht gegenständliche Flachheit etwas ganz anderes ist als eine materielle, zweidimensionale Oberfläche. “Die Flachheit, auf die sich moderne Malerei richtet, kann nie eine totale Flachheit sein. Die erhöhte Sensibilität der Bildfläche mag nicht länger skulpturale Illusion erlauben, oder trompe-l’oeil, aber sie erlaubt optische Illusion und muss sie erlauben.“ Sie schafft „eine Art Illusion einer Art dritter Dimension. Nur ist das jetzt eine strikt pikturale, strikt optische dritte Dimension.”¹⁵ Die eigentümliche Unterscheidung Greenbergs zwischen einer schlechten, gegenständlichen und einer guten, optischen Dreidimensionalität bzw. einer trügerischen skulpturalen und einer wesentlich pikturalen optischen Illusion verdeckt die Unterscheidung zweier unvereinbarer Einstellungen, die nur in einem sehr weiten Sinne beide ästhetisch genannt werden können, der ästhetischen Einstellung im strengen, modernen Sinn, und der neuen, post-modernen didaktischen Einstellung.

13 Clement Greenberg: After Abstract Expressionism, Art International (Paris, Lugano), Oktober 1962, S. 30.

14 Clement Greenberg: Recentness of Sculpture (1967), in Minimal Art. A Critical Anthology, Hg. Gregory Battcock, New York 1968, S.181.

15 Clement Greenberg: Modernist Painting (1960), in Esthetics Contemporary, Hg. Richard Kostelanetz, Buffalo 1978, S. 202.

Damit etwas Kunst ist, muss es, für Greenberg, mit ästhetischer Wahrnehmung zu tun haben. “Seither ist es deutlicher geworden, dass jedes Ding, das wahrgenommen werden kann, ästhetisch wahrgenommen werden kann; und dass jedes Ding, das ästhetisch wahrgenommen werden kann, auch als Kunst wahrgenommen werden kann. ... Jetzt behauptet alles und jedes Zweidimensionale automatisch, Bild zu sein – ein Schlammstreifen (in Basrelief) ebenso wie eine weisse Wand oder eine leere Leinwand – und setzt sich so unmittelbar und nackt dem piktoralen Geschmack aus.”¹⁶ Was Greenberg der Minimal Art und der mit ihr zusammenhängenden neuen Malerei, etwa von Frank Stella und Robert Rauschenberg, vorwarf, ist, interessant und neu zu sein, aber nicht mehr ästhetisch erfahrbar; eine bloss quantitative Neuheit der Überraschung im Material und in dessen Konstellation zu bieten, aber nicht die qualitative Überraschung einer unbekannteren Sichtbarkeit, einer nicht vorweg durch ihren Gegenstand definierten Wahrnehmungserfahrung zu ermöglichen. Die Neuheit der Minimal Art ist Neuheit innerhalb der Gegenstandseinstellung, Neuheit der Dinge und Konstellationen; die ästhetische Neuheit dagegen ist Erschütterung der Gegenstandseinstellung, ist unerschöpfliche Fremdheit und Nichtidentität des Visuellen im Gemälde, ist Ausbildung eines ästhetischen Feldes. “Man kann sich immer noch fragen, weshalb eigentlich all die phänomenale, konfigurationsale und physikalische Neuheit, die in der Kunst heute überhandnimmt, so wenig genuin künstlerische oder ästhetische Neuheit hervorbringt – warum das meiste davon so banal, so leer, so wenig den Geschmack beanspruchend herauskommt.”¹⁷ “Es gibt kaum irgendeine ästhetische Überraschung in Minimal Art, nur eine phänomenale derselben Art wie in Kunst der Neuigkeit: eine plötzliche, schnell verpuffende Überraschung. Ästhetische Überraschung bleibt fortdauernd wirksam.”¹⁸

In den 60er Jahren wurde die – ontologisch oder metaphysisch formulierte – Transzendenz der Malerei, die sich visuell in einer spezifischen Bildräumlichkeit verwirklicht, als Illusionismus und Täuschung denunziert. Bildlichkeit überhaupt wurde verdächtig, als Behauptung einer transzendenten, idealistischen Hinterwelt. Die Minimal Art reagierte auf den Zusammenbruch der ästhetischen Differenz, indem sie den objektalen Charakter von Gemälden bzw. Kunstwerken demonstrativ hervorhob und alle Visualität, die nicht an Körper und deren Eigenschaften zurückgebunden ist, als Illusion, Trug und Täuschung verurteilte. Die Entgegensetzung von moderner und ‚spätmoderner‘ oder postmoderner

16 Clement Greenberg: Counter-Avant-Garde, Art International, Mai 1971, S. 18.

17 Greenberg: Counter-Avant-Garde, S. 17.

18 Greenberg: Recentness of Sculpture, S. 184.

Malerei basierte auf dem Gegensatz der Pole ästhetische Idealität (mit ‚Illusion‘ übersetzt) gegen materielle Realität, visuelle Transzendenz gegen materielle Wahrnehmung und Reflexion.

Die Aufmerksamkeitsverschiebung von der Bedeutung auf die Materialität und deren sensuellen Qualitäten oder von der sinnerfüllten ästhetischen Immanenz des Kunstwerks auf die kontingente und bedeutungslose Situation, in der es sich befindet, hatte vor allem zur Konsequenz, dass die Malerei, die Leitgattung der Moderne, völlig desavouiert war und weitgehend verschwand. Wenn gemalte Bilder nicht mehr grundsätzlich zu einer anderen Welt gehören als ihre Materialien, ihr Herstellungsprozess, ihre Umgebung, ihre Situation, ihr Kontext, ihre mediale Abbildung, ihre museale und institutionelle Rahmung etc., treten alle nur vorstellbaren Aspekte der Wirklichkeit, die um die Kunstwerke räumlich, zeitlich, kontextuell und institutionell herum liegen, in die Kunst ein. An die Stelle von Gemälden traten erstens Objekte und deren Konstellation in Installationen und Environments – dazu gehört auch die Erforschung und Sichtbarmachung des Ortes, der Umgebung, der Situation, des Materials, des Trägers in der Minimal Art; zweitens performative Erforschungen von Material, Verfahren, Prozess, künstlerischer Tätigkeit, institutioneller Erwartung etc. einerseits in Post Minimal Art, andererseits in Happening, Fluxus und Performance; drittens mediale Aufzeichnungen von Tätigkeiten, Materialien, Objekten etc. aller Art in Fotografien, Filmen und etwas später Video; viertens die explizite Untersuchung der institutionellen, gesellschaftlichen und historischen Situation von Kunst in Museums- und Institutionenkritik.

Die neuen Kunstobjekte sind nicht mehr sprachliche oder bildliche Zeichen; trotzdem sind sie, auf eine kompliziertere, indirekte Weise noch Zeichen, da ihre Auswahl und Konstellation mit Subjektivität und Intentionalität verbunden ist und da sie zu denken geben. Die Aufmerksamkeit der Betrachter soll einerseits auf sie gelenkt werden, andererseits sollen dadurch Gegebenheiten der Realität in die Wahrnehmung gerückt werden. Diesen anderen Typ von Typ hat Rosalind Krauss als ikonische Zeichen analysiert, als icons im Sinne von Pierce: Zeichen, die im Raum und in der Zeit auf Existentes verweisen und hinweisen; Zeichen, die keine eigene Bedeutung haben, sondern Beziehungen in der materiellen Welt herstellen oder kausale, materielle Prozesse erschliessen. Das gilt auch für die Photographie und die anderen analogen Medien: sie besitzen keine Bedeutung im Sinne von Sprachsystemen, aber sie sind Zeichen, da sie intentional das Bewusstsein des Betrachters auf bestimmte Aspekte der materiellen Welt lenken; sie sind Zeichen, die nicht auf die mentale Sphäre der Bedeutung ausgerichtet sind, sondern auf die materielle Sphäre der bedeutungs-

losen Existenz. Wenn Roland Barthes die Photographie „ein Bild ohne Code“¹⁹ nennt, ist genau dieser indexikalische Charakter impliziert. In der Photographie wie in anderen Gebrauchsweisen von Indexen ist der Gegenstand, auf den verwiesen wird, der Referent des Zeichens, etwas, das „präsentiert, aber nicht kodiert werden kann,“²⁰ (Rosalind Krauss) das nicht benannt, nicht begriffen, nicht repräsentiert wird, sondern auf das der Index nur deiktisch hinweist.

Zwar haben indexikalische Zeichen selbstverständlich mit Wahrnehmung zu tun, aber nicht mehr mit ästhetischer Wahrnehmung, die einen eigenen Typ von Wahrnehmungsgegenstand besitzt und eine sprachähnliche Artikulation von Elementen voraussetzt, etwa „das autonome System der Bildfläche“ (Gottfried Boehm). Die Art und Weise, wie indexikalische Zeichen, die nicht selbst bedeutungsvoll sind, zu Bedeutung kommen, ist indirekt und vermittelt. Indem sie die Aufmerksamkeit lenken, appellieren sie an das Bewusstsein, das ausgehend von ihnen Aufmerksamkeit ausrichtet, Überlegungen anstellt, Assoziationen herstellt, Reflexionen betreibt. Die als Indexe wahrgenommenen Gegenstände und Materialien kommunizieren oder transportieren nicht selbst einen Sinn, bilden nicht selbst eine Sprache, sondern nötigen, verführen oder leiten das Subjekt dazu, sich Gedanken zu machen.

84

Diese Nötigung oder Verführung kann jedoch sekundär wie ein Symbol, ein Sprachzeichen erscheinen. Ebenso wie beliebige Gegenstände sekundär ästhetisiert werden können, indem sie nach reflexionsfreien ästhetischen Geschmacks-kriterien wahrgenommen und beurteilt werden, ohne dass sie ästhetische Einstellung und Erfahrung erlauben würden, können beliebige Gegenstände auch sekundär semantisiert werden. Die durch Ästhetisierung sich bildende in einem weiten Sinn ästhetische Wahrnehmung steht in einer problematischen, aber deutlichen Analogie zur ästhetischen Erfahrung von Kunstwerken; und ebenso steht die sekundäre Semantisierung von indexikalisch eingesetzten Gegenständen in einer problematischen, aber deutlichen Analogie zum begrifflichen Sprachzeichen oder Symbol. Dabei werden die Gegenstände wie Hinweise auf Begriffe wahrgenommen, wie Vorstellungen, die mit Begriffen verknüpft sind. Die Gegenstände besitzen so selbst keine Bedeutung, sie denotieren nicht, sie können sich aber in hohem Grade mit Konnotationen aufladen. Diese Konnotationen sind vom Kontext und vom Gebrauch der Gegenstandsbegriffe abhängig, können sich sekundär auf unterschiedlichste Ebenen historischen, gesellschaftlichen, kulturellen und individuellen Wissens beziehen, die eine Art

19 Roland Barthes: *Die helle Kammer* (1980), Frankfurt am Main 1985, S. 99.

20 Rosalind Krauss: *Anmerkungen zum Index*, Teil 2, in: Rosalind Krauss: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam / Dresden 2000, S. 272.

semantischen Hof um sie herum bilden. Dieses Konnotieren, eine semantische Funktion, geht über den indexikalischen Verweis oder Hinweis hinaus; durch ihre konnotative Wirkungsweise können diese Gegenstände poetisch oder rhetorisch eingesetzt und verstanden werden. In den Arbeiten der Arte Povera und von Joseph Beuys kann man diese semantische Aufladung der Kunstobjekte ebenso wie eine sekundäre Ästhetisierung gut beobachten.

Auf diese Weise scheint die gegenständliche Realität selbst sprachartig zu werden; sie beginnt zu sprechen, Bedeutungen zu transportieren. Die sekundäre, konnotative Aufladung bringt mit sich, dass Gegenstände der spätmodernen Kunst daraufhin befragt werden können, welche Konnotationen in ihnen wohl impliziert worden sind, auf welche Strata von Wissen oder Diskurs sie sich beziehen und welche Beziehungen die Objekte analog zu Wörtern miteinander eingehen. Sie können also, immer im Rahmen einer problematischen, aber für selbstverständlich gehaltenen Analogie, einerseits ikonographisch verstanden und analysiert werden, und andererseits als poetische oder rhetorische Zeichenketten. Dabei scheint die grundsätzliche Differenz zwischen bedeutenden Sprachzeichen und nicht denotierenden, sondern nur konnotierenden sprachlichen Indexen zu verschwimmen.

VI

Eine kleinere Anzahl von Malern zog um und nach 1960 aus dem Zusammenbruch des ästhetischen Idealismus der modernen Malerei andere Konsequenzen als die Künstler der Minimal Art. Sie gaben nicht wie diese die Malerei als Illusion und Täuschung auf, sondern entwickelten Verfahrensweisen, um Intentionalität und damit verknüpft Komposition – bzw. die ästhetische Immanenz des autonomen Systems der Bildfläche – aus dem Gemälde auszutreiben. Sie vollzogen die grundsätzliche Verschiebung der Wahrnehmung von der ästhetischen Bedeutung zum materiellen Objekt, von der ästhetischen Botschaft zur differentiellen Wahrnehmung mit, aber innerhalb des Gemäldes. Das heisst erstens, dass sie Bildflächen schufen, die nicht mehr ästhetisch komponiert und sinnerfüllt waren, sondern das Gemälde als einen flachen Gegenstand und damit die Materialien der Malerei selbst präsentierten. Das, was sich dem Blick in diesen Gemälden bietet, ist in einem durchaus präzisen Sinn überhaupt kein Bild mehr, sondern eine materielle Oberfläche, deren komplexe visuelle Realität differenziert und kontempliert wird. Das begann schon 1958 mit den Black Paintings von Frank Stella und wurde deutlicher in den Gemälden von Robert Rauschenberg. In diesen präsentierte der Maler alle nur erdenklichen piktoralen Realien, ohne dass sie in irgendeine ästhetische Ord-

nung oder Struktur eingebunden wären. „Ich dachte, ich probiere das aus und sehe, was passiert. Ich wollte sehen, was die Farbe machen würde, wie die Pinsel funktionieren würden. ... Ich spielte nur herum. Ich hatte wirklich nichts, was ich malen wollte; ich habe nur herausgefunden, wie die Farbe funktionierte, dicke und dünne Farben, die Pinsel, Oberflächen...“²¹ Der Blick wird indexikalisch auf die materiellen Gegebenheiten und deren visuelle Wirkungen gelenkt, ohne dass das Gemälde selbst spräche.

Dass spätmoderne, anti-idealistische und antikompositionelle Malerei mit der abstrakten Malerei der Moderne nichts mehr zu tun hat, auch wenn sie auf den ersten Blick ganz vergleichbar aussehen kann, war Malern dieser neuen Malerei früh aufgefallen. Schon Stella sagte von seinen Black Paintings: „Möglicherweise befindet sich das schon jenseits abstrakter Malerei.“²² Und Marcia Haff, eine der Begründerinnen des Radikal Painting der siebziger Jahre, beklagte den Mangel einer klaren Benennung für diese Malerei. „Anstatt die übliche einfache Dualität von Realismus und Abstraktion hinzunehmen, müssen wir die zeitgenössische Malerei in mindestens vier unterschiedliche Kategorien unterteilen: 1. Repräsentation der Natur; 2. Abstraktion von der Natur; 3. Abstraktion ohne Bezugnahme auf die Natur; und 4. jener Typ von Malerei, über den ich gesprochen habe – eine Kategorie, für die kein einigermaßen zufriedenstellender Name existiert.“²³

86

Dieser neue, antiästhetische Einsatz der Malerei war aporetisch: die historisch entfaltete kulturelle Gewohnheit, kompositionell zu sehen (oder, bei John Cage, zu hören) bzw. eine ästhetische Einstellung einzunehmen, sobald etwas als Gemälde (oder Musik) gesehen wird, lässt sich nicht einfach beseitigen. Deswegen begannen einige Maler in den frühen sechziger Jahren, systematisch die Intentionalität der Produktion und damit Authentizität, Expressivität und Autorschaft generell im Gemälde zu destruieren und zu dekonstruieren. Am weitesten in diesem Projekt kamen Gerhard Richter und Cy Twombly, die beide Verfahren der Schichtung als stärkstes Mittel der Destruktion ikonischer Zeichenhaftigkeit einsetzen.

Gerhard Richter verfuhr und verfährt in seinen abstrakten Gemälden so, dass er in immer neuen Schritten der Übermalung alle irgendwie definierten Sichtbarkeiten in der Bildfläche zerstört. Seine malerische Intention richtet sich

21 Robert Ryman, in Nancy Grimes: Robert Ryman's White Magic, Art News Nr. 185, Sommer 1986, S. 89.

22 Frank Stella, in William Rubin: Frank Stella 1970–1987, Museum of Modern Art, New York 1987, S. 149.

23 Marcia Hafif: Getting on with Painting, Art in America, April 1981, S. 132–139, S. 138.

auf die Beseitigung dessen im schon existierenden Gemälde, was als malerisches Element, als Element eines Sujets, einer Komposition, eines Bildraums, einer abstrakten Bildfläche, einer expressiven Einschreibung wahrgenommen werden könnte; jedes dieser Elemente wird wieder beseitigt, übermalt, vermalt, zermalt. In einem Prozess, der potentiell nicht an ein Ende kommen kann, negiert sich die Sichtbarkeit im Gemälde immer wieder. Dem Blick wird die Möglichkeit entzogen, zu wissen, was er sieht; oder eher: zu sehen, da Sehen immer Sehen innerhalb einer Wahrnehmungsordnung ist. Was sichtbar ist, ist die Realität der Mittel und Verfahren: die Farbe, die Spuren der Übermalungen etc; aber nichts, was diese auf eine ästhetische oder sonstige Bedeutung hin transzendieren würde. Und dennoch wird das Auge in einen Prozess visueller Effekte und deren Zerstörung verwickelt, der sich nicht in irgendeiner Identifikation des zu Sehenden beruhigt. Anstelle der ästhetischen Differenz zeigt sich hier ein fortlaufender Prozess der Zerstörung ästhetischer Wahrnehmung, eine Differenz im Sinne Jacques Derridas, eine uneinholbare und sich sichtbar entziehende Verschiebung der Sichtbarkeit.

Cy Twombly hatte in den sechziger Jahren die dekonstruierende Destruktion pikturaler Sichtbarkeit vor allem an der Linie und der einschreibenden Tätigkeit der Hand betrieben. In einer Bewegung des Rückgangs, die keine Reduktion ist, da dieser Rückgang darum weiss, dass er auf kein Wesen oder keinen Ursprung stossen wird, gingen seine Grapheme oder Kritzeleien vor jede Festlegung der Linie zurück, in einen Bereich, in dem die Linie noch nichts ist; noch nicht innerhalb einer Wahrnehmungsordnung festgelegt ist. Seine Grapheme sind noch nicht Konturen, noch nicht Formen, noch nicht Schrift, noch nicht Zahlzeichen, noch nicht kompositionelle oder expressive oder geometrische Linien; sie sind eine Art Leerlaufen der Hand, das alle diese Zeichenwerdungen als immer wieder präzise angedeutete Potentialität enthält, sich aber aller Festlegung enthält. Diese Linien, krakelige Spuren der Hand, bleiben ganz nahe an einer nichtintentionalen Tätigkeit der Hand, sind „Fast Nichts“; zugleich aber ist diese Nichtentscheidbarkeit und offene, vieldeutige Potentialität ein extrem artifizieller Zustand der Linie, eine aktive, destruktive Arbeit an der Zerstörung der Sichtbarkeit. Deswegen kommt der unaufmerksame Beobachter sowohl bei abstrakten Gemälden Richters wie bei Zeichnungen Twomblys zu der Ansicht, das was er sehe, sei nicht. Es sei nichts im Sinne von: er weiss nicht, was hier zu sehen wäre; oder im Sinne von: hier ist nichts, was als Kunst erkennbar wäre; oder: das ist nicht gekonnt, an diesen Gemälden ist keine Intention abzulesen. Diese Gemälde sagen und zeigen nicht nur nichts, sondern sie demonstrieren den Entzug der Sichtbarkeit; und damit geben sie

auf eine radikale Weise zu denken, zu denken vor allem über Wahrnehmung überhaupt und die historische Ausprägung von Wahrnehmungsordnungen.

VII

Besonders erhellend zum Verständnis der grundlegenden Verschiebung, die von der Moderne zur Postmoderne stattgefunden und die einen Bruch umfasst hat, war der Versuch, sie als Übergang von einem symbolischen zu einem allegorischen Modus des Bedeutens zu verstehen. Zwar hatte Walter Benjamin, auf dessen Allegorietheorie dieser Versuch gründete, den Begriff der Allegorie im Zusammenhang mit der Kunst der Moderne entfaltet; doch waren für Benjamin die beiden Paradigmata für die Avantgarde Dada und Surrealismus, also Bewegungen, die die erste Krise der Moderne prägten. Es ist einleuchtend, dass Benjamin für das hier verwendete Verständnis von Postmoderne ein zentraler Autor wurde; er verfasste eine Reihe von Analysen, die erst für die Kunst der sechziger Jahre umfassend aktuell wurden. In diesem Sinne ist Benjamin ein Theoretiker der späten Moderne *avant la lettre*.

88

Entscheidend für die Fruchtbarkeit des Begriffs der Allegorie in diesem Zusammenhang ist die grundsätzlich andere Haltung, die der spätmoderne Allegoriker im Verhältnis zum modernen Künstler und Denker einnimmt. Der Moderne geht von einer bewusstseinstheoretischen Grundhaltung aus, von der aus die Bedeutung von Kunstwerken von vornherein sicher gestellt ist, da sie von Subjektivität und Intentionalität durchtränkt sind: Kunstwerke werden von ihrem Autor aus gedacht, der subjektiven oder reflexiven oder psychischen Sinn in ihnen artikuliert. Da Kunstwerke von vornherein, durch ihren Schöpfer, sinnerfüllt sind, sind sie ‚Symbole‘ im Sinne Benjamins. Zugehörig zur Sphäre des Sinns oder des Geistes, als geistige Gegenstände eines spezifischen Teilbereichs des Geistes, der ästhetischen Welt, ermöglichen sie spezifische, nämlich ästhetische Wahrnehmungen und Erfahrungen. Die ihnen am meisten angemessene Weise der Befragung ist deswegen die Hermeneutik: die sich als Rekonstruktion verstehende Konstruktion eines ursprünglichen Sinns. Auch die Weise der Selbstbefragung und Selbstanalyse, welche die Moderne als Erbin der Aufklärung entfaltet hat, ihre Selbstkritik und ihre Autoreflexivität, werden verstanden nach dem Modell des sich selbst reflektierenden und analysierenden Subjekts. Demgegenüber hat die Postmoderne im hier verstandenen Sinne die bewusstseinstheoretischen Grundlagen aufgegeben: sie analysiert künstlerische Objekte strukturalistisch und poststrukturalistisch. Objekte, auch wenn sie von Künstlern ausgewählt und montiert oder zusammengestellt worden sind, besitzen nicht von selbst Sinn, können nicht einfach gedeutet oder interpretiert

werden, sondern müssen von aussen befragt werden: analytisch, strukturell, dekonstruktiv. Sie sprechen nicht, transportieren keinen Sinn, sondern können höchstens in ihrer Konstellation befragt und aussagekräftig werden. Indem ihre Intransparenz oder Opazität nicht in Frage gestellt wird, werden die Implikationen, die sich aus ihrer Auswahl, ihrem Einsatz, ihrem Gebrauch erschliessen lassen, freigelegt und analytisch formuliert. „Dieser dekonstruktive Impuls ist charakteristisch für postmoderne Kunst ganz allgemein und muss von der selbstkritischen Tendenz der Moderne unterschieden werden. ... Die Postmoderne klammert den Referenten weder ein noch verschiebt sie ihn, sondern sie arbeitet daran, die Arbeitsweise der Referenz zu problematisieren.“²⁴(Craig Owens)

Der allegorische Denker glaubt nicht mehr an eine intentionale Bedeutung in dem, was sich seinem Blick bietet; er weiss, dass es von seiner Fragestellung und Frageweise abhängt, welche Einsichten sich ihm in der Konstellation der Arbeiten oder Objekte erschliessen. Er weiss auch um die Beschränktheit und Fragwürdigkeit, ja sogar Willkürlichkeit dieser Befragungen. „Der Allegoriker greift bald da bald dort aus dem wüsten Fundus, den sein Wissen ihm zur Verfügung stellt, ein Stück heraus, hält es neben ein anderes und versucht, ob sie zueinander passen; jene Bedeutung zu diesem Bild oder dieses Bild zu jener Bedeutung. Vorhersagen lässt das Ergebnis sich nie; denn es gibt keine natürliche Vermittlung zwischen den beiden.“²⁵(Walter Benjamin) Der Allegoriker benützt die Gegenstände also gewissermassen als Indexe und wie Indexe: sie sprechen nicht selbst, sondern weisen ihn auf Gegebenheiten der Realität hin, vor allem der gesellschaftlichen Realität. Was er aus diesem Hinweis macht, liegt bei ihm selbst. Er befragt nur schon Vorgefundenes; er befragt die Welt, nicht intentionale Äusserungen. „Der Allegorist erfindet keine Bilder, sondern erbeutet sie. ... Er stellt nicht eine ursprüngliche Bedeutung wieder her, die verloren gegangen oder dunkel geworden sein mag; Allegorie ist nicht Hermeneutik. Eher fügt er dem Bild eine andere Bedeutung hinzu.“²⁶ (Craig Owens) Dem postmodernen Allegoriker begegnet deswegen keine ästhetische Sonderwelt, keine eigenständige ästhetische Weise der Wahrnehmung und der Erfahrung, die einen spezifischen Sinn, ästhetischen Sinn, artikulierten, sondern er trägt an die Objekte Diskurse heran, Fragen, die die Objekte in diskursive Kontexte

24 Craig Owens: The Allegorical Impulse. Towards a Theory of Postmodernism, in Art after Modernism. Rethinking Representation, Hg. Brian Wallis, Boston – New York 1984, S. 235

25 Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, in Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Band V. 1, Frankfurt am Main 1982, S. 466.

26 Craig Owens: The Allegorical Impulse. Towards a Theory of Postmodernism, in Art after Modernism. Rethinking Representation, Hg. Brian Wallis, Boston – New York 1984, S. 205.

einbetten und so analysieren. „Der allegorische Impuls, der die Postmoderne charakterisiert, ... führt Werke aus, die unsere Erfahrung der Kunst von einem visuellen zu einem textuellen Zusammentreffen transformieren.“²⁷(Craig Owens) Die Objekte aber antworten nicht, vor allem nicht aus eigener Bedeutungsfülle: eingebettet in diskursive Kontexte, liefern sie Verweise, die selbst wieder diskursiv bzw. textuell bearbeitet werden müssen. Sie zeigen nicht, sie sprechen nicht einmal; aber sie geben zu denken.

27 Craig Owens: The Allegorical Impulse. Towards a Theory of Postmodernism, in *Art after Modernism. Rethinking Representation*, Hg. Brian Wallis, Boston – New York 1984, S. 223.

Avantgarde heute

Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne

I. Das Kunstsystem – II. Die Entkoppelung von Werk, Medium und Reflexion – III. Das Medium der Kunst – IV. Klassische Moderne – V. Avantgarde – VI. Die Alten und die Neuen Medien – VII. Postmoderne – VIII. Reflexive Moderne – IX. Gehaltsästhetische Wende – X. Naive Moderne – XI. Kunstkritik – XII. Kunstphilosophie

91

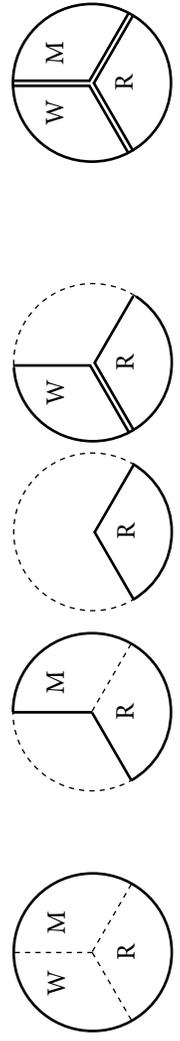
Die Philosophie könnte ihre Restkompetenz schliesslich darin sehen, Fragen zu stellen, für die sich niemand interessiert – zum Beispiel die Frage nach der Avantgarde heute. Das vorherrschende Desinteresse an diesem wieder aufflackernden Thema hatte seine guten Gründe: Die Geschichte hielt eine passable Antwort parat. Es war offensichtlich, dass die künstlerischen Avantgarden mit all ihren theoretischen und ästhetischen Ansprüchen von der Postmoderne abgelöst wurden. Die Kunst, die seit drei Jahrzehnten angesagt ist, definiert sich weitgehend über eine Absage an das, was die Kunst der Avantgarde einmal war.

Stellt die Philosophie ihre Fragen, dann ist davon auszugehen, dass sie die selbstverständlichen Antworten auf sie nicht akzeptiert. Sie meint, beobachten zu können, dass eben diese trivial beantwortete und entsprechend stillgestellte Frage eine systematische Unschärfe an Problembewusstsein erzeugt. Und sie wird darauf spekulieren, dass genau dieser Punkt von der betroffenen Diskursgemeinschaft gespürt wird und diese zu polarisieren beginnt, und zwar in diejenigen, welche die Frage als uninteressant zurückweisen, und jene, welche sie spannend finden. Die Polarisierung findet dabei aus ein und demselben Grund statt: man rechnet damit, dass sich die Kommunikationsverhältnisse grundsätzlich verändern könnten, wenn man solche Unfragen nicht auf sich beruhen lässt.

Theoriemodell

Gesellschaftsgeschichte	0. Moderne: Tradition	1. Moderne: Industrie-Moderne		2. Moderne: Reflexive Modernisierung
Kunstgeschichte	Neuzeit	Klassische Moderne	Avantgarde	Postmoderne
Modernisierungsphase	Konstitutionsphase	Ausdifferenzierungsphase		
Orientierung der Kunst	inhaltsästhetisch	materialästhetisch		
Autonomiegewinne	Systemautonomie gesellschaftliche Autonomie des Kunstsystems; Autonomie der festgekoppelten Momente von Werk, Medium und Reflexion	Autonomie der festgekoppelten Momente von Werk und Reflexion	Reflexionsautonomie	Medienautonomie
Negationsmöglichkeiten	keine Negation der Kunst im Kunstsystem möglich; Evolution findet nur über Stilwandel statt.	abstrakte Negation des Kunstmedium	abstrakte Negation des Kunstwerks	Aufhebung der Negation des Kunstwerks Werk, Medium u. Reflexion sind differente Komponenten der Kunst

W = Werk
M = Medium
R = Reflexion



Die philosophische Frage enthält mithin unter ihrer Hülle sozialen Desinteresses einen provokativen Kern; und die Philosophie findet einen Anfang (der ihr von jeher fraglich war), sobald sie sich auf die Suche nach ihm begibt. Was also wäre das Unruhepotential an der Frage nach der Avantgarde heute? Sie zielt auf eine Situation der normativen Hilflosigkeit, auf den Unterscheidungs- und Entscheidungsbedarf, der sich unter dem dominanten Selbstverständnis der Postmoderne in allen Reflexionszonen der Gesellschaft anstaut und sich unter den Sichtverhältnissen dieses Weltbilds nicht mehr abbauen lässt. Die Frage nach der Avantgarde heute richtet sich gegen die postmoderne Selbstbeschreibung der zeitgenössischen Kunst, die es tendenziell unmöglich macht, zwischen gelungener und misslungener Kunst noch zu unterscheiden. Sie hat ihren kommunikativen Widerhaken im alten Anspruch der Avantgarde, aller anderen Kunst *voraus* zu sein. Damit markiert sie eine normative Differenz, die sich heutzutage weder denken noch kommunizieren lässt. An dieser Alternative, ob man für diese abhanden gekommene normative Unterscheidung Ersatz braucht oder nicht, werden sich die Lager der Kunstszene spalten, sobald sich absehen, spüren oder erkennen lässt, dass damit die postmoderne Selbstbeschreibung der Kunst auf dem Spiel steht.

Gesetzt also, die Frage nach der Avantgarde heute ist eine philosophische Frage von latenter Relevanz: Welche Anschlussfragen zieht sie nach sich, wie lässt sie sich entfalten? Zuerst wird man klären müssen, was Avantgarde einstmals war, woraus sie ihre Überzeugungskraft zog und warum sie eine tiefe Zäsur in der Kunstgeschichtsschreibung hinterlassen konnte. Zweitens wird sich dann um so drängender die Anschlussfrage stellen, weshalb sich die historische Avantgarde überlebt hat. Erst im Zusammenhang mit diesen beiden Vorfragen liesse sich schliesslich, drittens, eine These formulieren, was avancierte Kunst heute ist.

Eine philosophische Frage ist aber nicht nur die Frage, die sich selbst motiviert – die soziales Interesse erzeugt, wo keines ist –, sondern sie muss auch halten können, was sie verspricht, nämlich: eine strittige Antwort provozieren. Fragen, die nur gestellt werden, um ‚das Fragen offenzuhalten‘ – so ein beliebter Topos der philosophischen Selbstlegitimation –, halten lediglich den Betrieb der Philosophie im Modus von Absichtserklärungen in Gang. Von daher gehört zur philosophischen Frage auch die philosophische Theorie, welche den ganzen Fragekomplex, der durch jene Unfrage aufgeworfen wird, ‚in einem Zug‘ aufzulösen vermag. Gesucht wäre also ein Denkansatz, der die dreifache Frage nach dem Status der Avantgarde – nach ihrer glorreichen Vergangenheit, nach ihrer fatalen Gegenwart und nach ihrer möglichen Zukunft – gleichzeitig

und in sich stimmig beantworten kann. Generell steht mit der historischen Avantgarde der Anspruch aller modernen Kunst auf dem Spiel, *neu* zu sein; die Avantgarde trieb dieses Moment nur ins Extrem. So steht hinter der Leitfrage nach der Avantgarde heute die weit darüber hinausweisende Frage nach dem Selbstverständnis aller zeitgenössischen Kunst, modern, neu und letztendlich – avanciert zu sein.

Das Kunstsystem

Um jene drei Teilfragen zur Avantgarde im Zusammenhang beantworten zu können, bedarf es einer modellhaften Rekonstruktion der modernen Kunst. Dabei kann es nicht darum gehen, die Kunstgeschichte im Detail umzuschreiben, sondern es kann sich einzig und allein um eine philosophische Wiederbeschreibung der grossen kunstgeschichtlichen Zäsuren handeln, die allgemein akzeptiert sind.

94

Gemeint ist zuerst der Übergang von der sich bereits selbst als ‚modern‘ beschreibenden Kunst der Neuzeit hin zur klassischen Moderne zwischen 1850 und dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. Dieser Bruch ist so gravierend, dass man hier auch vom Beginn der ästhetischen Moderne spricht.¹ Als nächstes wäre die darauffolgende, schwer definierbare Ablehnung, Zersetzung oder Überbietung dieser Kunst durch die historische Avantgarde verständlich zu machen², und schliesslich müsste das Erscheinen der postmodernen Kunst, welche mit der Tradition der klassischen und der avantgardistischen Moderne gleichermaßen wieder bricht, rekonstruiert und reinterpretiert werden³. Wenn sich klären lässt, wie und warum sich innerhalb der Geschichte der modernen Kunst deren Verhältnis zur Modernität derart verändert hat, dann, so das Versprechen dieses philosophischen Gedankenexperiments, wird man auch

-
- 1 Dass die ästhetische Moderne, bzw. der ‚Modernismus‘, ein gattungsübergreifendes Phänomen ist, das sich in allen Künsten mit einiger Zeitversetzung beobachten lässt, betont etwa Clement Greenberg: „Modern und postmodern“ (1980) in: ders.: *Die Essenz der Moderne*, hrsg. v. K. Lüdeking, Amsterdam – Dresden 1997, S. 432. Hans Robert Jauss spricht in diesem Zusammenhang von dem „heute fast schon kanonisierten Beginn unserer Moderne“, s. Ders.: „Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno“, in: L. v. Friedeburg – J. Habermas (Hg.): *Adorno Konferenz 1983*, FfM 1983, S. 99. Siehe auch die „Schlussbetrachtung: Zum Begriff der ästhetischen Moderne“ von Peter Bürger: *Prosa der Moderne*, FfM 1988, S. 439–443.
 - 2 Zum Begriff der Avantgarde s. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, FfM 1974, S. 44f, Fn. 4.
 - 3 Zum Postmodernebegriff s. Heinrich Klotz: *Kunst im 20. Jahrhundert*, München 1999, S. 57–149; Dieter Lamping: *Moderne Lyrik: Eine Einführung*, Göttingen 1991, S. 112–117.
-

die Frage nach dem Status der Avantgarde in der heutigen Kunst beantworten können.

Die grundlegende Idee für eine solche Wiederbeschreibung der Kunstgeschichte lautet: Man kann die Geschichte der modernen Kunst als eine Geschichte ihrer Ausdifferenzierung rekonstruieren.

Ein erster Schritt in dieser Ausdifferenzierungsgeschichte war bereits im 15. Jahrhundert getan, als die Kunst an den italienischen Fürstenhöfen aufgrund der sich durchsetzenden funktionalen Differenzierung der Gesellschaft in die Lage versetzt wurde, künstlerische Entscheidungen unabhängig von der Letztentscheidungsinstanz der katholischen Kirche zu treffen. Diese prinzipielle Unabhängigkeit von religiösen, kunstfremden Gesichtspunkten, die das gesamte mittelalterliche Weltbild integrierten, entspricht der Bildung eines autonomen sozialen Teilsystems der Kunst.⁴ Man kann von Ausdifferenzierung im allgemeinen immer dann sprechen, wenn Unterschiede in die Welt kommen, die einen Unterschied machen – also gravierende Folgen haben. In diesem Sinne kam in der Renaissance der Unterschied von Kunst und Nichtkunst in die Welt, obwohl man natürlich auch schon im Mittelalter zwischen kunstbezogenen und allen übrigen Themen unterscheiden konnte. Aber dies war eine sprachliche Unterscheidung ohne jeglichen ‚ontologischen‘ Halt. Die Situation ändert sich grundlegend, wenn die Differenz zwischen Kunst und Nichtkunst nun in einer gesellschaftsstrukturellen System/Umwelt-Differenz verankert wird. Man ist dann zwar weiterhin so frei, über Kunst zu reden, wie man möchte, wenn man aber diese Differenz ignoriert, was vor allem heisst, dass man über die Systemautonomie der Kunst hinwegkommuniziert, dann macht sich dies im Kunstsystem als Mangel an kommunikativer Anschlussfähigkeit bemerkbar. Die Ausdifferenzierung der Kunst betrifft also eine Transformation der Kommunikationsformen, welche der Kunstkommunikation zu Grunde liegen und diese – hinter dem Rücken der Künstler, Kunstkritiker und Kunstliebhaber – dirigieren.

Neben diesem Objektivitätsanspruch, der sich mit der Rede von Ausdifferenzierung verbindet, bedeutet *Ausdifferenzierung* einen Zugewinn an Freiheitsgraden, konkret von Freiheitsgraden der Kommunikation im Kunstsystem. Es ist dieser Gedanke, um den wir Luhmanns Kunsttheorie erweitern wollen und der erst eine philosophische Aneignung der Kunstgeschichte unterm Vorzeichen der Avantgarde erlaubt. Wir werden zunächst den Grundgedanken dieser systemtheoretischen Kunstsoziologie kurz nachzeichnen, um in diese Skizze dann jene Idee eintragen zu können, die hier entfaltet werden soll.

4 Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, FfM 1995, S. 257ff.

Wie Luhmann gehen wir davon aus, dass es genau dann zur Systembildung kommt, wenn innerhalb eines bestimmten Kommunikationsbereiches wie dem der Wirtschaft, der Wissenschaft, des Rechts oder eben der Kunst sich eine Leitdifferenz herauskristallisiert, die den gesamten Informationsfluss in einem solchen Areal zu kanalisieren vermag. Das heisst zum Beispiel, dass an allen Aussagen, Anmerkungen, Urteilen und Fragen, die das Thema Kunst tangieren, plötzlich die *Unterscheidung*, ob etwas schön oder hässlich ist, mit ins Spiel kommt. In der hierarchisch differenzierten mittelalterlichen Gesellschaft verfügte man selbstverständlich auch über dieses sprachliche Differenzierungsvermögen, aber diese Differenzen waren in einem grossen scholastischen Unterscheidungskosmos integriert und so stark miteinander vernetzt, dass jedes Urteil über Kunst immer auch ein Urteil über Gott und die Welt, die Natur und die Geschichte enthielt. Derart war die Unterscheidung zwischen dem Schönen und dem Hässlichen starr in ein Weltbild eingepasst und als solche nicht frei verfügbar. Erst mit dem Übergang zur funktionalen Differenzierung der Gesellschaft gewannen diese semantischen Differenzen ihre Autonomie, d.h. sie konnten nun durch spezifische, in unserem Fall kunstspezifische *Programme* näher bestimmt werden, die nicht bloss herausgelöste Teilstücke eines gesamtgesellschaftlich verbindlichen, nichthintergehbaren Weltbilds waren. Solche Programme erlaubten erstmals, diese Leitdifferenz autonom zu spezifizieren, d.h. relativ unabhängig von dem, was man ausserhalb der künstlerischen Kommunikation wie in der Theologie über das Schöne und das Hässliche dachte. Damit verwandelt sich diese semantische Differenz in einen *Code* der Kommunikation oder anders formuliert: Es kommt zur Trennung von Codierung und Programmierung.⁵ Diese strukturelle Differenz von Code und Codiervorschrift ist der geheime Motor aller Systembildung, weil nun im System ein Unterscheidungsmechanismus bereitsteht, der autopoietisch, sprich aus eigener Kraft, Strukturen generieren kann. Dass sich die Kunst nun selbst ihre Programme schreibt (und nicht länger von der Theologie vorgeschrieben bekommt), über die sie ihre beiden abstrakten Codewerte konkretisiert, das ist der eigentliche Grund dafür, dass sich das Kunstsystem operativ schliesst und eine Grenze zwischen System und Umwelt, d.h. zwischen Kunst und Nichtkunst ausbildet.

5 Ebd., S. 309, 376.

Die Entkoppelung von Werk, Medium und Reflexion

Aus dem Blickwinkel der systemtheoretischen Gesellschaftstheorie entsteht die ‚moderne Gesellschaft‘ bereits zu Beginn der Neuzeit, weil sich zu diesem Zeitpunkt die Gesellschaftsstruktur zu verändern beginnt, und zwar von einer hierarchisch differenzierten zu einer funktional differenzierten Gesellschaftsformation. Der Begriff der Moderne wird also mit Hilfe eines Konzepts der Gesellschaftsstruktur bestimmt, und jeder alternative Modernebegriff, von dem aus man sicherlich zu ganz anderen Geschichtsmodellen gelangen könnte, stünde vor der schwierigen Aufgabe, eine ähnlich fundierte Begriffsbestimmung vorzulegen, wie sie Luhmanns Gesellschaftstheorie anzubieten hat. Geht man von *diesem* Modernebegriff aus, dann muss man den Startpunkt der modernen Kunst ebenfalls in der Renaissance, mit der Ausdifferenzierung eines autonomen Kunstsystems ansetzen. Wir haben es hierbei mit einer externen Ausdifferenzierung der Kunst, mit ihrer Ablösung von ausserkünstlerischen Bestimmungsgründen zu tun, in der das Kunstsystem seine operative Grenze zwischen System und Umwelt etabliert. In dieser Konstitutionsphase des Kunstsystems (Tab. 1), die sich historisch von der Renaissance bis zur Romantik erstreckt, wird diese Autonomisierung in allen Künsten und ihren Gattungen durchgesetzt und befestigt.

97

Soviel zu den systemtheoretischen Theorievorgaben, auf die wir unbesehen zurückgreifen können. Die Frage, die über Luhmanns systemtheoretische Kunstsoziologie hinausweist, ist, was in den kunstspezifischen Programmen des Kunstsystems eigentlich festgeschrieben wird. Hier lautet die Folgethese: Es ist die immanente Relation zwischen Werk, Medium und Reflexion, welche die Grammatik der Kunstprogramme definiert und deren Transformation wiederum zu den markantesten Zäsuren der Kunstgeschichtsschreibung führte.

Man kann davon ausgehen, dass zu Beginn der neuzeitlichen Kunst diese drei basalen Komponenten fest miteinander verkoppelt waren. Es handelt sich hierbei um ein Erbe aus dem Mittelalter, als die Kunst noch über keine systemeigenen Programme verfügte, sondern über das ‚Quasiprogramm‘ eines gesamtgesellschaftlich verbindlichen religiösen Weltbilds seine wesentlichen Sinn- und Formvorgaben zugewiesen bekam. Mit der Ausbildung eines autonomen Kunstsystems in der Renaissance wurde dieses externe Vorschriftensystem internalisiert und gewann damit erst im eigentlichen Sinne des Wortes den Status eines Programms: eines Programms, das vom Kunstsystem selbst, nach den Massgaben seiner eigenen Entwicklungslogik geschrieben und überschrieben werden konnte. Diese gewonnene Freiheit der Kunst zeigt sich vor allem an

deren Fähigkeit, unabhängig von gesamtgesellschaftlichen Evolutionsprozessen, aus eigener Kraft heraus eine Vielzahl von miteinander konkurrierenden und einander ablösenden Kunststilen zu kreieren.

Wenn wir allerdings an der mittelalterlichen Kunst verschiedene Stile unterscheiden, dann handelt es sich um eine Rückprojektion der autonomen auf die vorautonome Kunst. Sie verdeckt, dass diese Stildifferenzen ihren Ursprung nicht in der Kunst selbst, sondern in kunstfremden Gründen hatten, wie zum Beispiel in einer Kirchenpolitik, welche die Herstellung von Ikonen, Messen und Sakralbauten jeweils mit Rücksicht auf den lokalen kulturellen und politischen Kontext kodifizierte. Die Kunstgeschichte der Neuzeit lässt sich von der Renaissance bis zur klassischen Moderne als Stilgeschichte nachvollziehen, aber sowohl ihre Rückprojektion ins Mittelalter als auch ihre Vorausprojektion in die ästhetische Moderne werden den grossen Einschnitten in der Kunstgeschichte nicht gerecht. Oder kurz gesagt: Die grossen Strukturbrüche der Kunst gehen im Stilbruch nicht auf.

98

Unsere Aufgabe besteht vor allem darin, ein Modell der Kunst zu entwickeln, das auch jene einschneidenden Veränderungen erfassen kann, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die Kommunikationsverhältnisse im Kunstsystem radikal verändert haben. Es handelt sich hierbei um Transformationsprozesse, welche ihrem Format nach unterhalb der Systembildung zu Beginn der Neuzeit bleiben – weil sie nicht mit einer Veränderung der Gesellschaftsstruktur einhergehen –, aber deutlich über das neuzeitliche Bewegungsgesetz der Kunst, die Stilerfindung, hinausgehen. Es handelt sich, wie schon gesagt, um eine schrittweise Entkoppelung der ergonalen, medialen und reflexiven Komponente auf der Programmebene der Kunst. Hier finden die Gewinne an Freiheitsgraden statt, die es vordem nicht gab und deren schrittweises In-die-Welt-Kommen sich rekonstruieren lässt.

Der Bruch zwischen der neuzeitlichen und der modernen Kunst kündigte sich bereits lang vordem an. Das Entstehen der philosophischen Ästhetik als einer neuen akademischen Disziplin in der Mitte des 18. Jahrhunderts ist nicht zuletzt eine Reaktion darauf, dass die Komplexitätslasten aufgrund jener voll ausgebildeten und evident gewordenen Systemautonomie in der Kunst erstmals so gross wurden, dass diese sich nur noch mit einer eigens dafür geschaffenen Reflexionstheorie bewältigen liessen. Und in dieser Ästhetiktradition war es dann Hegel, der hellichtig bemerkte, dass die Kunst diese Form der Selbstentfaltung zu Beginn des 19. Jahrhunderts voll ausgeschöpft hatte und dass sie dementsprechend nur noch in einer qualitativ ganz anderen Weise fortbestehen könne. Das von Hegel verkündete „Ende der Kunst“ war das Ende der

Konstitutionsphase des Kunstsystems, wobei Hegel nicht voraussehen konnte, dass ihr noch eine Ausdifferenzierungsphase, sprich die ästhetische Moderne folgen wird.⁶ Möglicherweise können hierfür andere Theorien andere Erklärungen anbieten; die Reichweite und Erklärungskraft einer philosophischen Theorie zeigt sich aber daran, ob sie derart heterogene und für die Kommunikationsgeschichte bedeutsame Ereignisse wie den „Anfang der Ästhetik“ bei Baumgarten, den „Beginn der ästhetischen Moderne“ mit Baudelaire, das „Ende der Kunst“ von Hegel sowie Dantos Echo hierauf im 20. Jahrhundert in *einen* Sinnzusammenhang bringen kann.

Das Medium der Kunst

Die gebundene Kommunikation von Werk, Medium und Reflexion wäre mithin die Ausgangslage der neuzeitlichen Kunst, in Bezug auf *die*, so die These, sich die eigentlich moderne Kunst ausdifferenziert hat. Um die starre Tiefengrammatik dieser Kunstepoche beschreiben zu können, bedarf es noch einer Vorüberlegung, vor allem hinsichtlich des hoch inflationierten Medienbegriffs. Der Begriff des Mediums kann systemtheoretisch über die Unterscheidung von Medium und Form eingeführt werden, wobei das Medium wiederum näher als „lose Koppelung von Elementen“, die Form hingegen als „feste“ oder „rigide Koppelung von Elementen“ bestimmbar ist.⁷ Angewandt auf das Medium der Kunst heisst dies, dass die beobachtbaren Formen am Kunstwerk feste Koppelungen sind, welche sich im Medium der Kunst bilden lassen. Die losen Koppelungen, die zwischen den Elementen dieses Mediums existieren, bilden einen begrenzten Möglichkeitsraum für die Schaffung von Kunstwerken.

Eine weitere Einschränkung ist, dass die Medien der Kunst immer auf Wahrnehmungsmedien basieren, seien sie nun visueller, akustischer oder linguistischer Natur. Die Elemente des Kunstmediums sind Wahrnehmungsereignisse, die einem zusätzlichen Ordnungsschema unterworfen werden, und diese ‚künstliche‘ a priori Relation, die jede Wahrnehmung überlagert, macht aus dem basalen Medium der Wahrnehmung ein Medium der Kunst. Oder anders ausgedrückt, das Medium der Kunst transformiert das Wahrnehmungsmedium in ein Medium der ästhetischen Erfahrung. Mithin sind die in

6 Siehe G. W. F. Hegel: „Die Auflösung der romantischen Kunstform“, in: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, GW Bd. 14, hrsg. v. E. Moldenhauer – M. Michel, FfM 1976, S. 220 ff.

7 Siehe hierzu das Kapitel „Medium und Form“, in: Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, FfM 1995, (Anm. 4) S. 165ff.

einem Medium der Kunst gebildeten Formen immer wahrnehmbare Formen, denen von vornherein eine bestimmte Affinität zueinander einprogrammiert ist. Aufgrund dieser ästhetischen Bindungskräfte können sich die generierten Einzelformen wiederum zu einer stabilen Formenkomplexion – sprich dem Kunstwerk – zusammenschliessen. Diese Qualität der autopoietischen Wahrnehmungsorganisation macht den Werkcharakter eines Artefaktes aus, das sich im Medium der Kunst bilden lässt.

Man kann sich jetzt noch einmal die Frage stellen, wie das Medium der Kunst traditionell beschaffen war, aus welchen Elementen es bestand und in welcher Art und Weise diese lose miteinander verknüpft waren. In der Musik zum Beispiel kann man die Töne (genaugenommen die Intervalle zwischen den Tönen) als deren Elemente auffassen. Das Medium der traditionellen Musik war in dieser Hinsicht das tonale System, das jedes musikalische Kunstwerk a priori daraufhin einschränkte, dass es bestimmte Töne bzw. Intervalle gegenüber anderen präferierte. Die Tragweite dieses Medienbegriffes wird sichtbar, wenn man bedenkt, was mit der Unterstellung und Inanspruchnahme eines solchen Mediums alles schon festgeschrieben war: Aus dem Bereich des Hörbaren wurden die Töne und Klänge isoliert, Geräusche aber ausgeschlossen; diese Töne und Klänge umfassten nicht ein lineares Spektrum, sondern konnten nur als zwölf verschiedene diskrete Werte in Erscheinung treten, und auch diese zwölf Halbtöne einer Oktave standen bei der konkreten Komposition nicht gleichwertig zur Verfügung, sondern mussten je nach Tonart selektiv gehandhabt werden. Allein an diesem Beispiel müsste die Grundidee in ersten Umrissen deutlich werden, dass nämlich die Geschichte der modernen Kunst als eine Geschichte der Auflösung solcher basalen losen Koppelungen rekonstruiert werden könnte. Die Neue Musik definierte sich eben dadurch, dass sie das tonale System sprengte und eine Möglichkeit fand, mit allen zwölf Tönen zu komponieren, dass sie den Halbtonschritt nicht mehr als kleinstes mögliches Intervall akzeptierte und Viertel- oder gar Achteltöne zu verwenden begann; bis hin zu einem musikalischen Negativismus, der das Geräusch anstelle des Tones zum musikalischen Element umdefiniert – oder sogar die Stille zur eigentlichen Musik erklärt.

Normalerweise definieren sich Kunstwerke nicht bloss über einen einzigen Parameter. Neben der Tonalität (im engeren Sinne) ist in der Musik zum Beispiel auch der Rhythmus oder der Klang eine Grösse, welche der Komposition bis zur Neuen Musik seine apriorische Form gab. Analog zum tonalen System existierte in der traditionellen Musik auch ein rhythmisches System, das die musikalische Zeit ‚vor aller Erfahrung‘ organisierte: das Mensur- und das

Taktsystem. Und auch hier kommt es in der Neuen Musik zunächst zu einer Suspendierung des Mediums, indem die rhythmischen Systeme als Kompositionsprogramm aufgelöst wurden, bis im Extremfall ‚Werke‘ entstanden, die wie bei John Cage auf jede zeitliche Ordnung des musikalischen Materials verzichten. Die Elemente des Mediums Musik wurden also über mehrere Parameter zugleich lose miteinander verkoppelt, und über jeden dieser Parameter lässt sich eine Geschichte der Auflösung dieser traditionell vorgegebenen Kompositionsstruktur rekonstruieren.

Mit Hilfe dieses medientheoretischen Ansatzes lassen sich alle traditionellen Kunstgattungen analysieren, ganz gleich ob diese auf einem akustischen, visuellen oder linguistischen Wahrnehmungsmedium basieren. Das Analyseschema ist jeweils das gleiche: Zuerst geht es darum, die wesentlichen Parameter einer traditionellen Gattung zu bestimmen; anschliessend gilt es, für jeden dieser Parameter die Elemente und die charakteristische lose Koppelung zwischen diesen Elementen zu suchen.

So wird das Gedicht in erster Linie über Metrik und Metaphorik zur Kunstform und gewinnt über diese Grössen seinen ästhetischen Gehalt.⁸ Die metrische Grundeinheit der Poesie wäre die Silbe, welche sowohl betont als auch unbetont, als Hebung oder Senkung auftreten kann. Die losen Koppelungen zwischen diesen Elementen werden wiederum durch ein metrisches System realisiert, das nach einem bestimmten Muster den Wechsel von betonten und unbetonten Silben reguliert und dem Gedicht damit seine metrische Versform (im Sinne einer festen Koppelung) gibt. Weniger anschaulich, aber analog, liesse sich der metaphorische Parameter rekonstruieren. Hier wird der Satz als basale sprachliche Sinneinheit (aus dem sich die Elemente bilden) noch einmal von einem bestimmten Erwartungssystem der ‚Übertragung‘ präpariert (wodurch die losen Koppelungen zwischen den Satz-Elementen definiert werden). In diesem künstlich geschaffenen Medium können dann die je konkreten Formen der poetischen Sprache zum Ausdruck kommen (sprich, sich als feste Koppelungen realisieren). – In der Malerei wiederum sind Linien und Farben in der Fläche die Grundelemente im Bild, welche traditionellerweise durch das Abbildprinzip, und noch eingeschränkter durch das Darstellungssystem der Zentralperspektive, flexibel miteinander verbunden waren. Für die Darstellung der Farbflächen etwa hat lange Zeit das Lokalfarbenprinzip gegolten, das eine

8 Mit einer solchen Unterscheidung arbeitet Dieter Lamping: *Moderne Lyrik: Eine Einführung*, Göttingen 1991, wenn er die Innovationen in der Lyrik zum einen in Bezug auf die „neue lyrische Sprache“ (Kap. II) und zum anderen als „Revolution der Mittel“, sprich in Bezug auf die freien und gebundenen Versformen beschreibt (Kap. III).

realistische Übertragung der Farbwerte aus der Natur aufs Bild vorschrieb. Auch dies lässt sich als eine lose Koppelung der Farbelemente im Medium des Tafelbildes begreifen. – In der Architektur wird das Medienkonzept besonders sinnfällig, da man hier von vornherein von Bau-Elementen wie Wänden, Türen, Fenstern, Säulen, Giebeln, Dächern und ähnlichem spricht, und es verstand sich lange Zeit von selbst, dass diese architektonischen Elemente zu einer Fassade zusammengefügt werden müssen, welche dem Bauwerk ein ‚Gesicht‘ gibt. Auch dieses anthropomorphe Gestaltungsprinzip ist eine lose Koppelung, welche das Medium der Architektur einst konstituierte.

Es dürfte ersichtlich sein, dass man mit Hilfe dieser medientheoretischen Parameteranalyse auch die übrigen Gattungen der Kunst wie etwa die Plastik, den Roman oder die künstlerische Fotografie erschliessen kann. Der entscheidende Gewinn des medientheoretischen Ansatzes besteht darin, dass er ein Theoriemittel bereitstellt, um die Kunst *gattungsübergreifend* analysieren zu können. Der Medienbegriff erlaubt es, die verschiedenen Künste untereinander vergleichbar zu machen und jene Strukturen freizulegen, welche sich in allen Gattungen gleichermaßen unter dem Modernisierungsdruck der Gesellschaft umgebildet haben.

102

Über die Medientheorie vermag die Kunstphilosophie sich wieder zu rehabilitieren, die seit langem ihren Untersuchungsgegenstand – ‚die Kunst‘ – verloren hatte und seit dem Erscheinen der letzten grossen Kunstphilosophie, Adornos *Ästhetischer Theorie*, in permanente Rückzugsgefechte verwickelt war. Ihr schleichender Kompetenzverlust machte sich vor allem daran bemerkbar, dass sie von einer Vielzahl gattungsspezifischer Kunsttheorien ersetzt und verdrängt wurde und wird. Einerseits wissen diese aufgrund ihrer Spezialisierung immer schon besser, was sich in ihren Disziplinen abspielt, und andererseits war in der Zeit zwischen Adorno und Luhmann kein tragfähiges theoretisches Konzept verfügbar, das ohne metaphysische und geschichtsphilosophische Hintergrundannahmen die Einheit der Künste noch einmal grundsätzlich neu zu denken erlaubt.⁹ Die systemtheoretische Medientheorie gibt der Kunstphilosophie mithin ihr Thema zurück.

9 Erst Luhmann formuliert wieder einen solchen Einheitsanspruch, wie er vordem nur von der Kunstphilosophie bis Adorno erhoben wurde: „Es war von Beginn an unsere Absicht gewesen, Kunst als einheitliches Thema zu behandeln, also abzusehen von den Unterschieden, die sich aus den verschiedenen Medien ihrer sinnlichen bzw. imaginären Realisierung ergeben.“ Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, FfM 1997, S. 499.

Klassische Moderne

Wir können also davon ausgehen, dass in allen Gattungen der neuzeitlichen Kunst eine vergleichbare Situation vorgeherrscht hat: dass jedes Kunstwerk sich als Kompaktform eines gattungsspezifischen Kunstmediums realisierte, das sich über mehrere Parameter hinweg als lose Koppelung je eigener Elemente wiederbeschreiben lässt. Hinzu kommt, dass diese medienkonstituierten Werke wiederum als Realitätsverdoppelung der realen Welt interpretiert wurden.¹⁰ Diese hochabstrakte Rekonstruktion der neuzeitlichen Kunst erlaubt es, die Bruchlinie nachzuzeichnen, welche die klassische Moderne in der Kunstgeschichtsschreibung hinterliess. Was den Kubismus in der bildenden Kunst, die freie atonale Musik und die freie Versdichtung eint, ist, dass sie im historischen Moment ihres erstmaligen Erscheinens Kunstwerke hervorbringen, die von keinem Medium mehr vorprogrammiert sind – und in diesem Sinne sich auch von der Tradition *frei* gemacht hatten. Die Bilder fallen aus der Zentralperspektive heraus, die Musik verlässt das tonale System und die Gedichte verlieren ihre gebundene metrische Form – und sollen nichtsdestotrotz als *Kunst* wahrgenommen werden. Das heisst: diese Werke setzen das Medium ausser Kraft, das sie traditionell konstituierte.

103

Damit werden diese Kunstwerke der klassischen Moderne zu selbstprogrammierten und sich selbst reflektierenden Werken, welche allein aus sich heraus den Prozess der ästhetischen Erfahrung organisieren. Unabhängig von den in den Medien der Kunst ansonsten präparierten Erwartungen vermag das Werk mit Hilfe seiner eigenen Formen im Rezipienten eine Erwartung zu erzeugen, welche Form als nächste folgen und welche Form zu den bisherigen Formen passen könnte und welche nicht. Die Kunst der Klassischen Moderne löst die Kunst aus ihren Kunstmedien heraus und macht ihren Werkcharakter sichtbar; sie legt die Struktur des Kunstwerks frei: die ästhetischen Selbstbindungskräfte seiner an ihm wahrnehmbaren Formen.

Wichtig ist, dass die Formfindung in der klassischen Moderne noch streng an vorgegebene Interpretationsprogramme gekoppelt ist, welche einen Zusammenhang von Kunst und Welt a priori festlegen. Trotzdem gewinnt die Kunst Anfang des 20. Jahrhunderts gerade in dieser Gestalt einen neuen Grad an Autonomie, der sich auf der Basis der bereits vorhandenen Systemautonomie erst ausbilden kann: die Autonomie des reflexiv gebundenen Kunstwerks (s.

10 Die Idee, dass die Funktion der Kunst etwas mit einer „Realitätsverdoppelung“ zu tun haben müsse, findet sich bei Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, FfM 1995, S. 229.

Tab. 1). Es ist diese klassisch moderne ‚Werkautonomie‘, die mit allen bis dahin in der Kunst vertrauten Seh- und Hörgewohnheiten bricht und den Rezipienten eine vollkommen neue ästhetische Einstellung abverlangt.

Die Schwierigkeit, welche das Verständnis solcher historischen Zäsuren wie der Klassischen Moderne extrem erschwert, ist, dass diese Ausdifferenzierung nicht einfach in der Wirklichkeit stattfindet, die man nur richtig zu beschreiben braucht, sondern dass sie sich in einem autonomen Sozialsystem vollzieht. Man muss als Beobachter eine hypothetische Beobachterposition in diesem System einnehmen, um solche Trennvorgänge adäquat wiederbeschreiben zu können. Das Kunstsystem kann, wenn es seine Autonomie einmal erlangt hat, sich nur noch aus eigener Kraft verändern und reagiert eben nicht mehr direkt auf die externen Veränderungen in der Gesellschaft, seien es nun Revolutionen, grosse technische Erfindungen, Kriege oder Weltwirtschaftskrisen. Die Möglichkeiten der Selbstveränderung werden kurz gesagt durch die Negationsmöglichkeiten begrenzt, über die ein System verfügt; und genau diese verändern sich in der Geschichte der Kunst. Die ganze Neuzeit hindurch besass man nur ein einziges probates Mittel zur Selbsttransformation: den Stilwechsel. Die Kunst konnte sich erneuern, indem sie mit Hilfe eines neuen Kunststils einen alten Kunststil negierte. Die Kunstwerke der klassischen Moderne negieren nun aber nicht nur die etablierten Stile ihrer Zeit, sondern sie negieren die medienkonstituierte Kunst an sich und führen damit eine bis dahin unverfügbare Möglichkeit der Negation ins Kunstsystem ein. Von nun an lässt sich Kunst herstellen, die das Medium der Kunst negiert. Damit erlangt das Kunstsystem einen zusätzlichen Freiheitsgrad, der sich rückblickend als Trennung von Medium und Werk im Kunstsystem verstehen lässt.

Die klassische Moderne wird deshalb zum einschneidenden Ereignis in der Kunstgeschichte, weil sich mit ihr viele für die Kunst konstitutiven Grössen zugleich transformieren. Die sich hier vollziehende Ausdifferenzierung der Kunst ist sowohl eine Trennung von Werk und Medium, ihr entspricht zugleich eine Einführung der Negation des Mediums der Kunst ins Kunstsystem und sie zeigt sich als Autonomiegewinn, nämlich der Autonomie des klassisch modernen Kunstwerks gegenüber dem Kunstsystem. Wo *solche* Beschreibungen gefordert sind, die zugleich eine Umschreibung aller Beschreibungsgrössen erfordern, dort dürfte nach wie vor die Philosophie und speziell die Kunstphilosophie gefragt sein.

Trotz dieser Entkoppelung von Werk und Medium blieb die Kunst der klassischen Moderne der ästhetischen Tradition verhaftet: Die sich selbst organisierenden Kunstwerke sind nämlich noch ganz traditionell an eine Hintergrund-

philosophie gebunden, welche die am Werk beobachtbare Formensprache in einen bestimmten Ausdruck der Realität übersetzte. Auch hier hat man es mit einem Programm der Kunst zu tun, das ihre Rezeption in einer bestimmten Weise präpariert und vorab das Verhältnis von Kunst und Welt organisiert. Da aber nun weder das Kunstwerk noch seine Reflexion weiterhin in einem Medium verankert sind, das die Selbstverständlichkeiten der Kunst reproduziert, werden die Werke der Klassischen Moderne „kommentarbedürftig“.¹¹

Festzuhalten ist: Die klassische Moderne setzte das autonome Kunstwerk noch nicht wirklich frei, sondern diese kommentarbedürftige Werk-Reflexions-Einheit erlangt Autonomie gegenüber dem Medium der Kunst (s. Tab. 1). Das derart in sich reflektierte, sich selbst schaffende, monadische Werk verkörpert das klassisch moderne Kunstwerk schlechthin; es sucht aus sich heraus, frei von jeder medialen Vermittlung, einen direkten Zugang zur Ordnung der Welt.

Avantgarde

Gegen diese apriorische Auffassung von Kunst rebellierte die historische Avantgarde; ihre eigentliche Errungenschaft besteht eben darin, diesen seit Jahrhunderten als natürlich und notwendig betrachteten Ordnungszusammenhang zwischen Werk und Welt in Frage zu stellen und kontingent zu setzen. Wie gesagt kann die autonome Kunst eine solche radikale Zurückweisung ihrer eigenen Tradition nur aus eigener Kraft und nur mit eigenen künstlerischen Mitteln durchsetzen. Es musste also im Kunstsystem selbst eine Möglichkeit gefunden werden, den auch noch für die klassische Moderne konstitutiven Zusammenhang zwischen dem Kunstwerk und seiner weltmässigen Auslegung, sprich zwischen Werk und Reflexion, aufzulösen. Die verblüffende Strategie, welche die Avantgarde fand, bestand darin, Werke herzustellen, die im klassisch modernen Sinne keine sind, an denen sich eben keine Formenkombinationen wahrnehmen lassen, die sich wechselseitig einschränken und erläutern.¹² Der

11 Der Begriff der Kommentarbedürftigkeit wurde von Arnold Gehlen geprägt und in Bezug auf die kubistische Malerei wie folgt erläutert: „Die innere Bildrationalität des Kubismus war ausserordentlich hoch ..., sie wurzelte aber in geistvollen und entlegenen Theorien der Künstler über das Wesen der Wahrnehmung, die bis in die Definition ihres Vokabulars, bis in die sprachlosen Elemente der Bildfläche hineinreichten und aus der blossen Betrachtung überhaupt nicht zurückzugewinnen waren. ... Die aus dem Bilde nicht mehr eindeutig ablesbare Bedeutung etablierte sich neben dem Bild als Kommentar, als Kunstliteratur und, wie jedermann weiss, auch als Kunstgerede.“ Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder*, FfM 1960, S. 53f.

12 „Die Auflösung der traditionellen Werkeinheit lässt sich ganz formal als gemeinsamer Zug der Moderne nachweisen. Kohärenz und Selbstständigkeit des Werkes werden bewusst in

kunstgeschichtliche Sinn der Objektkunst war, dass hier erstmals Gegenstände in die Kunstkommunikation traten, deren Verständnis weder von einem Medium der Kunst noch über ein sich selbst verständlich machendes Werk gewährleistet wird, sondern dass diese Artefakte sich allein über die Reflexion zur Kunst erklärten. Die Kunst der Avantgarde ist eine Kunst mit gekapptem medialen und ergonalen Moment, die sich allein auf ihre reflexive Komponente reduziert.¹³ Indem sie eine polemische Negation des Werkcharakters impliziert, ist sie Objektkunst, insofern sie auf eine Reflexion des Konzepts angewiesen ist, das solche Objekte zur Kunst erklärt, wird sie zur Konzeptkunst. Objekt- und Konzeptkunst sind zwei Erscheinungsformen der historischen Avantgarde bzw. zwei Seiten ihrer theoretischen Beschreibung.

Wie schon im Fall der klassischen Moderne, so wird auch die Avantgarde zur einschneidenden kunstgeschichtlichen Zäsur, weil sie eine Vielzahl von grundlegenden Begriffsverschiebungen auslöst. Zunächst einmal wird eine weitere Form der Negation im Kunstsystem verfügbar: die Negation des Kunstwerks. Über die Inklusion von Antiwerken erreicht die Avantgarde schliesslich auch eine Trennung von Werk und Reflexion, was zu einer weiteren Entfaltung des Begriffs der Kunstautonomie führt. Das kann so weit gehen, dass es bis zum symbolischen – d.h. die Kunst symbolisierenden – Verzicht auf Kunst überhaupt kommt (man kann sich diesen Extremfall so veranschaulichen, dass der ganze ‚Kreis der Kunst‘ [Tab. 1] leer bleibt und selbst noch das Reflexionssegment ausfällt).¹⁴ Insgesamt erlangt die Kunst neben ihrer System- und ihrer

106

Frage gestellt oder gar planmässig zerstört. In der Erfindung immer neuer, die Werkgesinnung irritierender Formen oder Verfahren der Auflösung bzw. Dementierung der sinnhaften Einheit des Werks überbieten sich die unterscheidbaren Epochen der Moderne gegenseitig“, schreibt diesbezüglich Rüdiger Bubner: *Ästhetische Erfahrung*, FfM 1989, S. 19.

- 13 Marcel Duchamps „Fountain“ von 1917 liefert den verfrühten Prototyp dieser Avantgardenkunst. Zur Zeit ihres Entstehens musste diese Kunst zeitgleich mit den Innovationen der Klassischen Moderne konkurrieren. Deren Abstand zur Tradition war um vieles geringer, so dass Picassos Kunst viel eher als informative Neuheit wahrgenommen wurde, Duchamps Kunst hingegen eher als Unsinn erschien. Erst in der Nachkriegsavantgarde wurden dessen Ideen im Kunstsystem anschlussfähig und konnten Kunstgeschichte schreiben. Nun wurden etwa Warhols *Brillo Boxe* von 1964 als eine Negation der voll entfalteten Klassischen Moderne lesbar und in diesem Abstossungskontext gewann die Objektkunst von Duchamp plötzlich einen kunstgeschichtlichen Sinn, den sie seinerzeit niemals aus sich selbst heraus generieren konnte.
- 14 Ein solcher Grenzfall scheint bei der 1969 ‚gezeigten‘ Ausstellung von Robert Garry erreicht, der an die Eingangstür seiner Galerie *Art & Project* in Amsterdam ein Plakat mit den Öffnungszeiten anbrachte, auf dem noch der Satz zu lesen war: „Während der Ausstellung bleibt die Galerie geschlossen“.
-

Werkautonomie jetzt auch eine Reflexionsautonomie, was in der Konzeptkunst nur besonders deutlich zum Ausdruck kommt.

Damit hätten wir eine erste skizzenhafte Antwort auf unsere Frage, was historisch gesehen die Avantgarde einstmals war und woraus sie ihre Wirkungsmacht ziehen konnte: Es handelt sich um einen weiteren Ausdifferenzierungsschritt im Kunstsystem. Der ganze Ansatz, die Kunstgeschichte als Autonomisierungsgeschichte zu rekonstruieren, zielt darauf, sowohl das vermeintliche ‚Ende der Kunst‘ als auch das ‚Ende der Kunstgeschichte‘ – in ihrer Wahrheit und in ihrem Schein – verständlich zu machen.¹⁵ Auch dieses Ende der Geschichtsschreibung ist von der Geschichte überholt worden, und doch ist nicht zu übersehen, dass mit der Avantgarde etwas in der Kunst zum Abschluss gekommen ist. Hier wäre unsere These, dass das geschichtsphilosophische Fortschrittsmodell, mit dessen Hilfe man knapp anderthalb Jahrhunderte den Ausdifferenzierungsprozess beschreiben und natürlich auch verklären konnte, Anfang der Siebziger Jahre (zunächst) an die Grenzen seiner Leistungsfähigkeit stieß. Wie wir gesehen haben, konnten sich die beiden grossen Ausdifferenzierungsschübe nur durch zwei Fundamentalnegationen im Kunstsystem vollziehen, die von ihrem Wesen her zwei extreme Abstraktionsschritte waren: Es entstand zuerst Kunst, die von ihrem Mediencharakter, und anschliessend Kunst, die auch noch von ihrem Werkcharakter abstrahierte. Dies hatte zur Folge, dass man durch die Kunstgeschichte hindurch eine gerade Linie fortschreitender Abstraktion legen konnte, wobei es sich genaugenommen immer um eine radikale Abstraktion von vertrauten Traditionsbeständen handelte. Es gehörte damit zum Wesen dieser Kunst, alle Erwartungen des Publikums zu enttäuschen, und in diesem Sinne folgte die Kunst von der Klassischen Moderne bis zur Avantgarde der Parole Rimbauds: „Man muss absolut modern sein.“ Das anschliessend von Danto zum zweiten Mal ausgerufene „Ende der Kunst“, war diesmal ein Ende der Avantgarde.¹⁶

15 Wie Arthur C. Danto seine These vom „Ende der Kunst“ rückblickend interpretiert siehe die instruktive „Einleitung“ in Ders.: *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996, S. 16–25. Zum „Ende der Kunstgeschichte“, s. Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995, S. 121ff.

16 Arthur C. Danto erweist sich an unserem Modell als der eigentliche Theoretiker der Avantgarde, da er wie kein anderer das Reflexivwerden der Avantgarde-Kunst gesehen und beschrieben hat. Auf der einen Seite zieht er als erster aus der „Verklärung des Gewöhnlichen“ zur Objektkunst den radikalen Schluss, dass zwei für die Wahrnehmung vollkommen identische Gegenstände einmal Kunst und einmal keine Kunst sein können, dass mithin das Kunstwerk kein Kriterium der Kunst abgibt. Man kann hier zu Recht von einer Auflösung der Werkkategorie sprechen. Auf der anderen Seite bedeutet dieser Ausfall der primären ästhetischen Erfahrung für die Kunst der Avantgarde, dass sie

Eine unmittelbare Folge dieser Abstraktionsspirale ist, dass sich jenes Ideal des Neuen nur über einen kompromisslosen Materialfortschritt realisieren lässt. Dieser findet aber in bezug auf jede vorgegebene Gattung an irgendeinem Punkt sein Ende, wovon die ‚letzten Bilder‘ ein anschauliches Zeugnis abgeben. Will man dieser Logik der historischen Avantgarde dennoch folgen, dann muss man sich auf die permanente Erschliessung neuer Materialien spezialisieren, d.h. auf die Inklusion neuer Realitätselemente in die Kunst, die aller Wahrscheinlichkeit nach aber nicht das Potential in sich bergen, ein ‚neues Medium‘ der Kunst auszubilden – auch nicht durch fortgesetzten Gebrauch und lang andauernde kulturelle Prägungen. Die Alltagsgegenstände, die ins Museum gestellt werden, sind auf der Ebene der Erfahrung eben keineswegs lose miteinander gekoppelt (oder koppelbar), wie es Töne, Farben, geometrische Figuren, Silben oder Worte sind. Vielmehr muss das Defizit an natürlichen Verweisungszusammenhängen in der ästhetischen Erfahrung durch intellektuelle Konzepte kompensiert werden, in denen reflexiv festgelegt wird, wie diese Kunst als Sinn- oder Unsinnzusammenhang wahrgenommen werden soll. Honig, Fett und Filz bleiben Materialien und bilden für sich genommen noch kein Medium der Kunst; erst im Licht von Beuys‘ Künstlerästhetik und ihrer Auslegung durch die Kuratoren und Kritiker werden sie, erklärtermassen, zur Kunst.

108

Die Alten und die Neuen Medien

Es dürften vor allem zwei Konzepte sein, mit denen das Fortschrittsprogramm der historischen Avantgarde in der zeitgenössischen Kunst fortgeschrieben wird, sie lauten: Neue Medien und Multimedialität. Diese doppelte Medienorientierung ist die spezifische Form, in welcher die historische Avantgarde überlebt. Genaugenommen hatte es die alte Avantgarde überhaupt noch nicht mit ‚neuen Medien‘ im heutigen Sinne zu tun. Als sie Gegenstände, Stoffe und Materialien aus den Sphären der Nichtkunst zur Kunst erklärte, handelte es sich nämlich nicht um Medien, welche die Bedingung der Möglichkeit für Formbildungsprozesse im Kunstwerk bereitstellen. Vielmehr markieren diese neuen Materialien den Ausfall eines *jeden* Mediums am sich selbst negierenden Werk und funktionieren insofern als Antimedien.

Die Arbeit mit den im weitesten Sinne ‚Neuen Medien‘ – zum Beispiel in

konzeptuell wird. Danto prägte hier das Wort von der „philosophischen Entmündigung der Kunst“, was soviel besagt, als dass in der Avantgarde allein die philosophische Reflexion ein Ereignis zur Kunst erklären kann und dass es nur noch von der Qualität dieser Erklärung abhängt, ob etwas als gelungene Kunst im Kunstsystem akzeptiert wird oder nicht.

Gestalt der Video- Installations- und Performancekunst –, erfüllen aber wieder ihre Funktion als Medium im herkömmlichen Sinne. Wenn sich nun die Geschichte der modernen Kunst tatsächlich als Ausdifferenzierungsgeschichte abgespielt hat, dann fällt gerade auf den Status der Avanciertheit dieser Medienkunst ein anderes Licht. Es zeigt sich nämlich, dass es aus einem ganz einfachen Grund von vornherein erfolgsversprechender ist, in derartigen Neuen Medien zu arbeiten, als den Versuch zu unternehmen, in den Alten Medien innovativ zu sein. Letztendlich profitieren die Neuen Medien von dem überlieferten Fortschrittsmodell der Kunst, indem sie die Möglichkeit bieten, den Ausdifferenzierungsprozess der Kunst an sich selbst noch einmal neu zu vollziehen. Wenn man den hier vorgeschlagenen Perspektivwechsel vornimmt, dann relativierte sich der Neuheitswert dieser Kunst darauf, dass sie die Modernisierungsschübe der alten Kunstmedien noch einmal wiederholt – es sei denn die *Werke* haben etwas Neues zu sagen.

Auch das wachsende Interesse an multimedialen Produktionen besitzt neben seiner technischen und ökonomischen Seite (sprich der Tatsache, dass sich immer mehr und damit auch immer mehr Neues realisieren lässt) ein ideelles Moment. Es handelt sich auch hier um eine sichere Strategie, die Tradition der historischen Avantgarde fortzusetzen: es gibt unendlich viele Möglichkeiten, die Künste miteinander zu „verfransen“¹⁷, was nichts anderes heisst, bestehende Medien miteinander zu kombinieren und sich auf diese Weise ein neues, unvergleichbares, noch nicht dagewesenes Kunstmedium zu erschaffen, das programmässig nichtidentische Kunstereignisse hervorbringt. Hinzu kommt, dass sich in diesem weiten Feld immer wieder neue Optionen ergeben werden, Gattungsgrenzen zu überschreiten und im Geiste einer Entgrenzung der Künste zu arbeiten.

Welche Schlüsse lassen sich aus dieser Zwischenbetrachtung ziehen? Sicherlich nicht, dass Neue Medien und Multimedialität in Zukunft keine Rolle mehr spielen werden – aber diese Rolle würde sich relativieren. Beide Strategien würden den Nimbus der Avantgarde verlieren, den sie heutzutage wie selbstverständlich besitzen; die neuen und multiplen Medien hätten in ihrer Avanciertheit den alten und singulären Medien nichts mehr voraus. Eher umgekehrt muss man damit rechnen, dass es sich um Materialexperimente han-

17 Auf diese „Verfranzungsphänomene der Gattungen“ hatte schon frühzeitig Adorno aufmerksam gemacht: „In der jüngsten Entwicklung fließen die Grenzen zwischen den Kunstgattungen ineinander oder, genauer: ihre Demarkationslinien verfransen sich.“ Theodor W. Adorno: „Die Kunst und die Künste“, in: GSW 10/1, hrsg. von G. Adorno / R. Tiedemann, FfM 1997, S. 452 u. 432.

delt, welche strukturell Ausdifferenzierungsschritte kopieren, die in den alten Medien längst schon Geschichte geworden sind. Sinn und Zweck einer solchen Suche und Erforschung der neuen und multiplen Medien soll nicht in Abrede gestellt werden; hinterfragt wird lediglich, dass es sich hierbei um eine besonders avancierte Form zeitgenössischer Kunst handle. Das heisst auf der anderen Seite aber auch, dass die hier skizzierte Kunstgeschichte eine Aufwertung der alten Medien der Kunst impliziert. Nicht an den neuen, sondern an den alten Medien entscheidet sich das Schicksal der zeitgenössischen Kunst – hier schärft sich der Begriff einer Avantgarde heute.

Postmoderne

110

Die Erfahrungen mit der Postmoderne liessen es notwendig erscheinen, das ganze Fortschrittsmodell zu verabschieden, in dem man bislang Kunstgeschichte schrieb. Die durchgängige Tendenz, die man von der Mitte des 19. Jahrhunderts an aus dem Innovationsstrom der Künste herausdestillieren konnte, waren Abstraktionsgewinne, welche die Kunst auf einen stetigen Materialfortschritt verpflichteten.

Die postmoderne Kunst machte die Fortschreibung dieser Erzählung scheinbar unmöglich, da ihre historische Leistung in der Enttabuisierung der Tradition im Kunstsystem lag. Das Wiederverwenden des traditionellen Formenrepertoires – d.h. alter Kunststile unter dem Vorzeichen avancierter Kunst – unterminierte das alte, bis dahin gut funktionierende geschichtsphilosophische Modell und legte aus Mangel an Beschreibungsalternativen zunächst einmal den Schluss vom *Ende* der Kunst nah. Was aber zu Ende gegangen ist, war nicht die Kunst, sondern nur diese lineare Form der Geschichtsschreibung. Genaugenommen aber blieb selbst die Postmoderne noch jener Fortschrittslogik verhaftet – nur dass sie diese jetzt gegenläufig realisiert.

Anfang der siebziger Jahre wurden diese Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie offensichtlich, so dass sich ein Generalverdacht gegenüber Theorien der Geschichte überhaupt durchsetzen konnte, was in der Rede vom „Ende der grossen Erzählungen“ seine wirkungsmächtige Metapher gefunden hat. Über diesen Totpunkt gelangte der philosophische Diskurs der Moderne bis heute nicht hinweg, was ein Indiz dafür ist, dass wir uns nach wie vor unterm Selbstverständigungshorizont der Postmoderne befinden. Das hier projektierte Gedankenexperiment sucht entsprechend nach einer Möglichkeit, diese Horizontlinie zu überschreiten. Es gilt, die Geschichtsphilosophie nicht einfach zu verabschieden, sondern ihr traditionelles Modell durch ein neues zu ersetzen. Das geschichtsphilosophische Modell, das sich unmittelbar in der

historischen Avantgarde und ihrem Ideal des Materialfortschritts legitimierte, war das Modell einer unendlichen *Entgrenzung* der Künste; das Gegenmodell, das eine Antwort auf die Frage nach der Avantgarde heute liefern könnte, wäre das einer endlichen *Ausdifferenzierung* der Kunst.

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal mit Hilfe der Medientheorie den Sinn jener Entgrenzungsmetapher. Medien werden von der Art und Anzahl ihrer Elemente und Relationen begrenzt. Man kann dann sagen, dass die historische Avantgarde eine Entgrenzungsstrategie verfolgt hat, weil sie die Menge der Medienelemente, sprich den Materialbestand der Kunst, ständig zu erweitern versucht. Bildete lange Zeit das tonale System mit seinen normalerweise aus sieben Tönen bestehenden Tonleitern die Grenzen der abendländischen Musik, so bedeutet die Verwendung aller zwölf Halbtöne in der freien atonalen Musik klarerweise eine Entgrenzung des Mediums ‚Musik‘. Sobald solche Erweiterungen mit nichtkoppelungsfähigem Material realisiert werden, also mit Elementen, zwischen denen sich keine losen Koppelungen mehr für den Rezipienten einstellen, kommt es zu einer konzeptuellen Erweiterung der Kunstmedien durch ihre Antimedien, etwa wenn in das Medium der Musik Geräusche oder Zufallsereignisse inkludiert werden. So definiert sich die historische Avantgarde nicht nur über die Herstellung von Antiwerken, sondern auch über die Erschliessung und Einschliessung von Antimedien ins Kunstsystem. Es ist nicht abzusehen, dass sich diese Option einer Innovation durch Materialerneuerung im Kunstsystem jemals erschöpfen könnte; in *diesem* Sinne handelt es sich tatsächlich um eine ‚unendliche‘ Entgrenzung der Kunst – aber es ist fraglich, ob dass auch in Zukunft noch das Kriterium für avancierte Kunst sein kann.

Weder diese Möglichkeit der Kunst noch ihr prinzipieller Sinn soll hinterfragt oder gar bestritten werden, es interessiert allein ihre kunstphilosophische Interpretation. Aus Sicht der Avantgarde agiert die postmoderne Kunst, welche die alten ‚verbrauchten‘ Medien wieder benutzt, reaktionär. Die Postmoderne hingegen kann im Unterschied zur Avantgarde ihre eigene Geschichtlichkeit überhaupt nicht mehr denken – deshalb ihre Verlegenheitsformel vom ‚Ende der Kunst‘. Man könnte aber sagen, dass die Postmoderne ihr historisches Verdienst in einer Aufhebung des Tabus über den Mediengebrauch besitzt. Es kommt terminologisch gesprochen zur Negation der Negation der alten Medien der Kunst (s. Tab. 1). Wie gesagt erfolgte die paradigmatische Negation des Kunstmediums in der klassischen Moderne. Wenn man die Gegenbewegung durch die Postmoderne als reaktionären Rückschritt bagatellisiert und als einschneidende Zäsur der Kunstgeschichte nicht ernst nimmt, dann kann man

diese erste Negation des Mediums als Entgrenzung der Künste begreifen. Wenn man aber die postmoderne Negation dieser Negation mitsieht, dann handelt es sich nicht um eine Entgrenzung, sondern um eine Ausdifferenzierung der Kunst: um die Einführung einer Differenz zwischen Medium und Werk, sprich eines neuen Freiheitsgrades ins Kommunikationssystem Kunst.

Wichtig ist, dass diese Re-Inklusion des Mediums der Kunst während der Postmoderne unter einem Vorbehalt stand: Sie muss sich *als* genuin postmoderne Kunst identifizieren lassen und sich entsprechend von der ‚traditionellen‘ Kunst, die *mit* und nicht *gegen* ihr Medium gearbeitet hatte, unterscheiden. Gefordert war also ein distanzierter und in diesem Sinne unernerster, ironischer Mediengebrauch. Das probate Mittel hierfür war, dass man diesen Rückgriff auf die Tradition als solchen noch einmal markierte, sprich den Gebrauch der alten Kunstformen als Zitate kenntlich machte. Damit wurden vergangene Kunststile *als Stile* erkennbar, und da der zitierte Stil von seiner ehemaligen Funktion – ein Werk zu konstituieren – entbunden war, konnten auch viele Stile zugleich in das Werk einfließen. Der zitierte Stil ermöglichte erst den Stil der ‚Polystilistik‘, jenen ästhetischen Pluralismus, der für die Postmoderne zum eigentlichen Erkennungsmerkmal wurde. Auf diese distanzierte Weise der Traditionsaneignung gelang es der Postmoderne, auch noch die historische Avantgarde zu überbieten und ‚absolut modern‘ zu sein. Dies war ihre Option, mit der sie sich radikal von aller vorhandenen und als avanciert und modern geltenden Kunst absetzen konnte. Auch die Postmoderne fand also noch eine kunstgeschichtlich relevante Möglichkeit der Negation der Kunst im Kunstsystem – nur eben mit materialästhetisch umgekehrten Vorzeichen.

Man könnte meinen, dass die Rehabilitierung des Mediums der Kunst automatisch das Kunstwerk rehabilitiert, aber dieser theoretisch naheliegende Schluss ist nur teilweise richtig. Zwar entstehen mit der Enttabuisierung des Kunstmediums wieder Artefakte, die sich nicht mehr als Antiwerke präsentieren, aber der Werkcharakter der postmodernen Kunst ist von besonderer Art: Es sind die offenen und nicht die sich schliessenden Kunstwerke, für die sich eine klare Präferenz im Kunstsystem ausbildet.¹⁸ Das offene Kunstwerk ist die logische Folge der besonderen ironischen und spielerischen Wiederan-

18 „Ein offenes Kunstwerk stellt sich der Aufgabe, uns ein Bild von der Diskontinuität zu geben: es erzählt sie nicht, sondern *ist sie*.“ Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*, FfM 1977, S. 164f. Dieser Werkbegriff geht in die Selbstbeschreibung der Postmoderne ein, obwohl Eco ihn anhand der Literatur der Klassischen Moderne entwickelt hat, wo ‚Offenheit‘ ein Oberflächenphänomen ist, die Werke aber auf Selbstorganisation und entsprechend auch auf ‚Selbstschliessung‘ ihres Sinnzusammenhangs hin angelegt sind.

eignung alter Medien mit ihren Gattungen und Stilen, welche die Kunst in der Postmoderne erfahren hat.¹⁹ Eine polystilistische Komposition erschliesst sich dem Hörer eben nicht in derselben Weise von selbst, wie ein klassisches oder klassisch modernes Konzert mit seiner vorprogrammierten bzw. sich selbst programmierenden Organisationsstruktur. Sie lebt vom Stilbruch, der durch das Metakonzert der postmodernen Kunst für den Beobachter erst erwartbar gemacht wird. Mit der Rehabilitierung der alten Medien verändern sich gleichzeitig die Rezeptionsbedingungen der neusten Kunst: Sie wird für den Laien wieder ästhetisch erfahrbar und verständlich. Für den Kenner hingegen spielt sie mit der Tradition, macht deren Versatzstücke als Zitate kenntlich, sie entzaubert etwa ein figuratives Gemälde mit einer ironischen Bildunterschrift oder – unübertrefflich – stellt das ganze Bild auf den Kopf. In dieser doppelten Lesbarkeit der Kunstwerke gründet dann auch die schon frühzeitig erkannte „Doppelcodierung“ der postmodernen Kunst.²⁰

Die Negation ihres Mediums durch die Kunst der klassischen Moderne war nicht bloss eine Eigenheit der Kunstgeschichte, die von der Postmoderne wieder zurückgenommen werden konnte, sondern diese doppelte Negation war der Münchhausertrick eines autonomen, von aussen nicht mehr dirigierbaren Kommunikationssystems, sich mit Hilfe eigener Werke aus seiner Tradition herauszuziehen. Sie diente im historischen Rückblick der Freisetzung des noch reflexiv gebundenen Kunstwerks vom Medium der Kunst. Es wurde die Möglichkeit aufgezeigt, dass Kunstwerke auch ohne feste Verankerung in einem je spezifischen Medium der Künste existieren, erfahren und interpretiert werden können. Wenn diese Negation in der Postmoderne erneut negiert wird, sind genau drei Interpretationen dieses Vorgangs denkbar: Erstens kann man aus dem Selbstverständnis der ästhetischen Moderne und ihres Entgrenzungsmodells (d.h. der klassischen und der avantgardistischen Moderne) diesen erneuten Zugriff der Kunst auf ihr Medium, der ja immer auch ein Rückgriff auf das traditionelle Formenrepertoire ist, als konservativen Rückfall hinter den Stand der Kunstgeschichte betrachten. Zweitens kann man aus dem Blickwinkel der

19 Die Rolle der Ironie als wesentliches Unterscheidungsmerkmal der Postmoderne betont zum Beispiel Heinrich Klotz: *Kunst im 20. Jahrhundert*, München 1999, S. 128, wenn er sagt: „Die Strategien von Moores und Venturis zielen also darauf, durch ironische Brechung der historisierenden Form auch deshalb eine weitreichende Wirkung zu verschaffen, weil gleichzeitig ein fundamentales Gattungsmerkmal zerbrochen ist: der ‚Ernst der Architektur‘.“

20 Zum Begriff der Doppelcodierung s. Leslie A. Fiedler: „Überquert die Grenze, schliesst den Graben! Über die Postmoderne“ in: Wolfgang Welsch (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 57–74.

Postmoderne diesen Zug als eine erfolgreiche Neutralisierung jener ersten Negation auffassen, so als ob die klassische Moderne derart bloss ihre eigene stilistische Spur in der Kunstgeschichte hinterlassen hat – ein skandalträchtiger Zug, der aber für die Gegenwartskunst irrelevant geworden sei. Drittens, und dies wäre unsere These, kann man diese zweifache Negation als einen immanenten Ausdifferenzierungsmechanismus begreifen, bei dem die erste Negation der Auflösung der historisch tradierten festen Verankerung von Werk und Medium diene, die zweite Negation aber die damit verbundene Behauptung zurücknimmt, dass Kunst prinzipiell ihr Medium negieren müsse, um als modern gelten zu können. Man gewinnt damit ein Erklärungsmodell, das weder postmodernistisch den geschichtlichen Sinn der ersten Negation bestreitet noch modernistisch die zweite Negation zurückweist, sondern in diesem seltsamen Doppelschritt: Ein-Schritt-vor, Ein-Schritt-zurück – einen Ausdifferenzierungsprozess sieht. Der historische Sinn liegt in der Entkoppelung von Werk und Medium, im Gewinn eines neuen Freiheitsgrades im Kunstsystem, der eben darin besteht, dass diese Verbindung für die Kunst weder *notwendig* (wie in der Neuzeit) noch *unmöglich* (wie in der bis dahin reichenden ästhetischen Moderne), sondern kontingent, d.h. frei wählbar und in diesem Sinne *möglich* ist – für eine Kunst im Zeitalter der reflexiven Moderne.

Reflexive Moderne

Mit dieser Wiederbeschreibung der Postmoderne berühren wir den Gegenwartshorizont der zeitgenössischen Kunst. Alle weiteren Thesen weisen über ihn hinaus, d.h., das hier entwickelte deskriptive Modell der modernen Kunstgeschichte wird ‚praktisch‘ normativ. Dies gilt insbesondere für die Behauptung, dass die postmoderne Kunst, welche sich selbst als Telos und Ende der Kunstgeschichte versteht, durch einen weiteren Ausdifferenzierungsschritt überwunden werden kann.

Es ist eine immanente Möglichkeit des ganzen Denkmodells, dass es in Analogie zur postmodernen Re-Inklusion des Mediums der Kunst auch noch zu einer Re-Inklusion des Kunstwerks ins Kunstsystem kommen kann. Die Negation des Kunstwerks durch die Avantgarde würde durch eine erneute Negation dieser Negation aufgehoben (s. Tab. 1). Nachdem durch die Avantgarde die Kunstreflexion autonom gesetzt wurde und mit der Postmoderne auch das Medium der Kunst seine Autonomie erlangte, würde zuletzt auch noch das Kunstwerk aus allen apriorischen Verankerungen in der medialen und reflexiven Komponente der Kunst herausgelöst und könnte erstmals als

autonomes (d.h. restlos entkoppeltes) Kunstwerk *erfolgreich* im Kunstsystem kommuniziert werden. Das heisst, der innovative Zug, mit dem man über das Kunstverständnis der Postmoderne hinausgelangen könnte, bestünde in einer im Kunstsystem offen ausgetragenen Rehabilitierung des Kunstwerks als einer autonomen, sich selbst organisierenden „Formenkombination“.²¹ Die Kunstwerke, die hierbei entstehen, hätten einen höheren Grad an Verbindlichkeit als die offenen, ambivalenten, sich selbst dekonstruierenden Werke der Postmoderne, da sie ihr Medium nicht länger ironisch gebrochen, sondern wieder funktional benutzen. Dieser letzte Schritt innerhalb dieses Ausdifferenzierungsprozesses wäre aber gleichzeitig ein Schritt aus ihm heraus: Man verlässt die Postmoderne und käme in eine reflexive Phase der ästhetischen Moderne oder kurz: in die *Reflexive Moderne*.

Der Begriff der Reflexiven Moderne stammt aus einem gesellschaftstheoretischen Diskursfeld: „Reflexive Modernisierung‘ soll heissen: Selbsttransformation der Industriegesellschaft ... also Auf- und Ablösung der ersten durch eine zweite Moderne, deren Konturen und Prinzipien es zu entdecken und zu gestalten gilt.“²² Das hier entwickelte Theoriemodell stellt den Versuch dar, diesen Epochenbegriff für die Kunst der Moderne zu explizieren; insbesondere in der Neuen Musik und in der Architektur, aber auch in der Filmtheorie, dringt der Begriff bereits diffus in die Selbstbeschreibungsmuster ein.²³ Hier wie dort, in der Gesellschaftsgeschichte wie in der Kunstgeschichte, geht es um „ein dreistufiges Modell des sozialen Wandels – von der Tradition über die (einfache) Moderne zur reflexiven Moderne“²⁴ (s. Tab. 1). Die entscheidende

21 Dass Kunstwerke als „Formenkombination“ zu begreifen seien, sagt Luhmann in *Die Kunst der Gesellschaft*, Ffm 1997, S. 271, 349, 351 – allerdings ohne diesen Gedanken einerseits zu konkretisieren, sprich zu zeigen, wie sich die Formen in einem Kunstwerk ‚kombinieren‘, und andererseits den normativen Status dieser Aussage zu reflektieren. Zu beiden Punkten s. Harry Lehmann: *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München 2005, insb. S. 29–50.

22 Ulrich Beck: „Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne“ in: Beck, Giddens, Lash: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, FfM 1996, S. 27.

23 Siehe hierzu: Claus-Steffen Mahnkopf: „Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne“, in: K. H. Bohrer – K. Scheel (Hg.), *Postmoderne. Eine Bilanz*, Sonderheft Merkur 9/10 1998, S. 864–875; Ders.: „Thesen zur Zweiten Moderne“, in *Musik & Ästhetik*, Heft 36, Stuttgart 2005, S. 81–91. Ulrich Schwarz (Hg.): *Neue Deutsche Architektur: Eine Reflexive Moderne*, Ostfildern–Ruit 2002; Heinrich Klotz: „3. Teil: Zweite Moderne“ in: Ders.: *Kunst im 20. Jahrhundert*, München 1999, S. 153–191; Ders. (Hg.): *Zweite Moderne*, München 1996; Oliver Fahl: *Bilder der Zweiten Moderne*, Weimar 2005.

24 Scott Lash: „Reflexivität und ihre Doppelungen: Struktur, Ästhetik und Gemeinschaft“ in: Beck, Giddens, Lash: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, FfM 1996, S. 200.

Parallele stellt sich dabei über jene Fortschrittslogik her, von welcher Kunst und Gesellschaft in der Industriemoderne gleichermassen codiert wurden. Diese Logik, welche von den Idealen des wissenschaftlich-technischen Fortschritts, des Wirtschaftswachstums oder auch des prosperierenden Wohlfahrtsstaates definiert war, verinnerlichte die (erste) ästhetische Moderne zur gleichen Zeit in ihrer Orientierung am Materialfortschritt der Kunst. Wenn es nun heisst: „Im Zuge reflexiver Modernisierung entstehen eine neue Art von Kapitalismus, eine neue Art von Arbeit, eine neue Art globaler Ordnung, eine neue Art von Gesellschaft ...“²⁵ – dann lautet unsere AnschlussThese: Es entsteht auch eine neue Art von Kunst.

Dass es sich bei Reflexiven Moderne nicht nur um eine gesellschaftsgeschichtliche, sondern tatsächlich auch um eine einschneidende kunstgeschichtliche Zäsur handelt, lässt sich in bezug auf das vorliegende Modell relativ einfach erläutern: Die Überbietungslogik der ästhetischen Moderne hat sich erschöpft, nachdem sie ihre beiden grossen Abstraktionen von Medium und Werk wieder zurückgenommen hat. Man ist in den je einzelnen Künsten die Leiter des Materialfortschritts bis zur letzten Sprosse hinauf und bis zur untersten Sprosse wieder hinabgestiegen – und sowohl die Aufwärts- als auch die Abwärtsbewegung folgten der Devise der Avantgarde, allen anderen Bewegungen im je historischen Augenblick absolut *voraus* zu sein. Weitaus schwieriger ist es, diesem neuen Epochenbegriff für die *Kunst* eine positive Bedeutung zu geben. Von einer Reflexiven Moderne kann man hier vor allem deswegen sprechen, weil sich die Folgeprobleme jener erfolgreichen Ausdifferenzierung nur mit den Mitteln einer forcierten Reflexivität im Kunstsystem abfangen lassen.

Wichtig ist es bei dem ganzen hier entwickelten Modell, sich den Status der Argumente zu vergegenwärtigen. Zweifellos gab und gibt es immer genügend Künstler (wahrscheinlich stellen sie sogar die zahlenmässig grösste Gruppe), welche die Werkkategorie in ihrer Kunst nie preisgaben und ganz traditionalistisch weiterhin Bilder malten, Gedichte verfassten oder Klavierkonzerte komponierten. Dennoch haben sie im letzten Jahrhundert keine Kunstgeschichte geschrieben, und erst recht sollen sie jetzt nicht als die eigentliche, zu Unrecht vergessene Avantgarde rehabilitiert werden. Überhaupt koexistieren im Kunstsystem seit langem alle nur denkbaren Kunstformen synchron nebeneinander – sie wurden und werden aber nicht in gleicher Weise präferiert. Unser Rekonstruktionsmodell bietet eine Erklärung für diese Merkwürdigkeit an: Künstler

25 Beck–Bonss–Lau: „Theorie reflexiver Modernisierung – Fragestellungen, Hypothesen, Forschungsprogramme“, in: Beck/Bonss (Hg.): *Modernisierung der Moderne*, FfM 2001, S. 13.

wie Schönberg, Picasso und Joyce; Cage and Warhol; Schnittke, Baselitz und Charles Moore hatten nicht bloss eine neue Stilrichtung geschaffen, sondern ihre Innovationen waren derart an der Zeit, dass sie den grösstmöglichen Zugewinn an immanenter Freiheit und Autonomie im Kunstsystem ermöglichten; deswegen sind sie allen traditionell weiterarbeitenden Künstlern so unendlich überlegen gewesen, wie es der etablierte Kanon besagt. Insofern markieren sie mit ihren Werken auch zu Recht die einschneidenden Zäsuren der Kunstgeschichte. Sie konnten Geschichte schreiben, weil sie die Ausdifferenzierung des Kunstsystems – wie dies im jeweils historischen Moment überhaupt nur möglich war – vorantrieben.

Jener Ausdifferenzierungsprozess vollzog sich bislang in drei Schritten, in der klassischen Moderne durch eine Exklusion des Mediums, in der historischen Avantgarde durch eine zusätzliche Exklusion des Kunstwerks, in der Postmoderne durch eine Re-Inklusion der tabuisierten Medien und – so lässt sich diese historische Reihe weiterführen – durch eine hier und jetzt möglich gewordene Re-Inklusion des systematisch exkludierten Kunstwerks ins System der Kunst. Erst jetzt, als grösstmöglicher Distanzgewinn gegenüber der alternativen Postmoderne, gewänne das werkbezogene Arbeiten in der Kunst wieder einen zusätzlichen systemlogischen Sinn. Dabei kann man davon ausgehen, dass die entsprechenden Werke längst vorliegen, aber in dieser kunstsoziologischen Dimension weder wahrgenommen noch kommuniziert werden und deshalb auch das dominante postmoderne Selbstverständnis des Kunstsystems kaum in Frage stellen. Wenn die hier entwickelte Theorie die Geschichte der Kunst wirklichkeitsnah zu fassen bekommt, dann ist genau diese Rückorientierung auf das Kunstwerk ein wahrscheinlicher Zug, weil er noch einmal dem Gebot der ästhetischen Moderne folgt: die jeweils vorherrschende Gegenwartskunst zu überbieten. Der heimliche Bezugspunkt dieses Modernitätskonzepts war allerdings stets das Kunstsystem; relativ zur systemimmanenten Kunstkommunikation kam es stets darauf an, sich möglichst radikal von den bereits im System etablierten Erwartungsstrukturen abzusetzen. Der grösstmögliche Skandal bestand immer darin, eine spezifische Negation des Systems ins Kunstsystem einzuführen, und genau das wurde letztendlich als Fortschritt, auf den es in der Kunstgeschichte ankommt, honoriert.

So lautet eine erste Antwort auf die Leitfrage nach der Avantgarde heute: Avantgarde ist im gegenwärtigen historischen Moment eine sich auf die alten Medien zurückbesinnende, werkzentrierte Kunst – wenn dies im Kunstsystem als Schritt in die Reflexive Moderne erkannt, interpretiert und kommuniziert wird und nicht geradewegs in ein vormodernes Selbstverständnis der Kunst

führt.

Die werkorientierte Kunst erlaubt es den Künstlern noch einmal, *im* Kunstsystem maximal auf Distanz *zum* Kunstsystem zu gehen, wobei diese Option erst jetzt – als explizites Gegenprogramm zum postmodernen Systemzustand der Gegenwartskunst – erfolgversprechend wird. Das autonome Kunstwerk kommt, nachdem es in der Avantgarde und der Postmoderne mit einer deutlichen Dispräferenz belegt war, nun in die Lage, als Selektionskriterium für gelungene Kunst in deren Sozialsystem zu arbeiten und nicht bloss als Bagatelereignis auf den Reflexionsschirmen des Kunstsystems folgenlos aufzublitzen, so wie in den letzten Jahren immer wieder einmal eine Renaissance der Malerei ausgerufen wurde, die dann doch nicht stattgefunden hat. Die Ratlosigkeit über das Ende der Kunst und die Beliebigkeit ihres derzeitigen Fortbestehens muss gross genug sein, damit sich im Kunstsystem die Einsicht durchsetzen kann, dass die Wahl eines alten Mediums und die Rückbesinnung auf handwerkliche Perfektion, welche eine Werkorientierung in der Kunst automatisch mit sich bringt, nicht notwendigerweise ein Zeichen von Naivität und mangelnder Reflektiertheit der Künstler ist, sondern ihre Antwort auf ebendiese problematische Situation.²⁶

118

Gehaltsästhetische Wende

Man kann die Kunst in ihrer Konstitutionsphase, in der Medium, Werk und Reflexion fest gekoppelte Momente der Kunstkommunikation waren, allgemein als eine repräsentationale Kunst beschreiben. Wegen dieser apriorischen Ver-

²⁶ Das Paradebeispiel für eine solche systemrelevante Werkorientierung ist die derzeitige Rehabilitierung der figurativen Malerei in der bildenden Kunst durch die *Leipziger Schule*. Lange Zeit war das Tafelbild als altes Medium der Kunst von den Neuen Medien wie Fotografie und Video- und Installationskunst fast vollständig aus der aktuellen Kunstszene verdrängt worden. Wenn überhaupt, dann konnte sich die Malerei nur in einem derart kanonischen Stil der Moderne wie dem Expressionismus behaupten, dem die Modernität wie ein Markenzeichen eingeschrieben war. Die Wiederkehr der gegenständlichen, zum Realismus tendierenden Malerei heute – ohne alle Brechung und Ironie – markiert einen wirklichen Bruch. Allein dass sich dieser ‚Stilbruch‘ mit der ästhetischen Moderne unter der Losung einer ‚Schule‘ vollzieht, weist darauf hin, dass hier noch einmal die Überbietungslogik der historischen Avantgarde ins Spiel kommt. Dass diese Entwicklung in Leipzig ihren Ausgangspunkt nahm, hat zum einen den Grund, dass hier das Handwerk der Malerei im Schatten des sozialistischen Realismus überlebt hatte, zum anderen, dass sich im Osten – abgeschnitten von der Materiallogik des westlichen Kunstsystems – ein ursprüngliches Realitätsinteresse in der Kunst erhalten hatte. Beide Momente zusammengenommen, Metier und Realitätssinn, bilden den evolutionären Attraktor für eine Renaissance der gegenständlichen Malerei in der bildenden Kunst.

wiesenheit des Kunstwerks auf sein Medium konnten die Bilder, Musikstücke oder Gedichte immer als etwas Bedeutsames erfahren werden, und insofern diese wahrnehmbare Sinneinheit ganz selbstverständlich in einem vorgegebenen Verständigungshorizont eingebettet war, reflektierten diese Werke ‚von sich aus‘, was sie in bezug auf die Welt darstellten. Die Kunstwerke der Neuzeit funktionierten mithin als Zeichen und besaßen eine inhaltsästhetische Orientierung.²⁷

Diese repräsentationale Funktion verliert die Kunst in ihrer Ausdifferenzierungsphase, zumindest die avancierten Strömungen besitzen für das irritierte Publikum keinen Repräsentationscharakter mehr, sondern ihre Wirkung ist tendenziell eine Apräsentation von Welt im Werk: Die Welt wird in der einen oder anderen Weise in ihrer Undarstellbarkeit gezeigt, und die Kunstwerke verwandeln sich entsprechend in referenzlose Zeichen. Am plausibelsten kommt dies zum Ausdruck in der Tendenz zur Abstraktion – von Realität.

Die Erklärung für diesen gravierenden Unterschied wäre dann, dass die Kunst der Neuzeit, gerade weil sie als gebundene Kommunikation der medialen, ergonalen und reflexiven Momente von Kunst stattgefunden hat, repräsentational funktionieren konnte. Im Gegensatz dazu war die Kunst der ästhetischen Moderne viel weniger weltorientiert, da sie primär von einer systemimmanenten Logik der Ausdifferenzierung bestimmt wurde. Eine solche Fokussierung auf die eigenen Autonomiegewinne führte zu einem nicht repräsentationalen Selbstverständnis der Kunst, was wiederum die entscheidende Voraussetzung dafür war, dass gerade *jene* ästhetischen Innovationen in den Kanon der modernen Kunstgeschichte aufgenommen wurden, welche dieses Bilderverbot am kreativsten und radikalsten durchgesetzt haben. Nur leitet sich dieses Gebot aus keiner Idee der Kunst ab, die in der Geschichte zur Entfaltung kommt, sondern es verdankte sich dem Maschinengeist eines Sozialsystems, das einen Bonus auf immanente Autonomiegewinne verteilte. Wenn Kunsttheorien heutzutage einen antihermeneutischen Impetus aufweisen, dann denken sie die immanente Logik der historischen Avantgarde konsequent zu Ende – nicht aber über sie hinaus.²⁸

27 Vgl.: Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, FfM 1995, S. 272.

28 Zu nennen wären hier vor allem Niklas Luhmann, der den Sinn der zeitgenössischen Kunst in einer „Beobachtung der unbeobachtbaren Welt“ (Ders.: *Die Kunst der Gesellschaft*, FfM 1995, S. 288), und die Negativitätsästhetik von Christoph Menke, dessen zentrale These es ist, „dass die ästhetische Erfahrung nicht als gelingendes Verstehen beschrieben werden kann“ (Ders.: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, FfM ²1991, S. 129). Im einen wie im anderen Fall wird der Weltbezug der Kunst gekappt. Der Kunst wird in beiden Fällen ein apräsentationales Weltverhältnis zugeschrieben: als paradoxe Beobachtung und als radikal negative ästhetische Erfahrung.

Die Frage ist nun, was passiert, wenn die grossen Freiräume im Kunstsystem erschlossen sind, welche sich durch die Entkoppelung von Werk, Medium und Reflexion in den einzelnen Gattungen früher oder später eröffnen. Zum einen kommt es wie gesagt zu einer verstärkten Hinwendung zu den neuen und multiplen Medien, wodurch sich die heroischen Zeiten der Avantgarde aber nicht fortsetzen, sondern nur nachahmen lassen. Sobald diese Erfolgsstrategie durch Gewöhnung vertraut wird, dürfte es wahrscheinlich werden, dass es in der Selbstbeschreibung der einzelnen Kunstszene zu einer expliziten Rehabilitierung des Kunstwerks und seiner alten Medien kommt, welche die in der ästhetischen Moderne vorherrschende Überbietungslogik im Material selbst noch ein letztes Mal auszunutzen versteht – und insofern immer noch dem alten Geist der historischen Avantgarde treu ergeben bleibt. Zum anderen wird in dieser Situation ein Paradigmenwechsel wahrscheinlich, den man als eine *gehaltsästhetische Wende* bezeichnen kann.²⁹

120

Die Hinwendung zum Gehalt impliziert eine Abwendung vom Material. Solange die ‚Materialorientierung‘ in der Kunst etwas Selbstverständliches ist, mag die Materialmetapher für sich genügend Plausibilität besitzen, sobald diese brüchig wird, entstehen Nachfragen, die nach einer expliziteren Begriffsbestimmung verlangen. Was also ist unter einem ästhetischen Material zu verstehen? Wie, wann und weshalb kam es zu einer solchen Orientierung der modernen Kunst? Wiederum vermag die systemtheoretische Medientheorie diese Erklärungslücke ein Stück weit zu schliessen.

Es war jene gegen fünf Jahrhunderte Kunstgeschichte gerichtete Suspendierung der Kunstmedien, die in der Klassischen Moderne jene ‚Materiallogik‘ freisetzte, welche die gesamte ästhetische Moderne bis heute in ihrem Selbstverständnis bestimmt. Die systematische Auflösung der losen, medienkonstitutiven Koppelungen verwandelt die bis dahin in einen Relationszusammenhang eingebundenen Elemente der Kunst in ein unverbundenes ästhetisches *Material*: in Tonhöhen, Tondauern, Farben, Linien, Silben, Worte und Sätze – für

29 Am deutlichsten zeichnet sich eine solche gehaltsästhetische Wende in der zeitgenössischen Architektur ab, die sich bereits selbst als eine ‚Reflexive Moderne‘ beschreibt. So sagt Ulrich Schwarz anlässlich der 2002 in Berlin gezeigten Ausstellung *Neue Deutsche Architektur. Eine Reflexive Moderne*, es sei „heute definitiv nicht mehr möglich, allein an der Form, am Stil eines Gebäudes festzumachen, ob es nun ‚fortschrittlich‘ oder ‚rück-schrittlich‘ sei. Die Modernität von Architektur lässt sich gegenwärtig überhaupt nicht mehr stilistisch, formal oder innerarchitektonisch bestimmen. Architektur kann und muss heute in einem gesellschaftlichen Sinne modern sein – oder sie ist es nicht“. Ulrich Schwarz: „Neue Deutsche Architektur – Eine Ausstellung“, in: *Neue Deutsche Architektur: Eine Reflexive Moderne*, Ostfildern-Ruit 2002, S. 16.

die man zunächst eine andere neue Form der Zusammenhangbildung fand. Man suchte nach natürlichen basalen Relationen zwischen den Elementen der Malerei, der Musik oder Sprache, die nicht schon kulturell präformiert und mit einem historischen Bedeutungsgehalt aufgeladen waren. Nach dem Vorbild der Naturwissenschaften und von ihren Erkenntnisfortschritten inspiriert unternahmen die avancierten Künstler Materialexperimente, um das Wesen ihrer Kunst von ihrer materialen Seite her zu klären. Der Pointillismus baute z.B. seine Bilder aus ungemischten Farbpunkten auf, um so den Wahrnehmungsprozess so ‚naturgetreu‘ wie möglich nachzuahmen. Der Kubismus nutzte die gestaltpsychologischen Gesetzmässigkeiten aus, nach denen eine Figur ‚im Auge des Betrachters‘ entsteht. Generell könnte man sagen, dass in der klassischen Moderne ein ganz spezifischer Typus von Kunstwerken aufkam, in welchen der Wegfall der traditionellen Darstellungssysteme durch die ‚natürlichen Systeme‘ der menschlichen Wahrnehmungsorganisation kompensiert wurde.

Die Kosten für eine solche amediale Kunst sind allerdings hoch, man kann in dieser hochgradig angespannten Formensprache kaum noch komplexe Werke herstellen, wie das Beispiel der freien atonalen Musik vielleicht am deutlichsten gezeigt hat; und auch der Kubismus hat sich in seinen Motiven und Themen sehr schnell erschöpft. Die reinen Selbstorganisationskräfte der menschlichen Wahrnehmung sind zu schwach, um im einen wie im anderen Fall noch weitreichende kompositorische Entscheidungen treffen zu können – genau aus diesem ‚Grund‘ kam es ja während der Neuzeit zur Evolution der alten Medien der Kunst. Es sind Medien, in denen eine ästhetische Erfahrung *wahrscheinlich* wird. Entsprechend suchte man zum Beispiel in der Musik der freien Atonalität auf der einen Seite die Anlehnung an den Text bzw. schrieb wie Webern Miniaturen; und man überwand auf der anderen Seite diese Phase relativ schnell, indem man Halt in einem rationalen technischen Bezugssystem suchte: in der Zwölftontechnik. Damit hatte die Neue Musik den Übergang zur Avantgarde vollzogen, wo die Organisation des ästhetischen Materials durch ein abstraktes – und nicht mehr in der menschlichen Wahrnehmung basiertes – System der Materialorganisation gewährleistet wird.

Hatte die traditionelle Kunst die Grundprinzipien der ästhetischen Erfahrung extrapoliert und zur Bildung der alten Medien der Kunst ausgenutzt, so abstrahiert die Avantgarde bewusst von ihnen und wird konzeptionell.³⁰ Die

30 Dass die Avantgarde in der Neuen Musik sich kaum noch ästhetisch erfahren, sondern höchstens noch empfinden lässt, hatte bereits Adorno ‚gehört‘, wenn er in bezug auf Cage, Stockhausen und Boulez sagt: „Meine produktive Einbildungskraft vollzieht sie [diese Werke] nicht ebenso mit; ich vermöchte sie nicht hörend mitzukomponieren wie noch das Streichtrio

Avantgarde untersucht das Material der einzelnen Künste unter den Laborbedingungen einer anästhetischen Theorie, welche auf die ein oder andere Weise den Kunstbegriff mitreflektiert und neu bestimmt. Und wenn man schliesslich in der Postmoderne beginnt, die alten Darstellungssysteme wieder zu zitieren, dann verwendet man die alten Medien nicht etwa wie ehemals als Medien der Formerfindung, sondern man benutzt sie als ein von der Kunstgeschichte vorgefertigtes Spielmaterial. In diesem medientheoretischen Sinne kann man also davon sprechen, dass die gesamte ästhetische Moderne – in je anderer Weise – einer Materiallogik folgte.

In dem Moment nun, wo die interne Ausdifferenzierung des Kunstsystems sich vollendet hat und die Materialorientierung der ästhetischen Moderne einen strukturellen Plausibilitätsverlust erleidet, wird eine ästhetische Kommunikation wahrscheinlich, welche die Welt weder repräsentiert noch apräsentiert, sondern in der die Kunst die Welt, wie sie geworden ist, präsent werden lässt.³¹

122

Auf der einen Seite kann man diese Funktion der Kunst dann in die Kunstgeschichte zurückprojektieren, insofern man die innovativsten Stilerfindungen der Neuzeit nicht nur als blosser Repräsentationsleistungen begreift, sondern als eben solche Vorwegnahmen einer neuen Sichtweise auf die sich wandelnde Welt.³² Und selbstverständlich lassen sich auch die grossen materialorientierten Stilbrüche der ästhetischen Moderne in dieser Weise ‚gehaltsästhetisch‘ interpretieren. Vor allem die Avantgarde hat ihre ästhetische Revolution immer auch als Weltrevolution verstanden.³³ Aber nicht wegen seiner Sozialromantik hat Beuys Kunstgeschichte geschrieben, sondern weil er im rechten Moment einen im Kunstsystem eingefrorenen Freiheitsgrad entdeckt hatte; und diese anarchistische Freiheit in der Kunst passte dann zur anarchischen Umbruchstimmung in den sechziger Jahren. Jene sprichwörtliche „Versöhnung von Kunst und Leben“ avancierte nicht deshalb zur Leitidee der Avantgarde, weil sie von

von Webern, gewiss kein gar zu simples Stück“. Theodor W. Adorno: „Vers une musique informelle“, in: GSW 16/3, hrsg. von G. Adorno – R. Tiedemann, FfM 1997, S. 494.

31 Das heisst für die Bestimmung der gesellschaftlichen Funktion der Kunst, dass sie sich, durch die ästhetische Erfahrung hindurch, in einer „Provokation neuer Selbstbeschreibungen der Gesellschaft“ erfüllt. Vgl. „Die gesellschaftliche Funktion der Kunst“ in: Harry Lehmann: *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München 2005, S. 81–85.

32 Zur Rückprojektion dieser Funktionsbestimmung in die Kunstgeschichte s. ebd. S. 120–122.

33 Zur politischen Utopie von Pop Art und Minimalismus, die ein ‚Paradies jetzt‘ forderten, s. Arthur C. Danto: *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996, S. 15.

ihr mehr als zu anderen Zeiten verwirklicht wurde, sondern es war ein Ideal, das seine Überzeugungskraft aus der Tatsache gewann, dass die Kunst der Avantgarde als Reflexionskunst an einer strukturellen Weltfremdheit litt. Die Geschichte der gesamten Kunst liesse sich also – auf den zweiten Blick – auch als eine latente Geschichte der ästhetischen Welterschliessung lesen, die sich aber insbesondere im letzten Jahrhundert primär als Ausdifferenzierungsgeschichte des Kunstsystems abgespielt hat und deshalb an materialästhetischen Kriterien manifest wurde.

Auf der anderen Seite vermag das Kunstsystem aber auch erst jetzt, nachdem es jene immanente Autonomie erlangt hat, die Welterschliessung als seine eigentliche gesellschaftliche Funktion direkt zu realisieren. Erst nachdem die Kunst einen Weg findet, die Postmoderne mit Hilfe von Kunstwerken zu negieren, wird sie so frei, sich auf ihren eigenen Sinn zu besinnen. *Ob* und vor allem *wie* dies geschieht, hängt, wie immer in der Geschichte, von den konkreten historischen Rahmenbedingungen ab.

Naive Moderne

Sind Werk, Medium und Reflexion autonome Komponenten der Kunstkommunikation, dann kommt alles darauf an, in welchen konkreten Zusammenhang sie treten. Es macht einen Unterschied ums Ganze, ob Werk, Medium und Reflexion *als autonome* Komponenten der Kunst kommuniziert werden oder nicht – und dies versteht sich keineswegs von selbst.

An unserem Modell (Tab. 1) lässt sich diese Alternative leicht ablesen: Entweder die drei Segmente behalten ihren Charakter als getrennte Komponenten der Kunstkommunikation oder sie verschmelzen wieder zu einem einheitlichen Ganzen, sprich zu einer naiven Erwartungshaltung im Kunstsystem, das mit dem vormodernen Kunstverständnis während der Neuzeit strukturell identisch ist. Wenn die materialästhetische Orientierung in der zeitgenössischen Kunst immer mehr an Orientierungskraft einbüsst, dann wird gerade ein solches Szenario wahrscheinlich, dann spitzt sich diese natürlich immer schon vorhandene Alternative – die sich vordem leicht auf die Unterscheidung von unterhaltender und ernster Kunst, Fortschritt und Reaktion, Kunst und Kitsch bringen liess – noch einmal erheblich zu.

In diesem Sinne besitzt die zeitgenössische Moderne ein Janusgesicht: Wenn sie ihre eigene Ausdifferenzierung aushält, dann wird sie zur Kunst einer Reflexiven Moderne; wenn sie ihre selbstgeschaffene Binnenkomplexität nicht zu bewältigen vermag, dann kommt sie ins Fahrwasser einer *Naiven Moderne*.

Für eine solche Gegenmoderne sprechen bereits heute einige Trends.³⁴ So wird die aktuelle Kunst entweder auf eine direkte politische Funktion verpflichtet – man denke etwa an die vielen Dokumentarvideos auf der letzten Documenta –, oder sie wird als Lifestyle-Segment vermarktet, wie dies mehr und mehr auf den grossen Kunstmessen geschieht. Sicherlich könnte man einwenden, dass dies schon immer der Fall war, der Punkt ist aber, dass sich die professionelle Einstellung zu diesen Phänomenen zu verändern beginnt und die Selbstbeschreibung des Kunstsystems allmählich infiltriert. Es ist also durchaus denkbar, dass die Postmoderne in der Kunst nicht von einer Reflexiven, sondern von einer Naiven Moderne beerbt wird.

Wovon aber hängt es ab, dass solche Trends strukturbildend werden? Was sind die Bedingungen der Möglichkeit einer Naiven Moderne? Man kann diese Frage von zwei Seiten her beleuchten: Erstens lässt sich die Naive Moderne generell als Folge der an ihre Grenzen gekommenen kulturellen Postmoderne begreifen. Zweitens kann man sie aus der Perspektive einer überwundenen ästhetischen Postmoderne verstehen, also vor allem in bezug auf das rehabilitierte Kunstwerk und die Situation, welche im Kunstsystem aufgrund der damit verbundenen Autonomiegewinne entsteht.

Zum ersten Punkt: Die Möglichkeit einer Naiven Moderne ist eine unmittelbare Konsequenz der Postmoderne selbst. Ihr Verdienst ist es, gezeigt zu haben, dass sich alle normativen Differenzen im Prinzip dekonstruieren lassen. Infolgedessen hat sich ein normatives Vakuum in der Gesellschaft ausgebildet, das sich mit allen nur denkbaren Traditionalismen zu füllen beginnt. Eine solche, durch den blossen Rückgriff auf die Tradition hergestellte Fraglosigkeit, etwa eine Remoralisierung der Gesellschaft mit der einfachen Unterscheidung von gut und böse, führte zu einem naiven Selbstbild der Gesellschaft, das auf ihre Kunst durchschlagen würde.

34 In Ulrich Becks Theorie der Reflexiven Modernisierung ist die Möglichkeit, dass sich in der Moderne jederzeit auch eine „Gegenmoderne“ ausbilden kann, mitgedacht. Er definiert diese „als hergestellte, herstellbare Fraglosigkeit. Genauer: Tilgung, Entsorgung der Frage, in die die Moderne zerfällt. Die Gegenmoderne absorbiert, verteufelt, fegt die Fragen vom Tisch, die die Moderne aufwirft, aufischt und auffrischt“. Ulrich Beck: „Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne“ in: Beck, Giddens, Lash: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, FfM 1996, S. 59. Unsere Unterscheidung von Reflexiver und Naiver Moderne konkretisiert für die Kunst die beiden in einer 2. Moderne denkbaren „reflexiven Reaktionsformen“: den „reflexiven Pluralismus“ und den „reflexiven Fundamentalismus“. Beck–Bonss–Lau: „Theorie reflexiver Modernisierung – Fragestellungen, Hypothesen, Forschungsprogramme“, in: Beck, Bonss (Hg.) *Modernisierung der Moderne*, FfM 2001, S. 48f.

Wenn die letzten Fragen nach dem Sinn und Zweck der Kunst, nach ihrer Wahrheit und ihrem Gesellschaftsbezug blockiert sind, wenn es Kommunikationsschablonen gibt, welche den Gebrauch von Kollektivsingularen ausschliessen und Aussagen über ‚die Kunst‘ oder ‚das Medium‘ der Kunst für unproduktiv erklären, wenn die Geschichte der Kunst nicht rekonstruiert wird, weil man die Sinnhaftigkeit von ‚grossen Erzählungen‘ bezweifelt – dann wird die Konstruktion eines generellen Beurteilungsgesichtspunkts und damit Kritik an sich unmöglich.

Diese strukturelle Blockierung der Kritik führt die Kunst geradewegs in die Naive Moderne, da es die im Kunstsystem dominierenden Selbstbeschreibungen sind, welche bestimmen, was als neu, avanciert und modern selektiert und präferiert wird. Verliert das Kunstsystem seine selbstkritische Kraft, und zwar weil der Kritik an sich die begrifflichen Instrumente abhanden gekommen sind, beginnen alle möglichen sekundären, kunstfremden Kriterien zu greifen. Die Kunst gerät in einen Betriebsmodus, in welchem aus Mangel an kunstimmanenten Kriterien immer stärker parasitäre Kriterien diese Funktionslücke füllen und wo sich jene Kunst durchsetzen kann, für die die meisten sekundären Gründe sprechen. Das Neue in der Kunst wird dann nicht mehr geschaffen, Neuheit – als Letztkriterium für Modernität – wird dann simuliert. Solange die Materiallogik im Kunstsystem noch greift, stösst man dann auf so seltsame Phänomene wie eine ‚simulierte Avantgarde‘: auf Kunst, welche die Strategien der negativen Erwartungsabweichung blind (für die Welt) imitiert.

Generell würde ich hier von einer Heteronomie zweiter Ordnung, von einer Fremdbestimmung durch Selbstbestimmung der modernen Kunst sprechen.³⁵ Es handelt sich um einen Zustand der sprichwörtlichen „selbstverschuldeten Unmündigkeit“, da die Autonomie der Kunst als eines sozialen Systems ja keinesfalls von äusseren Mächten wie der Religion, dem Recht oder der Politik in irgendeiner Weise angetastet wird. Vielmehr bilden sich in diesem Freiraum Tauschbeziehungen zwischen den Akteuren heraus, die ihren eigenen undurchsichtigen Markt hervorbringen, auf dem alles und jedes gehandelt wird und seinen Preis hat, nur eben nicht eines: der Eigenwert der *modernen* Kunst. Das Kunstsystem pegelt sich in einen Betriebsmodus ein, wo es die Erwartungen des Publikums wie eine Werbeagentur auszurechnen und zu bedienen versucht.

35 Wir haben es hier mit einem typischen Fall von „Problemen zweiter Ordnung“ zu tun, von denen Ulrich Beck sagt, sie „entstammen ... dem Institutionensystem der Industriemoderne selbst“. Ders. ebd., S. 88. Ausführlich zu diesem defizienten Modus des Kunstsystems s. Harry Lehmann: *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München 2005, S. 244–269.

Wie gesagt bleibt die Postmoderne der Materiallogik der ästhetischen Moderne verbunden, indem sie mit der Avantgarde ironisch bricht. Deshalb ist die Floskel von der postmodernen Beliebtheit letztendlich irreführend, vor allem wenn man sich ausrechnet, welche Geisteshaltung sie abzulösen beginnt. Die postmoderne Kunst verfügt durchaus über harte ästhetische Selektionskriterien wie zum Beispiel die Pluralität der Sichtweisen, das Verfransen der Künste, die Inklusion traditioneller Medien und Gattungen, die Doppelcodierung der Werke, ihre strukturelle Offenheit – was generell in eine Strategie mündet, sich in der eigenen Formensprache nicht festzulegen, die Ambivalenz der gemachten Unterscheidungen zu betonen und sich damit unbeobachtbar und auch unangreifbar zu machen. Erst wenn auch diese Kriterien erodieren, weil sie allzu durchsichtig werden, ist ein Zustand radikaler Kontingenz erreicht. Auf eine derart neue Unübersichtlichkeit kann die Kunst heute reflexiv oder naiv reagieren, wobei die letzte Form der Komplexitätsbewältigung zunächst die wahrscheinlichere ist – schlichtweg deswegen, weil für eine reflexive Modernisierung des Kunstbetriebs noch die ideellen und institutionellen Voraussetzungen fehlen.

126

Zum zweiten Punkt: Die Möglichkeit, dass die moderne Kunst in einem ganz spezifischen Sinne *naiv* wird und nicht bloss traditionalistisch oder konventionell auf die gegenwärtige Situation reagiert, ist aufs engste mit der Tatsache verbunden, dass die Kunst nach der Postmoderne auch ihr Selbstverhältnis zum Werkcharakter normalisiert, sprich dass man wieder realistische Romane schreibt, gegenständliche Bilder malt oder in klassischen Gedichtformen dichtet – und *damit* ‚offiziell‘ im Kunstsystem Erfolg hat.

Sobald man es nämlich wieder mit Werken zu tun bekommt, die nicht mehr die Botschaft enthalten, dass sie keine sind, kann sich die Kunst prinzipiell auch wieder mit einer vormodernen Inhaltsästhetik arrangieren. Die Kunstwerke würden wieder als Zeichen gelesen, welche die Welt, wie sie ist, repräsentieren: Die gehaltsästhetische Wende wäre inhaltsästhetisch missglückt. Die bislang vorherrschende materialästhetische Orientierung der ästhetischen Moderne hatte einen solchen ‚Rückfall‘ immer ausgeschlossen, denn durch sie war die interne Werthierarchie des Kunstsystems auf eine Überbietungslogik jenseits von Inhalten und Gehalten geeicht, die jeden Zugewinn an Freiheitsspielräumen als avancierte Kunst honorierte. Wenn aber selbst die Barrieren der ironischen Selbstdistanzierung wegfallen, können sich plötzlich eine Rezeptionshaltung ohne Hintergedanken und ein Werkverständnis ohne doppelten Boden durchsetzen. Fehlt es an einer widerständigen Kunstkritik in bezug auf solche Werke, wird sich diese ästhetische Haltung auch in einer entsprechenden Selbstbe-

schreibung der Kunst niederschlagen. Ihr Motto dürfte in etwa lauten: ‚Kunst ist, was gefällt, und was gefällt, bestimmen Sie!‘ Wird diese Einstellung dominant, zersetzt die ästhetische Moderne ihren eigenen Begriff und wird naiv.

Kunstkritik

Die Frage nach der Avantgarde heute würde sich in der zeitgenössischen Moderne also einerseits neu stellen und andererseits eine gehaltsästhetische Antwort nach sich ziehen. Die normative Differenz zwischen avancierter Kunst, die kunstgeschichtlich relevant werden kann, und aller übrigen Kunst, welche dies nicht vermag, würde sich viel stärker als bisher am konkreten Werk und seinen Interpretationen entzünden. Es käme mehr denn je auf die konkrete Kunstbeobachtung an, auf eine Analyse der Formensprache, auf die Kristallisation der ästhetischen Erfahrung am Werk und auf das Entdecken ihrer Interferenzen mit den sprachlichen Weltbildern, aus denen sich neue Selbstbeschreibungen der Gesellschaft generieren. Genau an diesem Punkt lässt sich der Unterschied zwischen einer inhaltsästhetischen und einer gehaltsästhetischen Orientierung festmachen: Es geht nicht um die Repräsentation einer sozial bereits akzeptierten Selbstbeschreibung der Gesellschaft, sondern um die Präsentation eines dem Kunstwerk eingeschriebenen Erfahrungsmusters, das von Einzelnen probeweise übernommen wird und in der Gesellschaft punktuell ein neues Selbstverständnis provoziert.

Dass die moderne Gesellschaft überhaupt ihre Selbstbeschreibung regenerieren muss, ist eine Folge des Evolutionsdrucks, unter dem sie steht. Es gibt jetzt einen permanenten Bedarf an Neubeschreibungen, weil die alten Selbstbilder sofort an Problemschärfe verlieren, wenn sich die Problemlage in der Gesellschaft verändert. Die avancierte Kunst stellt Erfahrungsmuster bereit, an denen sich eine neue, sozial relevante Weltwahrnehmungsweise auskristallisieren kann. Wenn die aktuelle Kunst diese Funktion als ihren Eigenwert erkennt und in ihr systeminternes Selbstbild integriert, dann wäre dies gleichbedeutend mit einer gehaltsästhetischen Wende im Kunstsystem: einer Abkehr von der bis in die Postmoderne hineinreichende Materialorientierung hin zu einer Gehaltsorientierung in einer reflexiv gewordenen ästhetischen Moderne. All dies wäre eine Folge davon, dass es jetzt weniger um Autonomiegewinne als vielmehr um den rechten Autonomiegebrauch im Kunstsystem geht.

Gesetzt also: Das Neue in der zeitgenössischen Kunst ist ihr neuer ästhetischer Gehalt, und genau der müsste im Kunstsystem je konkret erschlossen und nach aussen kommuniziert werden. Dann würden sich aus einer solchen

128 gehaltsästhetischen Orientierung des Kunstsystems noch einmal ganz andere Anforderungen an seine Selbstreflexivität stellen. Das Feld des Möglichen hat sich nach der immanenten Ausdifferenzierung extrem geweitet: Man kann nicht nur mit Werken, Medien und Reflexionen in der Kunst rechnen, sondern auch mit deren spezifischen Negationen. Kunst kann als offenes Werk, als geschlossenes Werk oder als Antiwerk hergestellt werden; sie kann sowohl alte als auch neue Medien in Anspruch nehmen oder auf ein vorgegebenes Medium verzichten; und ihr kann, aber muss nicht ein systemimmanentes Konzept zugrunde liegen (inklusive aller Kreuzvarianten). In bezug auf diese unbegrenzten Möglichkeiten stellt sich dann erneut die Frage nach dem ästhetischen ‚Wozu‘, nur lässt sie sich jetzt überhaupt nicht mehr mit Hilfe von Materialkriterien beantworten. So wie man es jetzt schon am modernen Stadtbild beobachten kann, wo *gleichzeitig* ein dekonstruktivistischer Museumsbau neben einem postmodernen Regierungsgebäude und einem klassisch modernen Bürohochhaus errichtet wird – und die Formensprache der Gebäude sich allein von ihrer Funktion im urbanen Kontext herleitet – so dürften auch in allen anderen Künsten die Errungenschaften der ästhetischen Moderne parallel verfügbar werden und sich die Gestalt der jeweiligen ‚Werke‘ an ihrem konkreten Gehalt bestimmen. Die Frage ist nur, welchen Richtungssinn diese Abkehr von der materialästhetischen Orientierung bekommt.

An diesem Bifurkationspunkt der Geschichte markiert unser Modell eine Unbestimmtheitsstelle der Wirklichkeit, an der die Zukunft offen steht: Die Kunst *nach* der Postmoderne unterscheidet sich von dieser entweder durch ein gesteigertes Mass an Reflexivität oder Naivität.

Welchen Weg hier die zeitgenössische Kunst einschlägt, hängt in erster Linie und konkret davon ab, welche Rolle die Kunstkritik im Kunstsystem spielt. Die Situation derzeit ist, dass sie eine Art Dienstleistungsfunktion erfüllt und keineswegs als autonome, konstitutive Komponente moderner Kunst begriffen wird. Grösstenteils bleibt sie ausserhalb des Kunstsystems angesiedelt; die Kunstkritiker, ganz gleich ob es sich nun um Musik-, Literatur-, Theater- und Film- oder Architekturkritiker handelt, sind professionell zumeist in kunstfremden Subsystemen verankert, vor allem als Journalisten in den Massenmedien oder als Lehrkräfte an den Universitäten. Für Akademiker wird Kunstkritik aber eine Nebentätigkeit bleiben, die man je nach Gelegenheit übernimmt. Im Feuilleton oder in der Kultursendung wird die Kunstkritik zwar mehr oder weniger gut mitbetreut, steht aber letztendlich immer im Widerstreit zu deren eigentlichen Funktion: zu informieren, d.h. zu berichten, was es in den Kunstszenen Neues gibt, plus einer Empfehlung, ob das Neue der Aufmerksamkeit lohnt oder nicht.

Für eine Tiefenanalyse der Werke, für ihre essayistische Einbindung in einen ästhetischen Diskurs bleibt nur in Ausnahmefällen Raum. Damit wird die Kunstkritik eigentümlich ortlos in der Gesellschaft und anfällig für Auftragskritik aus dem Kunstsystem selbst. Die Karriere des Kunstkritikers ist bislang eine Zufallskarriere, die – im Vergleich zu Künstlern, aber auch zu Kunstmanagern – weder durch Stipendien, Preise und Studienaufenthalte noch durch eine entsprechende Ausbildung, noch durch eine Berufsperspektive im Kunstsystem normalisiert wird. Wenn die Kunstreflexion aber tatsächlich ein konstitutives Moment aller modernen Kunst ist, wenn sie wesensmässig konzeptuell und kommentarbedürftig wurde, dann müsste sich dies auch in der ‚Institution Kunst‘ niederschlagen. Zur Zeit fehlt einer solchen Kunstkritik noch jegliche ökonomische und ideenpolitische Basis. Kunstkritik ist ein Luxus, den man sich leisten können muss. Es mangelt an der nötigen Gewaltenteilung zwischen Legislative, Exekutive und Judikative im Kunstsystem: zwischen den Künstlern, die mit ihren Werken die gesetzgebende Macht der Kunst verkörpern, – den Sachwaltern des Mediums: den Galeristen, Museumsdirektoren, Intendanten, Kuratoren, Lektoren, Festivalleitern und Kulturmanagern, welche die Kunst im sozialen Raum der Gesellschaft ‚vollziehen‘, – und eben einer Kunstkritik, welche ihre ästhetischen Urteile nach der ‚Verfassung der Moderne‘ spricht, indem sie die Kunst in ihrem Verhältnis zur Welt reflektiert. Gemessen an den hohen Autonomieansprüchen zeitgenössischer Kunst und ihrer Ästhetik heisst das: Es existiert keine autonome Kunstkritik.

Aber ist dies überhaupt eine berechtigte Forderung: eine autonome Kunstkritik? Wieso sollte diese Idee gerade heute relevant sein? War es nicht geradezu ein Zeichen für die Autonomie der Kunst, dass sie sich von jeder theoretischen, begrifflichen und sprachlichen Fremdbestimmung freigemacht hat? Würde sich diese Idee einer modernen Kunstkritik von jener romantischen Kunstkritik von vor zweihundert Jahren unterscheiden – oder wäre sie selbst nichts als eine romantische Idee?

Auf jeden Fall gibt es eine Gemeinsamkeit zwischen der romantischen Kunst zu Beginn des 19. und einer Kunst der reflexiven Moderne zu Beginn des 21. Jahrhunderts: sie stehen jeweils am Ende einer Kunstepoche; die Romantik am Ende der neuzeitlichen Kunst, die reflexive Moderne am Ende der ästhetischen Moderne. Im einen Fall hat die Kunst ihre externe Systemautonomie erlangt, im anderen Fall ihre interne Programmautonomie hinzugewonnen. Und in beiden Fällen kann man die historisch herausgehobene Rolle der Kunstkritik darauf zurückführen, dass die Kunst in solchen Endpunkten ihrer Entfaltung auf Autonomieprobleme stösst, welche sich über eine Steigerung ihres selbstre-

flexiven Potentials bewältigen lassen. Die Rolle hingegen, welche eine romantische und eine reflexive Kunstkritik in der Kunst spielen, unterscheidet sich erheblich. Man könnte sagen, dass die romantische Kunstkritik die Funktion erfüllte, die bereits damals divergierenden Momente von Werk, Medium und Reflexion noch ein letztes Mal in gesteigerte Anspannung zur Einheit zu integrieren. Romantische Kunst realisierte das Ideal der neuzeitlichen Kunst im Zeichen ihres Zerfalls und erzeugte damit erst jenen Druck im autonom gewordenen Kunstsystem, der zur Explosion der ästhetischen Moderne führte.

Ihrer je unterschiedlichen Rolle, welche die Kunstkritik in der Romantik und in der zeitgenössischen Kunst spielt, entspricht eine je verschiedene Weltorientierung oder kurz gesagt: eine je unterschiedliche gesellschaftliche Funktion. Den Romantikern ging es nach wie vor um eine Repräsentation der Welt, die aber in den Umbruchzeiten von der Neuzeit zur Moderne, wo die gesellschaftlichen Veränderungen für jedermann spürbar wurden, kaum noch zu repräsentieren war. In diesem Sinne *vollendete* die romantische Kunstkritik eine Repräsentationsleistung der Kunst, die von der Kunst damals allein nicht mehr zu leisten war. Und deshalb betrachtete man das romantische Kunstwerk von vornherein als etwas *Unvollständiges*.³⁶ In ihrer inhaltsästhetischen Orientierung unterscheidet sich letztendlich die romantische Kunst von einer Kunst der reflexiven Moderne, die gehaltsästhetisch orientiert ist. Der einen ging es um die unendliche Annäherung an einen ewig absoluten Welthorizont, der anderen geht es um den Entwurf eines Weltbildes, das sich zeitgleich mit dem evolutionären Horizont der Gesellschaft verschiebt.

Die vordringlichste Aufgabe einer zeitgenössischen Kunstkritik ist es, die Autonomiegewinne der ästhetischen Moderne über den Epochenbruch hinweg zu retten, der die westliche Gesellschaft bereits heute von den Selbstverständlichkeiten ihrer in Auflösung begriffenen Industriemoderne trennt. Das hiesse zuerst einmal: die konstitutiven Momente der Kunst divergent zu halten. Nur eine Kunst, die weiterhin über jene immanenten Freiheitsgrade der voll ausdifferenzierten ästhetischen Moderne verfügt, kann ihre welterschliessende Funktion in einer radikal zukunfts-offenen Gesellschaft erfüllen. Die ästhetischen Mittel müssen so vielfältig sein, wie sie die Kunstgeschichte hervorgebracht hat. Im unendlichen Meer einer derart möglichkeitsgesättigten Gegenwartskunst

36 Walter Benjamin schreibt entsprechend, „für die Romantiker ist Kritik viel weniger die Beurteilung eines Werkes als die Methode seiner Vollendung“, und: „Jedes Werk ist dem Absolutum der Kunst gegenüber mit Notwendigkeit unvollständig, oder – was dasselbe bedeutet – es ist unvollständig gegenüber seiner eigenen absoluten Idee.“ Walter Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, FfM 1973, S. 63 u. 64.

gilt es für die Kunstkritik jene neuralgischen Punkte zu identifizieren, an denen die wirklich relevanten Schemata der sozialen Erfahrung überraschend umgedeutet werden.

Eine derart welterschliessende Funktion kann die Kunst nur als moderne Kunst erfüllen, als Kunst, die über jene immanenten Freiheitsgrade verfügt, welche der Ausdifferenzierungsprozess der ästhetischen Moderne erst freigesetzt hat. Vor allem wenn man es am Ausgang der Postmoderne verstärkt mit Kunst in den alten Medien wie dem Tafelbild, dem Roman oder dem Klavierkonzert zu tun bekommt, führt dies in zwei Hinsichten zu einem anderen Selbstverständnis der Kunst. Zum einen garantieren gerade die alten Medien in einem weit höheren Masse wieder die Kommunizierbarkeit der zeitgenössischen Kunst, zum anderen müssen diese Werke auch anders rezipiert werden, damit sie ihren ästhetischen Gehalt überhaupt freisetzen können. Für diese hochgradig experimentelle Kunstbeobachtung – welche die Zeit und den Raum besitzen muss, ihre ästhetischen Erfahrungen mit den avanciertesten Analysen ihrer Zeit zu verknüpfen – muss die Kunstkritik zur gleichberechtigten dritten Kraft im Kommunikationshaushalt des Kunstsystems werden.

Der entscheidende Punkt ist, dass jede emphatische ästhetische Erfahrung sich erst aus der Spannung zwischen Medium und Werk generiert. In den Spalten der Inkongruenz, dort wo das konkrete Kunstwerk den von seinem Medium erzeugten Erwartungen zuwiderläuft, entsteht das wahrnehmbar Neue der Kunst, welche sich nicht mehr am Materialfortschritt und der Überbietungslogik des Kunstsystems orientiert, sondern wieder einen direkten Wirklichkeitskontakt sucht. Diese konstitutive Lücke der zeitgenössischen Kunst lässt sich nur kraft einer ästhetischen Reflexion offenhalten, die sich auf den Selbstorganisationsprozess der je einzelnen Kunstwerke tatsächlich einlässt, die fragt, was das technische Problem ist, das ein Künstler ein ums andere Mal in seinem Werk zu bewältigen versucht, und welchen lebensweltlichen Erfahrungsgehalt er bewusst oder unbewusst in dieser innerästhetischen Anstrengung erfahrbar und kommunizierbar macht. In diesem Sinne wäre die Kunstkritik der Reflexiven Moderne immer auch eine ‚rettende Kritik‘.

Die Errungenschaften der ästhetischen Moderne zu bewahren, hiesse auch, dass der Spalt zwischen den anderen Kunstkomponenten nicht mit einer generalisierten Erwartung überbrückt wird, d.h. dass die Differenz zwischen Medium und Reflexion bzw. zwischen Werk und Reflexion offengehalten wird. Weder kann man heute noch davon ausgehen, dass ein altes Medium für ein altes Weltbild und ein neues Medium für eine neue Weise, die Welt wahrzunehmen, steht. Noch symbolisieren die offenen Werke eine offene Gesellschaft

und die selbstreferenziell geschlossenen ein totalitäres Gesellschaftssystem. Das Verhältnis sowohl zwischen der Form der Medien als auch der Form der Werke und dem in ihnen sedimentierten ästhetischen Gehalt ist radikal kontingent zu denken und wäre jeweils konkret in einer emphatischen Interpretation zu bestimmen. *Dieses* Kontingenzbewusstsein definierte die ‚Verfassung‘ einer reflexiven Moderne in der Kunst. Wo Werk, Medium und Reflexion frei koppelbare Komponenten der Kunstkommunikation bleiben und nicht kommunikativ kurzgeschlossen werden, wird die Kunst so frei, das Erfahrungsbild einer im evolutionären Fluss befindlichen Gesellschaft zu entwerfen.

Das Ende der grossformatigen Ausdifferenzierung des Kunstsystems birgt vor allem eine Chance: die Freisetzung des Kunstwerks und die Emanzipation des Rezipienten vom Kunstsystem. Sowohl die Künstler als auch die Kunstliebhaber können zu den im Kunstsystem hergestellten Beobachtungsprogrammen wieder Distanz gewinnen. Möglich wird eine Befreiung des Subjekts der ästhetischen Erfahrung von der systemimmanenten Überbietungslogik, welche das Kunstsystems in den letzten anderthalb Jahrhunderten vorangetrieben hat. Es wäre durchaus ein Gewinn, wenn der Kunstliebhaber nicht erst wissen muss, mit welcher Negation man sich im Kunstsystem gegenüber anderer Kunst distanziert, um die avancierteste zeitgenössische Kunst erfahren und verstehen zu können.

132

Kunstphilosophie

An den Bifurkationspunkten der Geschichte sammeln sich die philosophischen Fragen. Im Übergang zu einer Reflexiven Moderne gewinnt auch die Kunstphilosophie verloren geglaubtes Terrain zurück. Vier Fragestellungen dürften in diesem Zusammenhang wichtig werden:

Erstens wäre das hier entfaltete Theoriemodell der ästhetischen Moderne kunstgeschichtlich zu konkretisieren. Das Projekt besteht darin, die entsprechenden Ausdifferenzierungsschritte in der ästhetischen Moderne tatsächlich einmal gattungsübergreifend an den kanonischen Kunstwerken aufzuzeigen. Durch die Geschichte der ästhetischen Moderne sind also mehrere horizontale Schnitte zu legen, so dass die Epochenzäsuren zwischen Klassischer Moderne, Avantgarde und Postmoderne nicht nur verständlich, sondern an ganz verschiedenen Künsten auch zugleich wahrnehmbar würden. Die Form von Gedichten, Bildern und Musikstücken ist durchaus vergleichbar auf der Ebene dieser idealtypischen Rekonstruktion.

Zweitens muss in dieser Theorie der ästhetischen Moderne die Kunstge-

schichte mit der Gesellschaftsgeschichte synchronisiert und verknüpft werden, was hier nur ansatzweise geschehen ist. Die soziologische Theorie der Reflexiven Modernisierung stellt den entsprechenden Bezugskontext bereit.

Drittens benötigt die Kunsttheorie nicht nur einen Anknüpfungspunkt zur Gesellschaftstheorie, sondern auch zur Erkenntnistheorie. Wie gesagt, sind grosse Erzählungen unterm Selbstbeschreibungshorizont der Postmoderne abwegig. Dem wäre zu entgegnen: „Erst die (idealtypische) Unterscheidung verschiedener, verschieden moderner Gesellschaften ermöglicht das ‚Redigieren‘ der Moderne.“³⁷ Wenn also die gesellschaftstheoretischen Prognosen zur Reflexiven Modernisierung stimmen, dann benötigt man ein vollkommen anderes begriffliches Orientierungsinstrumentarium, um die Risiken der ersten Moderne abschätzen zu können. Gefragt sind also allgemeine Modelle, um Zukunftsszenarien von autopoietischen Prozessen modellieren zu können, die ihre eigene Geschichte haben, seien dies nun Diskurse, Intimbeziehungen, Funktionssysteme oder Gesellschaften. Ein sehr allgemeines Konzept ist es, solche Selbstorganisationsprozesse anhand des hier verwendeten Dreiphasenmodells zu beschreiben: In einer Konstitutionsphase setzt der jeweilige Prozess seine eigenen Grenzen fest, in einer Ausdifferenzierungsphase realisiert und entfaltet er die in diesem Freiraum angelegten Möglichkeiten und Freiheitsgrade, um schliesslich in eine Reflexionsphase überzugehen, wo er aufgrund selbsterzeugter „Nebenfolgen“ auf interne Widersprüche, Konflikte und Probleme stösst, die entweder eine Selbsttransformation auslösen oder zur Autodestruktion dieser historischen Entität führen.³⁸

Viertens steht die Kunstphilosophie vor der Aufgabe, aus dem sich abzeichnenden gesellschaftsstrukturellen Bruch in Kunst und Gesellschaft die kategorialen Konsequenzen zu ziehen. Die wichtigsten ästhetischen Kategorien, welche in einer Reflexiven Moderne zu rekonzeptualisieren wären, sind die beiden zentralen „Eigenwerte der Wahrnehmung“: das Schöne und das Neue.³⁹ Die Kunst der Neuzeit war ‚schöne Kunst‘ und immer am Schönen als Höchstwert der Kunst orientiert. Die Kunst der ästhetischen Moderne hingegen folgte der Leitidee des Neuen, sie war in einem materialästhetischen Sinne ‚absolut modern‘ und drängte die Schönheit zu einem Nebenwert ab, bis sie schliesslich

37 Ebd., S. 65.

38 Siehe demnächst Harry Lehmann: *Ästhetische Erfahrung. Ein deutscher Diskurs*, Paderborn 2006, 1. Teil, wo dieses Dreiphasenmodell zur Rekonstruktion von Diskursen entwickelt wird.

39 Siehe ebd. 2. Teil, wo der Versuch unternommen wird, einen basalen Begriff der ästhetischen Erfahrung aus dem Spannungsverhältnis dieser komplementären Eigenwerte der Wahrnehmung zu entwickeln.

auf Schönheit als einen positiven Wert überhaupt verzichtete und in der Avantgarde zur ‚nicht mehr schönen Kunst‘ geworden ist.⁴⁰ Die Vermutung wäre, dass sich die Kunst nach einer gehaltsästhetischen Wende weniger an der Unterscheidung als an der Einheit der Unterscheidung von Schönerm und Neuem ausrichten wird. Die Grundstruktur einer jeden ästhetischen Erfahrung liegt im Spannungsverhältnis von Schönerm und Neuem gegründet und in genau dieser ausgehaltenen Polarität vermag die Kunst wohl am sinnfälligsten die ästhetischen Gehalte einer zukunfts offenen Welt zu erschliessen. Insofern aber der Begriff des ‚Neuen‘ die Leitidee der ästhetischen Moderne gebildet hat und dieser Höchstwert in der Avantgarde in Reinform zur Ausprägung kam, wird die ‚Avantgarde‘ selbst zum Schlüsselbegriff für eine reflexive Modernisierung der ästhetischen Moderne. So stellte sich die Gegenwartskunst am meisten in Frage, wenn sie sich die Frage nach der ‚Avantgarde heute‘ stellt.

40 Helmut Lachenmann hat wie kein anderer einen Zusammenhang zwischen Schönerm und Neuem gesehen, wenn er einerseits bemerkt, dass die Avantgarde bei Strafe ihres Untergangs auf einen eigenen Schönheitsbegriff nicht verzichten kann und andererseits die Schönheit als „Verweigerung des Gewohnten“ bestimmt. Siehe Helmut Lachenmann: „Zum Problem des musikalisch Schönen heute“, in: Ders.: *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 104–110. Aber diese handstreichartige ‚Lösung‘, welche das radikal Neue einfach als Schönheit definiert, wird weder den alltäglichen noch den traditionellen Schönheitsidealen gerecht, die eine weitaus stabilere Wahrnehmungsbasis als die der blossen ‚Gewohnheit‘ besitzen.

Einige Beobachtungen zur Postmoderne

Meine ursprüngliche Absicht auf dieser Konferenz, zu der mich der Kollege Prof. Dr. Jožef Muhovič freundlicherweise eingeladen hat, war über die Deformation zu sprechen, nämlich darüber, dass sie die Voraussetzung für die Herstellung und Wirkung der künstlerischen Form sei. Dabei hatte ich natürlich die klassischen und neueren Abhandlungen über den Perspektivismus, Merleau-Pontys und Brysons Kritik der renaissancistischen und optischen Ausgangspunkte sowie die kartesianischen und neuzeitlichen Abhandlungen über Betrachtung und Gestalt im Sinn. Hierbei wollte ich auch aufzeigen, dass Descartes kein so einfaches Ziel der philosophischen Kritik des Okularzentrismus ist, wie man oft meint, und dass zwischen ihm und z. B. Merleau-Ponty mehr gemeinsame Punkte zu finden sind, als man annehmen würde, wenn man nur vom Essay „Das Auge und der Geist“ ausginge. Ferner beabsichtigte ich, von der Funktion der Deformation in der bildenden Kunst zu sprechen, insbesondere in Bezug auf die Phänomenologie der Perzeption und die modernistische Praxis, wie sie bei Cézanne, Rodin und Giacometti, und nicht zuletzt sogar auf Bildern der klassischen chinesischen Malerei zu finden ist.

Die Frage der Deformation könnte natürlich auch anders gestellt werden, d. h. nicht nur vom Gesichtspunkt der Problematik der „reinen Kopie“ und der wissenschaftlichen monokularen Betrachtung, sondern vom Gesichtspunkt der Aberrationen und Anamorphosen von Baltrušaitis, oder durch Behandlung der Deformation, wie sie z. B. von Gilles Deleuze am Beispiel der Malerei des Francis Bacon ausgearbeitet wurde.

Aber all dies sind Fragen, die ich nicht erörtern werde. Da dies eine Konferenz über die Form und die Postmoderne ist, schien es mir nämlich sinnvoller, über Letztere zu sprechen, natürlich zumindest in gewissem Masse auch im Lichte der Ersteren.

1

Mindestens drei Jahrzehnte lang – Charles Jencks veröffentlichte sein Buch *The Language of Post-Modern Architecture* im nunmehr weit zurückliegenden Jahr 1975¹ – bleibt die Postmoderne der zentrale Terminus in der Erörterung der zeitgenössischen Kunst. Charles Jencks, der erste (inzwischen aber auch schon etwas in Vergessenheit geratene) Autor, der die Diskussion über die Postmoderne in die breite angloamerikanische Fachöffentlichkeit eingebracht hatte, verfolgte zwar bescheidenere Ziele – seine Absicht war, den Charakter der damaligen Kunst und vor allem Architektur zu definieren. Insbesondere Letztere unterschied sich immer klarer und krasser von der vorangehenden Hochmoderne und dem Funktionalismus und ersetzte das Motto des internationalen Stils in der Architektur „less is more“ bereits durch das Motto „less is a bore“. So verfocht Jencks eine Architektur, die (erinnern wir uns, dass er später, 1987, das umfangreiche Werk *Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture* veröffentlichte²) detailbewusst und ästhetisiert sein sollte. Der soziale und funktionalistische Modernismus sollte der neoklassizistischen Form, dem Ornament, der öffentlichen Skulptur und neuen öffentlichen Räumen des multinationalen Kapitalismus Platz machen. Die Architektur sollte wieder zu einer *öffentlichen* Kunst werden. Alle diese Ideen hatten ihre Parallelen und Vorbilder oder Anlässe natürlich in der Architektur selbst, insbesondere in der amerikanischen Architektur, sei es in der von Los Angeles oder in der von Las Vegas. Natürlich bezogen sich die befürwortenden und kritischen Standpunkte zu architektonischen Veränderungen auch auf umfassendere und auch auf politische Gesichtspunkte. So hat Tom Wolfe in seinem Buch *From Bauhaus to our House*³ sarkastisch angemerkt, dass sich die Arbeiter, für welche die Häuser internationalen Stils gebaut werden sollten, diese Häuser nie hätten leisten können.

136

1 Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (London, Academy Editions 1987 (fünfte Ausg.).

2 Charles Jencks, *Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture* (London, Academy Editions 1987).

3 Tom Wolfe, *From Bauhaus to our House* (New York, Pocket Books 1982).

Aus der heutigen geschichtlichen Distanz kann man zu folgender Feststellung kommen: Darin, dass die Diskussion über die Postmoderne in den siebziger Jahren in der Architektur begann, zeigte sich eine „List der Vernunft“ besonderer Art: Die Architektur *ist* nämlich die öffentlichste Kunst, womit bereits ihre damalige Entwicklung Jencks' implizite These bewies, dass sich die Kunst im Allgemeinen in etwas anderes und andersartiges zu entwickeln begann und zugleich auch faktisch wesentlich von der Kommunikation mit der Öffentlichkeit und demnach auch vom Markt abhängig war. Mit anderen Worten: Die Architektur stellte ein sehr adäquates Paradigma der entstehenden Postmoderne in der Kunst als solcher dar, sei es – in den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts – mit dem Roman *Der Name der Rose* von Umberto Eco, mit dem Theater von Pine Bausch oder mit den Filmen von David Lynch.

Es stimmt zwar, dass Jencks in der Einleitung seines oben erwähnten Buches aus dem Jahre 1975 eingestand, dass er den Begriff „Postmoderne“ eigentlich falsch verstanden habe, da er ihn vom Literaturtheoretiker Ihab Hassan übernommen habe, der diesen Begriff zur Bezeichnung der hohen Literaturmoderne von William Burroughs und ähnlichen Autoren verwendete. So wie in zahlreichen anderen Fällen führte der Begriff von da an ein selbstständiges Leben und verkehrte sich – so wie De Tracys Wissenschaft von den Ideen, die „Ideologie“, in Napoleons Tiraden gegen die Ideologen im französischen Staatsrat im Dezember 1812 – in sein Gegenteil. Statt die neueste (und vielleicht auch eine konservative) Stufe der Moderne darzustellen – diese These wurde in den folgenden Jahren sowohl von Jürgen Habermas als auch vom britischen Marxisten Nicos Calinicos vertreten –, begann die Postmoderne immer mehr das genaue Gegenteil dessen zu bedeuten. Die Postmoderne hörte allmählich auf, die höchste Form der Moderne zu sein, und die Postmodernität hörte allmählich auf, eine momentane konservative Ära des unvollendeten Projektes der Modernität zu sein; stattdessen fingen beide ihr eigenes Leben an und begannen, einen ganz spezifischen Übergang von der Quantität zur Qualität darzustellen. Gerade diese hegelsche und damit moderne Kategorie veranschaulicht die Spannung und den Widerspruch zwischen Postmoderne und Postmodernität – ein Widerspruch, den Wolfgang Welsch im Jahr 1987 sehr zutreffend mit dem Titel seines philosophischen Bucherfolgs *„Unsere postmoderne Moderne“* bezeichnete.⁴

Eine weitere wesentliche Eigenschaft der eintretenden Postmoderne und Postmodernität war die Vorherrschaft der Partikularität über die Totalität. Wie Ende der achtziger Jahre Welsch selbst äusserte, beginnt die Postmodernität

4 Wolfgang Welsch, *Unsere Postmoderne Moderne* (Weinheim, VCA, Acta humaniora 1991).

dort, wo die Totalität endet⁵ – eine These, die heutzutage in vervollständigter Form, nämlich im Pluralismus der Vielzahl der mathematischen Menge, bei Alain Badiou zu finden ist.

Fredric Jameson bot in seinem Essay „*Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*“, veröffentlicht 1984 in der Zeitschrift *New Left Review*,⁶ eine hegelsch-lukácssche Auslegung der Postmoderne – nämlich der Postmoderne als neueste kulturelle Dominante des Kapitalismus. Sein einfaches anschauliches und überzeugendes Triadenschema stellte schnell die früheren willkürlichen und manchmal unnötig komplizierten Erklärungen des Postmodernismus in den Schatten. (Bei den letztgenannten habe ich insbesondere Lyotards These vom Kunstwerk im Sinn, welches zuerst postmodern und dann, nachdem es zum Bestandteil der Kunst als Institution geworden sei, modern sei.)

In der bildenden Kunst bildete die Transavantgarde, die 1982 von Achille Bonito Oliva konzeptualisiert und anschliessend verfochten wurde, das Äquivalent zur Postmoderne in der Architektur.⁷ Unserer Aufmerksamkeit darf nicht entgehen, dass (1) die Transavantgarde eine Rückkehr zur Kunstvergangenheit – vom Expressionismus bis zur Antike – ist und dass sie (2) zugleich eine Rückkehr zur nationalen Geschichte war – ebenso eine Geste, die auf der „verdunkelten“ und „unteren“ Seite der Modernität aufbaute, wie sie die nationalen Ideologien des 20. Jahrhunderts darstellten: Nazi Kunst, Strapaese und Stracittà in Italien und andere Ideologien der Rückkehr zu einer idyllischen oder mythischen Vergangenheit und einem dementsprechenden Bauerntum – Kunst- und Literaturgattungen also, die in der Zeit zwischen beiden Weltkriegen von Schweden bis Slowenien in Fülle anzutreffen sind.

Um zu sehen, was im Verhältnis zur Kunstform der klassischen Moderne (wie sie z. B. von Clement Greenberg konzipiert wurde) die frühe Postmoderne bedeutete, genügt es, sich die Arbeiten anzusehen, die auf der ersten venezianischen Ausstellung „Aperto“ im Jahr 1980 gezeigt wurden, deren Kuratoren Achille Bonito Oliva und der kürzlich verstorbene Harald Szeemann waren. Die dort gezeigten Werke umfassten: neue Figuralität, klassische Bildhauerkunst, mithilfe neuer Technologien geschaffene Werke, Installationen sowie spätfigurative und barocke oder manieristische Werke von Giorgio de Chirico (aus der Zeit, als dieser kein Anhänger der metaphysischen Malerei mehr war,

5 Vgl. Wolfgang Welsch, „Modernité et postmodernité“, *Les cahiers de Philosophie (Postmoderne. Les termes d'un usage)*, Nr. 6 (Herbst 1988).

6 *New Left Review*, Nr. 146 (Juli–August 1984).

7 Vgl. Achille Bonito Oliva, *Transavantgarde International* (Milano, Giancarlo Politi Editore 1982).

sondern alte Meister nachzuahmen begann). Der Grund, warum auf dieser und ähnlichen Ausstellungen kein klassischer Modernismus mehr auftrat, liegt wahrscheinlich nicht im Zufall oder im persönlichen und subjektiven Geschmack, sondern in der Tatsache, dass diese Gattung der Moderne aufhörte, die kulturelle Dominante der damaligen – und damit noch immer auch der unsrigen – Ära zu sein. Dies offenbart auf symptomatische Art und Weise auch die Kunst jenes Landes, in dem sich die Moderne entwickelt hatte, nämlich die Kunst Frankreichs. Wie nämlich kürzlich der Kunstkritiker Edward Lucie-Smith feststellte: „Today the prestige of French art has never been lower, something ruefully acknowledged in France itself.“⁸

Doch um auf die Ausstellung *Aperto* im Jahre 1980 zurückzukommen: Gerade das Beispiel von De Chirico war vielsagend. In Venedig stellten Bonito Oliva und Szeemann 1980 Werke des Malers aus, der zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts mit seiner metaphysischen Malerei als Avantgardist berühmt wurde. Daraufhin bestritt er jahrzehntelang seinen Lebensunterhalt durch das Kopieren ebendieser seiner Frühwerke, um dann in den vierziger und fünfziger Jahren dahin zu gelangen, dass er sich gleichzeitig bemühte, wie Rubens oder Watteau zu malen. Dieses Paradox, dass ein anerkannter Avantgardist seine eigenen avantgardistischen Werke zum Geldverdienst kopiert und zugleich für sich, zu seinem eigenen Genuss, auf traditionellste Weise malt, deutet klar darauf hin, dass in der bildenden Kunst der Mitte des 20. Jahrhunderts eine grundlegende Wende eingetreten ist, die sich vielleicht am offensichtlichsten gerade in der veränderten Stellung der Kunstavantgarde offenbart. Wie Thierry de Duve mehrmals hervorhob,⁹ liegt die Charakteristik einer erfolgreichen Avantgarde gerade darin, dass sie zum Bestandteil der Tradition wird. Wenn also die metaphysische Malerei von De Chirico oder Carrà zum Bestandteil der Tradition geworden ist, bedeutete dies gleichzeitig, dass die Avantgarde aufhörte, subversiv zu sein, und dass sie zum Bestandteil der Kunst als Institution wurde – sie wurde, wie sich Peter Bürger ausdrücken würde, postavantgardistisch.

Dies bedeutet natürlich noch nicht, dass die traditionelle oder auch die modernistische Malerei hierbei subversiv geworden wäre – was die These einer Reihe von modernen amerikanischen Autoren ist,¹⁰ die die amerikanische

8 Edward Lucie-Smith, Zitat nach einer handschriftlichen Mitschrift des Vortrags „Art of the Mediterranean“ auf dem III. Mediterranean Congress of Aesthetics (Portorož, 20.–23. 10. 2006).

9 Thierry de Duve, *Kant after Duchamp* (Cambridge, Mass., MIT Press 1998).

10 Vgl. z. B. Brandon Joseph, *Random Order. Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*

Neoavantgarde behandeln, und zwar von Robert Rauschenberg bis hin zu Merce Cunningham und John Cage. Sie gehen von der Annahme aus, dass es sich hier um eine Kunst des Widerstands (*resistance and radical art*) in der Art der avantgardistischen Kunst, wie sie Mitte des vergangenen Jahrhunderts von Theodor Adorno konzipiert wurde, handle. Eine gewisse Ausnahme in diesem Kreis – nennen wir ihn den Kreis der Zeitschrift *October* – stellte Benjamin Buchloch dar, der in einem seiner jüngsten Werke selbstkritisch feststellt, dass „one among the infinite multiplicity of functions intrinsic to aesthetic structures is in fact to provide at least an immediate and concrete illusion, if not an actual instantiation, of a universally accessible suspension of power. Thus the aesthetic structure dissolves all forms of domination, beginning with the dissolution of repression in whatever form it might have inscribed itself in codes and conventions.“¹¹

140

Was Szeemann und Bonito Oliva 1980 in Venedig ausstellten, war eine Kunst, welche die traditionelle modernistische Unterscheidung zwischen Avantgarde und Tradition auf den Kopf stellte. Mit dem eingetretenen Erfolg und damit auch der Traditionalisierung der Avantgarde, mit ihrer Assimilation in die institutionelle Kunst, ist die Avantgarde nunmehr zu einem Aspekt der Tradition geworden – wodurch der Weg zum postmodernen Eklektizismus eröffnet war, der Klassizismus und Konstruktivismus, Figuralität, Abstraktion und Konzeptualismus auf gleichberechtigter Ebene vereinte.

Avantgardistisch sein bedeutete nun also Tradition und Konformität, traditionalistisch sein wurde, wenn schon nicht subversiv, so doch zweifellos provokativ. Wie wir später am Beispiel der Anmerkungen von Michael Fried sehen werden, wurde der klassische Modernismus greenbergschen Typs durch eine andersartige Kunst ersetzt – sei es durch postmoderne Kunst oder durch die Kunst, die die in den Hintergrund gedrängte Kunst der Ära des Modernismus darstellte. Wahrscheinlich ist gerade dies die grundlegende Wende, die als Schlüsselsymptom des Wandels vom Modernismus zur Postmoderne auftritt.

Wer aber ist mein Adressat, wenn ich „provokativ“ oder „konform“ sage? Auf jeden Fall sind dies kunstinteressierte Menschen. Wie bereits Charles Jencks 1988 feststellte: „All the avant-gardes of the past believed that huma-

(Cambridge, Mass., MIT Press 2003. Vgl. auch Aleš Erjavec, „Brandon Joseph, *Random Order. Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*“, *Modernism/Modernity*, Bd. 12, Nr. 2, S. 360–362.

11 Benjamin H.D. Buchloch, *Neo-Avant-Garde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (Cambridge, Mass., MIT Press 2000), S. xxiv–xxv.

nity was going somewhere, and it was their joy and duty to discover the new land and see that people arrived there on time.“¹² Die Postavantgarde – ein bei Burger entliehener Begriff, der faktisch einen grossen Teil dessen bedeutet, was mit Bonito Oliva in Italien, aber auch in Frankreich und andernorts (z. B. in Slowenien) unter dem Begriff „Transavantgarde“ aufzutreten begann – sollte erkennen, dass sie ein Teil der breiteren Mittelklasse ist und keine besondere geschichtliche Rolle innehat. Oder mit den Worten von Jencks selbst: Der Begriff „Postmoderne“ bedeutete für ihn „the end of avant-garde extremism and the central role of communicating with the public“.¹³

Alles soeben Gesagte bedeutet aber auch, dass die Kunst zumindest ihre geschichtliche, wenn nicht bereits auch ihre existenziale Mission verloren hat; sie ist nämlich zu einem Bestandteil der intellektuellen Unterhaltung und der Kulturindustrie bzw. der bürgerlichen Frivolität geworden – in den Werken von Jeff Koons zum Beispiel. Sie hat ihren existenzialen Kern und ihre Bedeutung verloren, sie ist nicht mehr oppositionell im weitesten Sinne des Wortes, sie hat auf ihre essenzielle humane und zivilisatorische Rolle verzichtet. Mit Zufriedenheit und Freude ist sie kommerziell geworden.

141

Diese Situation hat bereits im Jahre 1963 Adorno in „Résumé über Kulturindustrie“ beschrieben, als er Folgendes behauptete: „Kultur, die dem eigenen Sinn nach nicht bloss den Menschen zu Willen war, sondern immer auch Einspruch erhob gegen die verhärteten Verhältnisse, unter denen sie leben, und die Menschen dadurch ehrte, wird, indem sie ihnen gänzlich sich angleicht, in die verhärteten Verhältnisse eingegliedert und entwürdigt die Menschen noch einmal. Geistige Gebilde kulturindustriellen Stils sind nicht länger *auch* Waren, sondern sind es durch und durch.“¹⁴

Wenn wir die Frage des Protestes, von der Adorno spricht, ausser Acht lassen und uns auf einen anderen und vielleicht wichtigeren Gesichtspunkt der Kunst beschränken, nämlich auf die Fähigkeit zur Enthüllung instrumentalisierter und vergessener Dinge und Wesenheiten des Lebens (worauf Buchloch hinweist), ändert sich die Endbeurteilung nicht wesentlich. Denn, wie sich vor Jahren Arthur Danto ausdrückte: „The age of pluralism is upon us. It does not matter any longer what you do, which is what pluralism means. When one

12 Charles Jencks, „The Post-Avant-Garde“, *Art and Design. The Post-Avant-Garde. Painting in the Eighties* (London, Academy Editions 1987), S. 20.

13 Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, S. 5.

14 Theodor W. Adorno, „Résumé über Kulturindustrie“, *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen – Ohne Leitbild. Gesammelte Schriften, Band 10.1* (Frankfurt/Main, Suhrkamp 1997), S. 338.

direction is as good as another direction, there is no concept of direction any longer to apply.¹⁵

Doch kommen wir zu der Frage zurück, wer der Adressat der Kunst ist. Wer ist also mein Adressat, wenn ich Künstler bin? In erster Linie bin natürlich ich es selbst und es sind meine Gesinnungsgenossen, es ist meine künstlerische Welt, die „art world“, um den Begriff zu benutzen, den Arthur Danto 1964 aufbrachte. Zugleich aber ist es auch mein Wunsch, diese künstlerische Welt immer mehr auszuweiten, immer mehr Menschen in sie einzubeziehen. Warum aber – abgesehen von den üblichen Gründen wie Ehre, Ruhm, Geld u. Ä. – beschäftige ich mich mit der Kunst, warum *kann ich nicht anders*, als mich mit ihr zu beschäftigen? Weil sie mir existenziale Zufriedenheit bietet, weil sie mir eine symbolische und imaginäre Aneignung der Welt ermöglicht, weil sie mir auch Spiel und Selbstbestätigung in dieser Welt ermöglicht.

Wie und warum aber erlebt der Adressat, also die Öffentlichkeit, das Kunstwerk und warum beschäftigt sie sich überhaupt mit ihr? Neben den üblichen Gründen wie Ansehen, Interessantheit, Attraktivität, Themen für Gespräche u. Ä. gibt es noch einige weitere Gründe, warum ich als Leser oder Betrachter ein Werk beurteile bzw. mich mit ihm auseinandersetze. Hierbei handelt es sich im Grunde um das so genannte Wesen der Kunst, also darum, wodurch die Kunst Kunst ist und für uns eine mehr oder weniger besondere Bedeutung hat. Persönlich kenne ich mindestens fünf Deutungen eines solchen Wesens der Kunst, von denen natürlich einige miteinander verbunden, verflochten und teilweise auch identisch sind.

(1) Die Kunst kann als etwas gedeutet werden, was eine existenziale Erfahrung ermöglicht (z. B. bei Heidegger oder Merleau-Ponty).

(2) Man kann in der Kunst eine geistige Welt sehen, in die wir metaphysische Werte transferiert haben, die es in der alltäglichen Welt wegen seiner Utilitarität und Instrumentalität nicht gibt (Nicolai Hartmann).

(3) Zum Schlüsselwert der Kunst kann man, wie dies Boris Groys tut, die Kostbarkeit der Kunst erklären; den Umstand also, dass ein Werk (so wie ein Wort im Sprachsystem) in das System, welches „Kunst“ genannt wird, integriert wird. Sobald ein Werk einmal zum Bestandteil des Systems geworden ist, stellt sich nicht mehr die Frage nach der Hierarchie zwischen den Werken, sondern ihrer Äquivalenz; alle sind, wie Danto sagen würde, völlig gleicherweise Kunst. Die Gesamtheit der Menschen, die ein solches System annehmen (oder eines seiner Subsysteme oder selbstständigen Systeme), bildet

15 Arthur C. Danto, „The End of Art“, in: Berel Lang (Red.), *The Death of Art* (New York, Haven Publications 1984), S. 34–35.

eine individuelle Welt der Kunst.

(4) Man kann aber auch – und das ist wahrscheinlich die Schlüsseldefinition des Zweckes der Kunst im Modernismus – erklären, dass ein Werk, wenn es wirklich künstlerisch ist, eine Wahrheit enthüllt oder schafft. So wird das Wesen des Kunstwerks sowohl von Adorno und Heidegger als auch von Viktor Šklovski oder Alain Badiou gesehen, wobei Letzterer die Wahrheit etwas anders sieht als eine einfache traditionelle Korrespondenz, und zwar sieht er sie – dies gilt in unterschiedlichem Masse auch für die anderen oben Erwählten – als althusserianische *Produktion* der Erkenntnis, nicht aber als Harmonie zwischen Denken und Sache.¹⁶ Vielleicht ist es symptomatisch – vielleicht aber auch nur Zufall –, dass sich Badiou gerade auf Mallarmé beruft, der zweifellos ein exemplarischer modernistischer Dichter war. Ein weiteres Beispiel des französischen Modernismus?

(5) Zu guter Letzt ist auch jene ästhetische Theorie zu erwähnen, die vom Wohlbehagen ausgeht. Wie Aristoteles in der *Poetik* sagt, ahmen wir Menschen gerne nach, und wie Ernst Gombrich hinzufügt, finden wir Genuss in der Erkenntnis. Diese zwei Verfahren sind nicht zuletzt die Grundlage sowohl des repräsentativen Schöpfens wie auch des Erfassens bzw. Schauens, Beobachtens.

2

Eine allgemeine akzeptierte These – die auch im Ausgangspunkt der diesmaligen Konferenz steht – ist, dass die Postmoderne die Zersetzung der Form bedeute. Meiner Meinung nach ist bereits aus den aufgezählten Beispielen – Transavantgarde, Neoklassizismus, Figurativität und Rückkehr zum Traditionalismus in der Kunst – ersichtlich, dass ein erheblicher Teil des Postmodernismus im Grunde nicht die Zersetzung der Form befürwortete und darstellte, sondern deren Rückkehr und Stärkung bedeutete. Wenn dem nicht so wäre, könnte Jencks nicht vom neuen Klassizismus sprechen – von der Kunst, die die Bedeutung der Form ganz besonders hervorgehoben hat. Die Tendenz der avantgardistischen Kunst des 20. Jahrhunderts war, den Rahmen zu zerstören, den gerade der Formalismus in der Kunst darstellte, und die Kunst mit der Gesellschaft und der menschlichen Realität zu verbinden – sei es der Futurismus, der Dadaismus oder der Surrealismus. Diese Geste und dieser Wunsch bedeuten zweifellos eine Verneinung der Form und ihre Beseitigung oder zumindest eine Verringerung ihrer Bedeutung, natürlich aber nur innerhalb des Rahmens, den der Formalismus in der bildenden Kunst setzt. Wenn

¹⁶ Vgl. Alain Badiou, *L'être et l'événement* (Paris, Seuil 1988).

man also behauptet, dass die Postmoderne eine Verneinung und Zersetzung der Form des Formalismus in der bildenden Kunst darstellt, dann ist eine solche Behauptung natürlich zutreffend. Diese Gattung der bildenden Kunst ist allerdings Bestandteil einer viel breiteren, verzweigteren und zahlreicheren Menge von Werken, die als Modernismus bezeichnet wird.

Hierbei handelt es sich um Kunst, die in Amerika und darüber hinaus von Clement Greenberg und Michael Fried vertreten wurde. Greenbergs Begriff der Flächenhaftigkeit und Frieds Betonung der Gegenständlichkeit und Form – seine Auseinandersetzung mit dem, was er im Essay „Art and Objecthood“ (1967) als Literalismus der bildenden Kunst bezeichnete – vermitteln den Eindruck, dass dies die einzige Geschichte der Moderne der bildenden Kunst sei. Doch wie insbesondere Rosalind Krauss in ihrem Werk *The Optical Unconscious* zeigte,¹⁷ gibt es in dieser Moderne des 20. Jahrhunderts noch eine andere Richtung, die vor allem vom Surrealismus verkörpert wird, jedoch schon bei Adorno und später bei den Befürwortern der anerkannten Moderne der bildenden Kunst Gegenstand der Kritik war, bei Greenberg zum Beispiel, der die Form als Schlüsselkriterium der Kunst hervorhob. Es ist nicht meine Absicht, mich auf eine Beurteilung des Primats oder der Grössenordnung der einen und der anderen Strömung der Moderne bezüglich ihrer Bedeutung einzulassen; für diese Diskussion über die Postmoderne genügt die Bemerkung von Michael Fried in der Einleitung seiner Essaysammlung zur Kritik der bildenden Kunst aus dem Jahre 1998. In diesem Werk stellt Fried fest: „I remember feeling as early as the late 1960s, and with increasing force during the 1970s and after, that what might be called evaluative art criticism no longer mattered as it previously had. (...) [W]ith the ever growing eclipse of high modernism in the later 1960s and 1970s (and after) the role of criticism became transformed – into cultural commentary, ‘oppositional’ position taking, exercises in recycled French theory, and so on.“¹⁸ Oder wie Fried an anderer Stelle in demselben Werk unter Anführung von Hal Foster sagt: „‘Quality,’ (...) exposed as an imposition of a set of norms, is displaced as a criterion by ‘interest,’ and art is henceforth seen to develop less by formal historicist refinement (as in ‘pursue the pure, extract the extraneous’) than by structural historical negation (as in ‘how can I as an artist expand the aesthetic and ideological limits of the artistic paradigm that I have received?’)¹⁹

17 Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge, Mass., MIT Press 1994).

18 Michael Fried, *Art and Objecthood. Essays and Reviews* (Chicago, The University of Chicago Press 1998), S. 15.

19 Ibidem, S. 43.

Diese Wende bzw. dieser Übergang von der Qualität (oder Schönheit) zur Interessantheit ist etwas, was bereits in den sechziger Jahren auch von Henri Lefebvre diagnostiziert und wie bei Fried kritisiert wurde.²⁰ Beide vertraten einen modernistischen Standpunkt und beiden schien es unzulässig, dass die Kunst ihrer Zeit durch eine banalisierte und trivialisierte Form von Kunst ersetzt wird, wie sie später mit Begeisterung von Charles Jencks befürwortet wurde.

Natürlich aber stellte die von Jencks vertretene Kunstgattung nur einen Aspekt der Postmoderne dar. Diese Kunst, die mit der Öffentlichkeit kommunizieren sollte – die kommerzielle und populäre Massenkultur oder einfach kurz: Massenkultur –, wurde allmählich durch eine andere ergänzt, die ihren Ausgangspunkt in Duchamps Ready-mades hatte und bald unter dem Namen „Konzeptualismus“ aufzutreten begann. Nach Greenbergs Überzeugung in seinem Essay „Counter Avant-Garde“ (1971) stellt Duchamp die Quelle dessen dar, was Greenberg in diesem Essay „Avantgardismus“ nennt. Mit dem Avantgardismus, sagt Greenberg, wurde das Schockierende, Beunruhigende, Mystifizierende und Verblüffende als Ziel an sich proklamiert und nicht mehr nur als anfängliche Nebenwirkung des Neuen bedauert, das sich durch Domestikation abnutzen wird.

145

Meine These, die ich hier nicht eigens darlegen kann,²¹ ist, dass Duchamps Tradition parallel zu beiden modernistischen – der formalistischen und dem Literalismus – entstanden ist, um Frieds Kategorien zu verwenden (z. B. Frank Stell und Man Ray, zwei Künstler, von denen jeder einer dieser Traditionen angehört), sie aber erst ab den sechziger Jahren oder sogar erst am Anfang der siebziger Jahre in ihrer ganzen Potenz an den Tag zu treten begann.

Doch bei dieser Kunst und ihren Werken wird oft vergessen, dass ihr Ziel letztlich nicht ein sehr viel anderes ist, als jenes, das ein traditionelles Kunstwerk anstrebt. In der Tat sind diese Werke – Ready-mades zum Beispiel – aufgefundene Gegenstände (ein Urinal zum Beispiel), die anschliessend in einen Galerieraum gestellt werden, doch zeigt dies nur Duchamps originäre Geste, die in der Destruierung des Galerieraums und der Institution bestand. Gerade die Tatsache, dass seine „Fountain“ letztendlich als Kunstwerk anerkannt wurde, beweist, dass Duchamps Versuch (obwohl heute die Meinung überwiegt, dass er weitsichtig und „erfolgreich“ gewesen sei) im Grunde fehlgeschlagen ist, da seine Geste, anstatt eine Zersetzung der Kunst als Institution zu verur-

20 Vgl. Henri Lefebvre, *Introduction à la modernité* (Paris, Minuit 1962).

21 Hierzu siehe Aleš Erjavec, *Ljubezben na zadnji pogled. Avantgarda, estetika in konec umetnosti* (Ljubljana, ZRC SAZU 2004).

sachen (oder zumindest dazu beizutragen), im Gegenteil zu deren Ausweitung auf bisher unbekannte und unerschlossene Territorien führte. Die „Fontäne“ wies nicht auf die Willkürlichkeit der Kunst hin, sondern darauf, dass ein strukturiertes System besteht, das wir als Kunst betrachten – was natürlich nur eine Variante der institutionellen Kunsttheorie ist, die ebenso wenig auf einem ontologischen oder existenzialen Fundament gründet.

Dass Duchamp die „Fontäne“ mit „Mr. Mutt“ signierte, kann man mit einem Lächeln hinnehmen, nicht aber die Tatsache, dass sich Duchamp verpflichtet fühlte, dem Urinal den etwas poetischen Namen „Fontäne“ zu geben. Diese Tatsache zeigt nämlich, dass er offensichtlich auch selbst meinte, dass dieser banale Gegenstand öffentlicher Toiletten einen symbolischen Gehalt und ein Mehr an Semantik enthalten müsse, dass also die einfache Äquivalenz $a = a$, Urinal = Urinal eben nicht ausreiche. Anders ausgedrückt: Auch Duchamp konnte nicht umhin, dem Gegenstand, den er zu einem Kunstwerk bestimmte, zusätzlichen Bedeutungsgehalt hinzuzufügen, der das Werk aus dem materiellen und alltäglichen Universum in ein symbolisches und poetisiertes Universum versetzte. Das Gleiche gilt für seine anderen Werke mit Titeln wie z. B. „In Advance of the Broken Arm“ mit seiner unmissverständlich ironischen Bedeutung.

146

Duchamps Überzeugung, sogar den Ready-mades poetische Titel verleihen zu müssen, weist auf das tiefere Wesen der konzeptuellen Kunst hin, das nicht – wie allgemein angenommen wird – darin liegt, dass es um die Idee geht, während die anschliessende Ausführung selbst nicht von Bedeutung ist, sondern darin, dass es sich bei diesen Werken um die Enthüllung der Tatsache handelt, dass auch diese Gegenstände, Handlungen und Prozesse etwas sind, was unsere Aufmerksamkeit verdient, und zwar in ähnlichem Masse wie existenziell und existenzial offensichtlichere Ereignisse und Sachen.²² Wenn dies zutrifft, kann ein grosser Teil der konzeptuellen Kunst auch als etwas angesehen werden, was die Gegenständlichkeit, Materialität, Strukturiertheit der Realität offenbart, und nicht nur als eine Menge von willkürlich ausgewählten Gegenständen.²³

Vielleicht liegt der Grund, warum die Postmoderne Gegenstand von so viel

22 Vielleicht ist allein schon die Tatsache symptomatisch, dass der Ausgangspunkt eines der ausschlaggebenden frühen und nun bereits klassischen konzeptuellen Künstler, Joseph Kosuth (z. B. in seinem bekannten Werk „One and Three Chairs“, 1965), die Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins ist, die sich ebenfalls an der Grenze zweier philosophischer und weltanschaulicher Welten bewegt.

23 Ein wesentlicher Teil des Verdienstes für die Vielzahl solcher Werke und ihre häufige Bedeutungslosigkeit ist auch in der enormen Tätigkeit und Macht der staatlichen Kunstinstitutionen zu suchen, unter denen die europäischen stark führend sind.

Kritik ist, darin, dass sie nicht nur eine Zersetzung der Werte des Modernismus bedeutet, sondern zugleich auch eine Zersetzung und Verringerung der Bedeutung der Kunst als einer der zentralen Werte der Neuzeit? „Künstlerisch“ setzten wir ja häufig mit „Form“ gleich. Bereits Fredric Jameson stellte fest, dass nach Hegels Ankündigung, dass die geschichtliche Rolle der Kunst noch im Laufe seiner Lebenszeit, also zu Beginn des 19. Jahrhunderts, ein Ende finden werde, zu einem unvorhergesehenen Aufstieg und neuen Höhepunkt der Kunst in der zweiten Hälfte des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gekommen ist, die wir „Moderne“ nennen. Gerade im Vergleich mit der Moderne stellt die Postmoderne eine Verwässerung und Verringerung der Rolle, der Bedeutung und der Mission der Kunst, des Künstlers und des Kunstwerks dar.

Überraschend ist hierbei vielleicht, dass diese Einschätzung nicht uniform für die ganze Welt gilt. In Lateinamerika, in Teilen Asiens (insbesondere im Südosten und in Indien) und sogar in den USA spielt die Kunst zweifellos sowohl intim als auch in der breiteren Öffentlichkeit noch immer eine bedeutende Rolle, die auf jeden Fall die Rolle der Kunst in Europa übersteigt. Ich spreche natürlich von der Rolle der zeitgenössischen Kunst und nicht von derjenigen, die wir aus der Vergangenheit geerbt haben und deren Bedeutung sich nicht sonderlich verringert hat, vielleicht eher umgekehrt.

147

In Asien ist die Relevanz der Kunst auch mit ihrem unlängst begonnenen Prozess der neuerlichen Bewertung ihrer eigenen Tradition und mit der Marginalisierung des in der kolonialen und frühen postkolonialen Ära aufgestellten Kunstkanons verbunden. So kommt es zu lokalen Kunstgeschichten und zur gleichzeitigen „Provinzialisierung Europas“,²⁴ welche wohl Mitte des vergangenen Jahrhunderts ihren Anfang nahm. Ungeachtet dessen ist es zutreffend, dass das Konzept der Kunstgeschichte, so wie das Konzept der Philosophie, in erster Linie europäische Konzepte bleiben – und zwar trotz einiger Versuche der Kritik auch an diesen Konzepten, einschliesslich am Begriff der Ästhetik.

Bei der zeitgenössischen Kunst ist es geradezu erstaunlich, wie sich die existenziale Erfahrung aus dem Bereich der Kunst – von der sowohl Heidegger, Merleau-Ponty und Adorno als auch Nicolai Hartmann und Lukács sowie Ernst Bloch sprechen – in die Sphären des Privatlebens übertragen hat, die so wie bei Agamben keine öffentliche Legitimierung und keinen Ort für eine öffentliche Präsenz finden, obwohl sie ihre eigenen Zeitkontinua herstellen.

Meiner Meinung nach ist die heutige Kunst – man kann sie als Postmoderne bezeichnen – also nicht wesentlich anders als die jüngst vergangene; zutreffend

24 Vgl. Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference* (Princeton, Princeton University Press 2000).

ist aber auch, dass ihre gesellschaftliche Stellung aus einer Reihe von bekannten Gründen an Bedeutung verloren hat und ihre existenziale Funktion geringer ist als vor einigen Jahrzehnten. Hierbei darf man nicht vergessen, dass die Massenkultur damals wie heute existierte und dass sie ihren grössten Kritiker damals – und nicht heute – in Adorno fand; und dass die simple Tatsache, dass wir hierüber heute nicht mehr diskutieren, nicht bedeutet, dass es von alledem vor Jahrzehnten weniger gab. Natürlich hatte der Übergang zur Postmoderne ausserordentliche Folgen insbesondere für die bildende Kunst – diese zeigen sich nicht nur im Verschwinden der Form auf Kosten einer Amorphität und Formlosigkeit der Kunstwerke, sondern auch im Übergang von der bildenden Kunst zur visuellen Kunst sowie im bisher relativ erfolglosen Versuch, die Kunstgeschichte auf der einen Seite sowie die Theorie der visuellen Kultur und Kulturstudien auf der anderen Seite miteinander zu vernetzen. Es ist so, als lebte die Kunst in unserer Vorstellung weiterhin in der Gestalt, die Hegel in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* vorstellte, während ihr tatsächliches Leben bereits ganz woanders ist.

148

Doch muss bei dieser Diskussion über die Postmoderne unbedingt zweierlei erwähnt werden.

Zuerst einmal ist zu unterstreichen, dass die Postmoderne, über die ich soeben gesprochen habe, insbesondere die *frühe* Postmoderne ist, also jene der späten siebziger und der achtziger Jahre. Heute ist alles viel komplizierter, insbesondere wegen der Globalisierung und Glokalisierung. Zur Biennale in Venedig gesellen sich heute Biennalen in Johannesburg, Istanbul und sogar Tirana, geplant ist eine weitere in Neu-Delhi. Kunst und Kultur werden, wenn auch über lokale Künste – vor einem Jahrzehnt war es die russische, heute ist es die chinesische Kunst, dezentralisiert und globalisiert.

Als Zweites ist hervorzuheben, dass der Begriff „Postmoderne“ im Zentrum etwas anders bedeutet als in der Peripherie. Im Modernismus war z. B. Frankreich ein solches Zentrum und Slowenien eine solche Peripherie. So haben wir Slowenen unsere eigenen „Impressionisten“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts und nicht in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts bekommen. Unser romantischer Dichter France Prešeren lebte und dichtete nicht Ende des 18. oder zu Beginn des 19. Jahrhunderts, sondern wurde erst im Jahre 1800 geboren und starb 1849.

Das Gleiche war in vielen anderen Ländern des Balkans, Osteuropas und der ganzen Welt der Fall: So trifft man den Futurismus im Jahre 1919 – bereits zur Zeit des so genannten „zweiten Futurismus“ – nicht nur in Italien und Russland, sondern auch in der Ukraine und in Japan an. Den Kubismus finden

wir nicht nur in Paris, sondern auch in Slowenien (z. B. bei Milan Butina) oder in Uruguay (in den Werken von Carlos Paéz Vilaró) –, in den zwei letztgenannten Fällen allerdings nicht im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, sondern erst in den fünfziger Jahren.

Was sich mit dem postmodernistischen Eklektizismus radikal verändert, ist, dass die Methode der Aneignung, die diese Rand- oder Kleinkulturen (wo Herders Auffassung der Kultur auch heute noch lebendig ist) durch die Jahrzehnte und Jahrhunderte spontan anwendeten, mit der Postmoderne zu einer legitimen kreativen Methode geworden ist. Mehr sogar, die Hybridisierung und der Eklektizismus sind zu einem Vorteil geworden und haben es zugleich – insbesondere in den ehemaligen sozialistischen Ländern in den achtziger Jahren – ermöglicht, die Steifheit des abstrakt aufgefassten westlichen Modernismus und die Begrenzungen der dortigen offiziellen Kunst zu überwinden. Die Postmoderne stellte mancherorts zwar einen „Eklektizismus der Verzweiflung“ dar, wie Luis Camnitzer es im Zusammenhang mit der lateinamerikanischen Kunst der achtziger Jahre bezeichnete, doch war sie deshalb keineswegs weniger produktiv, kreativ und im In- und Ausland beachtet.

Deshalb muss man, wenn man von der Postmoderne spricht, auch diejenigen Formen und Varianten der Postmoderne berücksichtigen, die ausserhalb der etablierten internationalen Zentren entstehen – was nicht zuletzt heute mit der chinesischen Kunst geschieht.

Gerade die Postmoderne hat gezeigt, dass die Vorherrschaft der Partikularität, von der Wolfgang Iser 1988 sprach, nicht nur für Europa, sondern für die globale Welt charakteristisch ist – und dass Europa eben nur eine dieser Partikularitäten ist, und zwar auch dann, wenn es sich um Kunst und Kultur handelt. Vielleicht muss hinzugefügt werden, dass, obwohl Europa und die USA einen Untergang des Modernismus im Sinne des Formalismus in der bildenden Kunst erlebte, dies nicht bedeutet, dass seine Einflüsse in der Welt nicht weiterleben, natürlich nicht in reiner Form, sondern als Teilmenge von Einflüssen und Elementen, die zusammengenommen die entstehenden lokalen Traditionen darstellen. Es stimmt allerdings, dass die Kunst der Moderne greenbergschen Typs auch in diesen Ländern wenig präsent ist, nicht zuletzt deshalb, weil sie in diesen lokalen Gegebenheiten – die in den letzten Jahrhunderten kulturell zuerst von den Kulturen der kolonisierenden Länder und heute von der globalisierten Kultur und Kunst abhängig waren – nie richtig auflebte. So macht die indische Künstlerin Pushpamala N ihre fotografischen Selbstporträts in fiktiven kolonialen Rollen, die einerseits stark an ähnliche Werke von Cindy Sherman erinnern und andererseits ausgesprochen indisch

sind. Ähnlich führt Tania Bruguera aus Havanna Performances auf, die stark an die von Marina Abramović (die auch heute noch aufgeführt werden) erinnern, zugleich aber in Bezug auf ihr Milieu ausgesprochen karibisch sind.

Auf ähnliche Weise wollten brasilianische Künstler Mitte des vergangenen Jahrhunderts europäisch und zeitgemäss sein, als sie den europäischen und amerikanischen Minimalismus nachahmten. Da sie ihn aber falsch verstanden und schlecht nachahmten, wurden ihre Werke weltweit als sehr originäre Variante des Minimalismus erkannt und stellen heute den brasilianischen Beitrag zu dieser Kunstrichtung dar. Vielleicht ist dies keine Postmoderne, wohl aber ein postmodern eklektisches Verfahren.

Der Eklektizismus in diesen Kulturen und ähnlichen Ländern ist also nichts Neues, sondern eine etablierte Praxis der Vergangenheit und Gegenwart, was unsere heutigen – europäischen – Diskussionen über die Postmoderne etwas relativiert.

Die Form als öffnender Schluss

Als ich die freundliche Einladung bekam, an einem Symposium über das Problem der Form in der postmodernen Kunst teilzunehmen, das von zwei kunstakademischen Institutionen veranstaltet wird, fühlte ich mich zwar sehr geehrt, war aber trotz aller Freude ein wenig verwundert: über die bildende Kunst weiss ich nämlich traurig wenig, und ich bin weder Philosoph noch Kunstpsychologe. Als klassischer Philologe kann ich zu den Diskussionen über dieses Problem bestenfalls einige spröde geschichtliche Fussnoten beisteuern. „Soll ich dann also die Erfahrungen meiner Auseinandersetzungen mit der literarischen Form als Dichter beschreiben?“, fragte ich skeptisch. Die Antwort, ebenso freundlich wie die Einladung, lautete: „Ja.“ Und deshalb bin ich nun also hier, um als Dichter zu sprechen; natürlich ohne jegliche Befugnisse, über dieses Thema im Namen der Dichter *allgemein* zu sprechen, sondern einfach nur um zu schildern, was ich vom niedrigen Aussichtsturm meiner individuellen dichterischen Erfahrung aus sehe.

Ich werde also von meinem ganz persönlichen autopoetischen Standpunkt aus sprechen, wobei dies nicht zwangsläufig völlig subjektiv sein muss, wie es ja eigentlich überhaupt kein einziger sprachlicher Akt sein kann, da ein solcher nun einmal Ausdruck der jeweils verwendeten Sprache ist (obwohl wiederum in jedem sprachlichen Akt bzw. bei jeder Schöpfung einer Bedeutung die Teilnahme des Subjekts unausweichlich ist¹). Meine Vorstellungen von Autopoetik

1 Hier stütze ich mich auf die prägnanten Beschreibungen der Rolle des Subjekts beim Reden bzw. der Schöpfung der Bedeutung, wie sie von Manfred Frank entwickelt wurden, insbesondere im Werk *Das Sagbare und das Unsagbare*, Frankfurt am Main 1990.

und auch davon, in welchem Zusammenhang es überhaupt sinnvoll ist, diesen Begriff zu verwenden, sind folgende: Autopoetik ist die Gesamtheit von betont individuellen Vorstellungen davon, wie in einer bestimmten Zeit Poesie zu schreiben ist und warum sie überhaupt zu schreiben ist. Aber auch eine solche betont individuelle Haltung ist stark von der konkreten geistig-historischen Situation abhängig: Erst deren Verständnis ermöglicht die Entdeckung des Sinns der Dichtkunst in der modernen Gesellschaft und der eigenen individuellen Situation in ihr; die Kenntnis darüber, wie die Menschen in einer bestimmten Zeit „ticken“ bzw. „tickten“ ist dabei unumgänglich: Da der Kunst die Kommunikationsfähigkeit inhärent ist, versucht der Dichter bei der Schaffung seiner Autopoetik, Kommunikationswege für seine spezifische künstlerische *Message* zu finden oder zu schaffen, wie sie zu einem bestimmten Augenblick des Lebens in einer Gesellschaft möglich sind. Die Auswahl derselben allein ist natürlich schon subjektiv bzw. individuell, und gerade in dieser Auswahl begründet sich das Prinzip der Autopoetik, deren Entstehung und Rechtfertigung die Befürworter für gewöhnlich mit der Unverbindlichkeit und beliebigen Verfügbarkeit der Tradition und mit der gesteigerten Bedeutung der individuellen – um nicht zu sagen: idiosynkratischen – Züge des Individuums erklären. Vielleicht mag mein Beitrag jemandem als eine Art schwer verdauliches Durcheinander personalistischer Ideen, phänomenologischer Erkenntnisse und scholastischer Ansichten erscheinen; ich hoffe aber, dass er zumindest die ein oder andere im Kontext dieses Symposiums brauchbare Information geben kann. Brauchbar könnten meiner Meinung nach insbesondere solche Informationen sein, die zu zeigen vermögen, dass auch die Poesie trotz ihres ehrwürdigen Alters eine zeitgemässe Kunstform ist und dass sogar eine bestimmte (und zwar nicht völlig triviale) Analogie zwischen der Rezeption eines dichterischen Textes und einer so ausgesprochen modernen und bedeutenden Kunstpraxis wie dem Happening besteht. Kurzum, wenn das Schreiben und Lesen von Poesie keine völlig überlebte Kunstform darstellt, kann das Wissen über sie zumindest in gewissem Masse das Bezugsfeld der Theorie der postmodernen Kunst relevant erweitern, innerhalb dessen auch die Diskussion über die Aufhebung und Neubegründung der Form in visuellen Künsten der postmodernen Zeit verläuft.

Poesie und bildende Kunst

Ist es leichter oder schwerer, von Poesie zu sprechen als von visuellen Medien, die in der schwer definierbaren Sphäre der neuen Kunstpraktiken bestehen? Soweit ich es selbst beurteilen kann: sowohl als auch. Die Poesie ist nämlich

eine sehr alte Kunst, und allein schon die Tatsache, dass sie sich erhalten hat, zeugt von ihrer Konservativität. So scheint es zumindest, wenn man die Statik ihrer in Jahrhunderten nur wenig veränderten Grundprinzipien, Mitteln und Strategien mit der schon Schwindel erregenden konzeptualen Dynamik der modernen Kunstpraktiken vergleicht. Wenn jemand von Poesie spricht, wird er stets in gewissem Masse durch das furchtbare Gewicht der Tradition und durch die Möglichkeit, unwissentlich alte Wahrheiten zu wiederholen und Triviales zu sagen, gehemmt; dennoch ist es auch möglich, dass seine Worte eine überprüfte und relativ dauerhaft relevante Bedeutung haben. In den modernen visuellen Künsten (soweit mir bekannt ist, werden die Grenzen dieses Begriffs in den letzten Jahrzehnten unaufhörlich verschoben) ist die stetige Entstehung neuer Begriffe an neue Formen und Technologien gebunden, die allein schon mit ihren unerforschten kreativen Potenzialen neue Herausforderungen, Fragen, Verlegenheiten bringen und die Möglichkeit einer allgemein und dauerhaft gültigen theoretischen Erörterung irgendwie laufend blockieren. Erleichternd ist andererseits gerade die Tatsache, dass man von einem einzelnen Medium und seinen ästhetischen formalen Potenzialen sprechen kann: Eine solche spezialistische Erörterung kann ganz einfach deshalb interessant und nützlich sein, weil es sich um ein attraktives Medium handelt, obwohl es keine breiteren, „allgemeinen“ Implikationen hat. Wenn man von populären Medien oder von der Ästhetik neuer Technologien spricht, kann man wahrscheinlich mit einer wesentlich grösseren Resonanz rechnen als bei der Erörterung einer absterbenden Kunstgattung, wie es – so sagen wohl die Statistiken – die Poesie ist. Ein glücklicher Umstand für die Poesie ist allerdings, dass sie inhärent mit der natürlichen Sprache verbunden ist – und noch mehr: dass sie deren äusserste Möglichkeit ist. Denn nirgendwo anders war die sprachliche Aktivität so lebhaft wie auf dem Gebiet der Poesie: Hier entstanden durch die Jahrhunderte komplexeste Sprachformen (ein Meer an mit metrischen Schemen markierten Sprachrhythmen, komplizierte Tropen, verblüffende Verdichtungen des Ausdrucks, erleuchtende Anakoluthe, Gedankensprünge). Gerade weil der ursprüngliche Impuls für die Entstehung dieser Sprachformen keine „äussere“ Ordnung der normativen Poetik, Metrik oder Rhetorik war, sondern die lebhaftige Beziehung des Menschen zur Wirklichkeit (die nie erschöpfend und abschliessend sprachlich fixiert werden kann), konnten diese Elemente der poetischen Sprache auch in anderen Genres bzw. anderen Bereichen der Kommunikation verwendet werden.² (Es ist kein Zufall, dass die Griechen z.

2 Am Rande sei Folgendes hinzugefügt: Wir wissen zwar, dass normative Poetiken bzw. Systeme poetischer Konventionen einen sehr grossen Einfluss auf das dichterische Schaffen

B. auch den Ursprung der Redekunst, die nicht nur ein Benutzer des rhetorischen Arsenal *par excellence*, sondern auch seine Hauptquelle war, in Homer sahen). Und da die Menschen, wenn sie solche im umfassenden Sinne des Wortes bleiben möchten, nicht ohne natürliche Sprache, nicht ohne Entdeckung der Grenzen der eigenen Fähigkeiten und Identität bestehen können, die Poesie wohl so unsterblich, oder es besteht zumindest stets die Möglichkeit ihrer Wiedergeburt.

In einem Punkt aber ist die Poesie, wenn man es sich recht überlegt, überraschend modern. Ihre Rezeption ist nämlich stets auch ein Ereignis, ein *Happening*, und zwar in zweierlei Bedeutung: Der Vortrag von Gedichten bei einer Lesung, auch wenn sie (wie es oft der Fall ist) in einer noch so „kammerartigen“ Atmosphäre stattfindet, kann verbinden und eine momentane Gemeinschaft schaffen, die sich als Gefühl einer intimen, geheimen Verbundenheit erhalten kann. Aber auch sonst ist jedes wirkliche, intime Lesen von Poesie jedesmal zumindest ein wenig anders und entfaltet eine ganz eigene Dynamik und Kraft: Bei der Poesie – hierbei habe ich insbesondere die Lyrik (oder zumindest den lyrischen Aspekt der Poesie) im Sinn – geht es nämlich nicht darum, sie zu „kennen“, sie als einen Gebrauchswert aufzubewahren; vielmehr erleben wir ein und dasselbe Gedicht immer von neuem, in immer neuen, unvorhergesehenen Leseabenteuern. Wenn wir von der Grösse der hohen Poesie – der klassischen oder der zeitgenössischen – sprechen, muss der Leser eine relativ grosse Anstrengung in den Rezeptionsakt investieren, wenn er das Gedicht adäquat konkretisieren möchte bzw. wenn es in einer authentischen – dies bedeutet: sehr komplexen – sekundären Existenz aufleben soll. Das Lesen, zu der die

154

in der Geschichte hatten, doch bedeutet dies natürlich nicht, dass sie eine ursprüngliche Tatsache sind: Tiefgründig betrachtet sind sie nur Rationalisierungen (und in gewissem Masse auch Reduzierungen) des „ursprünglichen Materials“, sprachlich-kreativer Initiativen, die aus dem lebendigen Verhältnis des Menschen zur Realität hervorgehen. Und gerade deshalb konnten sie sich durch die Geschichte hindurch intensiv verändern. Doch dürfte man in solchen Systemen meiner Meinung nach nicht etwas ausschliesslich „Negatives“, einen die Kreativität begrenzenden Faktor sehen. In gewissem Masse gilt sogar das Gegenteil: Wenn z. B. antike Dichter bestimmte dichterische Fertigkeiten (genauer gesagt: die individuelle Anwendung bestimmter sprachlicher Regeln) erlernen mussten, verlangte dies von ihnen nicht zuletzt auch, dass sie ein Verhältnis zur Realität herstellen, das von der Anwendung dichterischer Mittel impliziert wird (also genau bestimmter, insbesondere komplexer Sprachregeln). Und wie auch immer die dichterische Sprache (und das mit ihr verbundene Verhältnis zur Realität) konventionalisiert wurde, stellte sie dennoch eine Abweichung vom routinisierten Verhältnis zur Realität dar, wie es – zumindest in überwiegendem Masse – in der üblichen, brauchbarkeitsorientierten (nicht selbstbezogenen) funktionalen Umgangssprache zum Vorschein kommt.

(insbesondere lyrische) Poesie einlädt, ist nämlich ein interesseloses Ausstrecken zu jemand anderem hin, das zugleich ein Austrecken zu sich selbst ist; ein lebendiger Beweis für Bubers „dynamische Zweiheit, die das Menschenwesen ist: hier das Gebende und hier das Empfangende, hier die angreifende und hier die abwehrende Kraft, hier das nachforschende und hier das erwidernde Element, und immer beides in einem, einander ergänzend in wechselseitigem Gegenspiel, das den Menschen erst ausmacht.“³

Das Lesen ist also in gleichem Masse wie das Erkennen des anderen auch das Erkennen seiner selbst am gleichen Text: ein Erkennen, das – indem es durch den Text, durch das Sprachgewebe, durch die Welle unendlicher *archi-écriture*, durch ein unübersichtliches Meer an historischen und potenziellen Bedeutungen hin zum anderen gleitet – sich über sie erhebend die „grosse Welt“ des Lesers und des Autors enthüllt,⁴ deren zweite, echtere Wirklichkeit, in der sie beide inmitten der ewig offenen Möglichkeiten voreinander und vor der Welt stehen. Wirkliches Lesen ist ein tief erotisches Verhältnis: ein unaufschiebbarer Wunsch nach dem anderen, der sich trotz magmatischer Leidenschaftlichkeit nicht in meiner Gewalt gegen den Autor erfüllt, sondern darin, dass ich zulasse, dass er mich führt, dass er mich in sich hineinlässt, wo ich sein Wesen untersuche und dabei unbekannte Formen und Wurzeln meiner selbst ertaste.

Die Relevanz der literaturtheoretischen Erörterung der dichterischen Form und deren Voraussetzung

Eine Fülle an allgemeinen Theorien ist manchmal ein Zeichen von Ohnmacht. Nie spricht man so viel wie in Zeiten, in denen nichts Wertvolles geschaffen wird, was Bestand hätte“, schrieb Maurice Nédoncelle.⁵ Dies war vor nunmehr vierzig Jahren; für manchen klingen solche Worte irrelevant oder gar trivial in einer Zeit, in der gerade die Dialektik von Theorie und Praxis, ihre gegenseitige Kritik und Kontrastbeleuchtung sowie das in unzähligen Nuancen realisierte fruchtbare Zusammenspiel des Schaffens und seiner Reflexion besonders charakteristisch für die Kunst sind. Aber ich spreche von der Poesie, und überdies bin ich klassischer Philologe von Beruf, weshalb Sie verstehen werden, dass die Zeit für mich in einem anderen Tempo verläuft. Obwohl die dichterische und wissenschaftliche Sprache schon in alten Zeiten

3 M. Buber, *Das Problem des Menschen*, Heidelberg 1982, S. 169.

4 Vgl. E. Neumann, *Der schöpferische Mensch*, Frankfurt am Main 1995, S. 61–103.

5 M. Nédoncelle, *Introduction à l'esthétique*, Paris 1963, S. 1–2.

miteinander verflochten waren, obwohl es in so mancher zeitgenössischen Poetik zu einer Fusion von dichterischen Ansichten und wissenschaftlichen Erkenntnissen kommt, obwohl sich die bedeutenden philosophischen Strömungen des 20. Jahrhunderts auf die dichterische Sprache stützten, bin ich dennoch der Meinung, dass der Graben zwischen der diskursiven und der dichterischen Welt aus grundsätzlichen Gründen nie völlig überbrückt werden kann. Vielleicht hat das Nicht-sehen-wollen dieses Grabens breitere Implikationen; vielleicht wurzelt die „Krise“ der zeitgenössischen Kunst, von der nicht wenige Denker sprechen, auch im Vergessen dieses Grabens. Natürlich kann auch das Gegenteil stimmen: Vielleicht ist meine Ansicht altmodisch. Allerdings stehe ich mit ihr nicht allein da. In diese Richtung dachten und denken Dichter wie Octavio Paz und Yves Bonnefoy und auch Kunsttheoretiker wie Roman Ingarden, George Steiner und Hans Ulrich Gumbrecht. Jeder von ihnen sieht auf seine Weise eine Kraft in der Kunst, die Präsenz herstellt. Doch mehr dazu später.

156

Die Form ist ein Begriff, der signalisiert, dass wir uns in der Welt der Reflexion befinden; oder vielleicht besser ausgedrückt: ein Begriff, der nur im Gravitationsfeld der Reflexion existieren kann. Die Reflexion wiederum ist ihrem Wesen nach ein Rückblick, ein Austreten aus dem Lebensfluss, und sei dieser auch noch so stark. Natürlich ist sie auch ein Teil von ihm, sogar ein unentbehrlicher Teil; wahrscheinlich gibt es überhaupt sehr wenig Handlungen, die ohne Reflexion unternommen werden; doch je mehr die Reflexion wirklich Reflexion ist, desto stärker ist der Austritt aus dem Fluss der unmittelbaren Lebensnotwendigkeit, den sie verlangt. Gewiss gibt es unzählige Stufen und Formen der Reflexion: Manche erfolgen ganz nebenbei, sozusagen unbemerkt, unbewusst, sie sind entweder so routiniert oder ihrem Zweck und Umfang nach so begrenzt, dass sie fast die Bedeutung eines wahren Blicks zurück, zu sich selbst, verlieren, eines Rückblicks, der das Wesen der Reflexion ist und einen Austritt aus dem Fluss der unmittelbaren Lebensnotwendigkeit voraussetzt. Auch solche „echten“ Reflexionen sind wichtig, manchmal in ganz funktionalem Sinn, damit man z. B. eine politische oder eine familiäre, zwischenmenschliche Situation aus der Distanz beurteilen und konkrete Lösungen finden kann, die man in der jeweiligen Umgebung notwendigerweise zum Überleben im engeren Sinn benötigt. Die globale Reflexion enthüllt uns in der Regel etwas über uns selbst, über die Welt, etwas, dessen Funktion wir erst entdecken müssen oder der wir uns erst bewusst werden müssen, um sie *funktional* reflektieren zu können. Eine solche Reflexion entsteht unter anderen Bedingungen als denen, die wir kennen, wenn wir in den unmittelbaren

Lebensfluss einbezogen sind.⁶ Und was ist dann das Dichten: Ist es Reflexion oder nicht?⁷ Völlig klar ist, dass das Erschaffen und in so manchem Fall auch das Lesen von Poesie eine Reihe von reflexiven Akten impliziert. Die Griechen hielten die Poesie nicht einfach grundlos für die Tochter der Mnemosyne, der Göttin des Gedächtnisses: Das Gedächtnis – und dies bedeutet natürlich eine Orientierung in die Vergangenheit – ist seit jeher eines der häufigsten Themen und Anregungen für die Entstehung der Poesie. „Animum *reflectere*“, lautet Vergils Phrase (*Aeneis* 2, 741): „den Gedanken in die Vergangenheit wenden“, in eine andere Richtung als die, in die das unerbittliche *fatum* weist, das uns immer weiter schickt, in die Zukunft, auf den Weg unausweichlicher Handlungen (wenn auch nur mit dem Ziel, den Sinn dieses Weges besser zu erfassen). Und wir alle kennen ja den Ausdruck „reflexive Lyrik“, der am klarsten den Zusammenhang zwischen Poesie und Nachdenken zeigt, zwischen Poesie und dem reflexiven Austritt aus dem Lebensfluss. Und dennoch realisiert sich die Poesie am tiefsten in einem verstärkten Selbsterlebnis (das auch ein verstärktes Erlebnis der Welt ist); die wesentliche „Wirkung“ der Poesie ist ein gesteigertes Gefühl für die Existenz bzw., wenn ich nochmals dieselbe Metapher benutze, ein Gefühl der äussersten Verstärkung des Lebensflusses. Und dieses Gefühl stellt sich unter den Bedingungen der rein reflexiven Erfassung nicht ein. Deshalb scheint es mir notwendig, dass in der Reflexion des dichterischen Werkes, wenn dieses authentisch und fruchtbar sein soll, eine lebhaftere Erinnerung an diese elementare Erfahrung bewahrt wird. Persönlich bin ich davon überzeugt, dass die einzigen wirklich relevanten Erkenntnisse über die Poesie gerade von denjenigen Autoren und Lesern kommen, die in der Lage sind, so zu reflektieren, dass sie dabei nicht den Reichtum der eigenen dichterischen Erlebnisse ersticken und so in ihren theoretischen Texten einen „fühlbaren“ Kontakt zu dem herstellen, was eine fundamentale Dimension der Poesie ist (zum Beweis dessen genügt es, das Kapitel über metaphysische Qualitäten in einem so

- 6 Obwohl Folgendes anzumerken ist: 1.) Natürlich treten wir auch in der Zeit der Reflexion nicht völlig aus dem unmittelbaren Lebensfluss aus, vielmehr reduzieren wir für gewöhnlich die Intensität der Überlebenshandlungen; 2.) Für die globale, philosophische Reflexion ist eine Art „Entelechie“ charakteristisch: Normalerweise läuft sie nämlich von selbst in einen erweiterten, vertieften intensivierten Lebensfluss aus; als ob man mit ihr einen Schritt zurück machen würde, um zwei nach vorn machen zu können.
- 7 Hier lasse ich die Frage beiseite, ob die Beschäftigung mit der Poesie zu den elementaren Überlebenstätigkeiten zählt; natürlich bietet sich von selbst eine verneinende Antwort an, doch in gewissem Sinne könnte man auch bejahend antworten, insofern man sich eine zivilisierte menschliche Existenz nicht ohne Poesie vorstellen kann (durch welche Kapillaren auch immer sie die Gesellschaft speist und sie zu wesentlich mehr als einer biologischen Gemeinschaft macht).
-

exakten und stellenweise nüchternen Werk wie Ingardens „*Das Literarische Kunstwerk*“ zu lesen).

Was ist die innere Form?

Mit einem ähnlichen Problem sind wir bei der Frage der Form des literarischen Werkes konfrontiert. Mit dem Ausdruck „Form“ ziele ich auf das ab, was die Literaturtheorie mit dem Ausdruck „innere Form“ bezeichnet: einfach gesagt ist es die spezifische Ausbildung des Stoffes. Einfachheit ist aber nicht immer eine Tugend, und da diese Definition nur wenig mehr als nichts sagt, müssen wir anschliessend versuchen, präziser zu sein: Die innere Form ist eine Anordnung bzw. Verbindung von metrischen, euphonischen, semantischen Elementen sowie von erzählerischen und stilistischen Verfahren, zu denen natürlich auch die verschiedenen Arten und Funktionen der Verwendung von Genre- und Sprachgattungselementen sowie von historischen und fremdsprachigen Elementen zählen; ferner von Kompositionsprinzipien, des Systems der inner- und aussertextuellen Referenzen sowie von motivlichen und thematischen Elementen; und sicher würde eine präzisere theoretische Betrachtung ihre Dimensionen noch weiter ausweiten und detaillierter definieren. Vielleicht kann man sich in der phänomenologischen Sprache um eine Nuance bündiger und doch nicht zu vage ausdrücken: Die innere Form ist die Organisiertheit aller Schichten des literarischen Kunstwerks – der Schichten der sprachlichen Wortlaute, der Schichten der Bedeutungseinheiten, der Schichten der dargestellten Gegenständlichkeiten sowie der Schichten der so genannten schematisierten Sichtweisen.⁸

Wie dem auch sei, die innere Form ist bei *jedem* dichterischen Text *spezifisch* und wird häufig als dessen Identität aufgefasst. Im Sinne eines objektiven wissenschaftlichen Terminus kann dieser Begriff nur schwer bei der Analyse konkreter Werke verwendet werden, weil die Erkennung der inneren Form nicht nur eine ausserordentliche Befähigung, sondern auch ein spezifisches Auffassungsvermögen und eine intuitive Geistesschärfe erfordert, die häufig zu schwer vermittelbaren (fast nicht objektivierbaren) Beobachtungen und Erkenntnissen führen; die innere Form zeigt sich zudem in verschiedenen Lebenssituationen des Lesers auf unterschiedliche Weise und ihr Erscheinungsbild (und damit auch ihre Ergründlichkeit) ist wegen der Abhängigkeit von der grundlegenden Stimmung des Lesers variabel. Die innere Form ist ganz im Wesentlichen diese *Verbindung* von „niedrigeren“, exakter beschreibbaren formalen Elementen. Sie ist dasjenige Element des literarischen Werkes, das

⁸ Vgl. R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1972, S. 26.

sich – phänomenologisch ausgedrückt – erst in der konkretisierten Existenz des literarischen Werkes zeigt. Wenn man versucht sie zu erklären, indem man sie auf „niedrigere“, exakter beschreibbare Formen zerlegt, verliert sie sich. Bei ihr ist es ähnlich – um einen althergebrachten Vergleich zu verwenden – wie mit einem Wasserfall: Ein Wasserfall als eine Form des Wassers „ist“, solange er fällt, solange er „lebt“; er kann weder angehalten noch zerlegt werden. Man kann ihn zwar einfrieren oder fotografieren, doch dabei ändert man ihn entweder wesentlich oder man verliert seine transzendente reale „Präsenz“. Nur solange er fällt, kann man das kleine Wunder seiner Existenz, : der Tatsache, dass er ein und derselbe bleibt und von den unentwegten Veränderungen seines aufgeschäumten, sprühenden Wassers lebt, erfahren.

Die „Wirkung“ des Gedichtes ist analog zur Wirkung der Metapher, wie sie der amerikanische analytische Philosoph Donald Davidson beschreibt, nur dass sie natürlich komplexer ist, da die Wirkung der Metapher nur eines (wenn auch vielleicht das „königliche“, stärkste) der Elemente der Wirkungsökonomie des Gedichtes ist. Seiner Ansicht nach unterscheidet sich die Metapher von den üblichsten Ausdrücken nicht nach der Bedeutung, sondern nach dem speziellen Gebrauch,⁹ weshalb sie „keine Mitteilung trägt und keinen (kognitiven) Inhalt oder Bedeutung hat (ausser ihrer wortwörtlichen Bedeutung),¹⁰ vielmehr weist sie den Leser darauf hin, drängt ihn, etwas zu bemerken: Indem er eine wortwörtliche Behauptung ausspricht, flüstert er ihm eine bestimmte Einsicht ein oder inspiriert ihn zu einer solchen. Kurzum – hier greift Davidson zu Heraklits Erklärung über das Orakel von Delphi – er macht Anspielungen. Doch er fügt an: Die Schlüsselfrage ist, worauf er anspielt. „In der Tat hat das, worauf uns eine Metapher hinweist, keine Grenzen“, fährt er fort, „und vieles von dem, was zu bemerken wir herausgefordert sind, ist seinem Charakter nach nicht propositional. Wenn wir zu sagen versuchen, was eine Metapher „bedeutet“, stellen wir bald fest, dass das, was wir erwähnen möchten, kein Ende hat.“¹¹ Was wir vom metaphorischen Licht beleuchtet bemerken, ist seinem Charakter nach im Allgemeinen nicht propositional.¹²

9 D. Davidson, *Kaj pomenijo metafore (Was Metaphern bedeuten)*, in: „*Kaj je metafora?*“ (Red. B. Kante), Ljubljana 1998, S. 205

10 *Ibidem*, S. 207.

11 *Ibidem*, S. 209.

12 *Ibidem*.

Die Enthüllung unpropositionaler und unbegrenzbarer Inhalte durch völlig konkrete Inhalte und formale Verfahren ist meiner dichterischen Ansicht nach die authentischste Spezifik der dichterischen Sprache oder, scholastisch gesagt: Die Eröffnung derartiger Einsichten ist das *ultimum de potentia* des dichterischen Textes. Erst die Aktualisierung dieses Potenzials schafft die dichterische Identität des Textes.¹³ Ihre „Wirkung“ ist nicht die Abschaffung, sondern der Durchbruch, die Relativisierung, des alltäglichen oder des empirischen Horizonts und zugleich die „Authentisierung“ des Horizonts der menschlichen Realität (vielleicht könnte man in der geschichtlichen Wirklichkeit eigentlich von einer unaufhörlichen „Re-Authentisierung“ sprechen, die zu jeder Zeit, mit jedem Gedicht von neuem geschieht). Es ist die Eröffnung der Wirklichkeit in ihren transzendenten, fundamentalen oder, wenn jemandem dieser Ausdruck besser gefallen mag, fundament-losen Dimensionen. Ich habe keine „Restauration“ eines geordneten und übersichtlichen, klar bestimmten Menschenbildes im Sinn, das eine horizontale (historisch-empirisch bestimmbare Existenz) und eine vertikale (Offenheit hin zur Transzendenz) Dimension hat; das Gedicht bedeutet für mich keine Evokation bereits bekannter, genau projektierte Gefühle von Transzendenz mit einem umfangreichen Apparat von dichterischen Mitteln; was ein Gedicht verursacht, ist ähnlich einem (momentanen und stets andersartigen) Gefühl, dass der Himmel nicht nur über uns, sondern auch unter unseren Füßen ist, dass er – als Ungewissheit und Traum, als Atem der Verstorbenen und der noch nicht Geborenen – aus jeder Sache atmet; dass zusammen mit uns alles in eine fürchterlich attraktive Offenheit hinein hängt; es ist eine Hymne an die empirisch-historische Welt und zugleich eine Threnodie über ihre Sinnlosigkeit. Ein Moment, in dem sich das Leben durch ein Ge-

160

13 Ich bin mir bewusst, dass eine solche Behauptung kulturell bedingt – genauer gesagt: eurozentrisch – ist. Doch geht es mir hier nur darum, dass in sehr verschiedenen Kulturen auch in Zeiten, in denen keine Kontakte zwischen ihnen bestanden, sprachliche Aktivitäten anzutreffen sind, die man (vom „eurozentrischen“ Standpunkt aus betrachtet) unter dem sprachlich-technischen Aspekt als rhetorische (poetische) Figuren und Verfahren und unter dem Aspekt der Wirkung als die Herstellung eines Kontakts mit dem eigenen Selbst beschrieben werden können. Die analogen Dimensionen dieser sprachlichen Aktivitäten in sehr verschiedenen kulturellen und geschichtlichen Kontexten sprechen dafür, dass sie nicht *ausschliesslich* als Produkt der Spezifik der jeweiligen Umgebung zu verstehen sind; ein Produkt dessen ist höchstens ihre jeweilige konkrete Funktionalisierung und soziale Identität (die natürlich auch zur Aktualisierung des Potenzials der poetischen Kommunikation beiträgt). Die Autonomie des poetischen Textes liegt gerade darin, dass die von ihm evozierte Realität in dem Sinne irreduktibel ist, dass sie – in der Sprache der Psychologie ausgedrückt – der Welt des Selbst bzw. der meta-ontologisch geöffneten Welt gehört, wenn man es von der theologischen Perspektive aus betrachtet.

heimnis erhellt: So ist – in einer unendlichen Variabilität von Nuancen, Stufen und Formen – die Wirkung des Gedichtes. Mit einer schwer vergleichbaren Suggestivität hat Gottfried Benn es im Gedicht *Ein Wort* beschrieben:¹⁴

Ein Wort
Ein Wort, ein Satz -: aus Chiffren steigen
erkanntes Leben, jäher Sinn,
die Sonne steht, die Sphären schweigen,
und alles ballt sich zu ihm hin.

Ein Wort – ein Glanz, ein Flug, ein Feuer,
ein Flammenwurf, ein Sternenstrich –
und wieder Dunkel, ungeheuer,
im leeren Raum um Welt und Ich.

Diese Wirkung ist untrennbar mit der inneren Form verbunden, mit diesem paradoxen und in seiner Zweifellosigkeit entschlüpfenden Geflecht von Tönen und mentalen Bildern. Die Verbindung von Elementen, mit der diese Form hergestellt wird, ist jedesmal in solchem Masse spezifisch, dass sie trotz der erkennbaren Verwandtschaft (oder Analogie) der Wirkungen nicht auf relevante (oder sogar technopoetisch brauchbare) Weise mit allgemeinen Kategorien der poetischen Terminologie beschrieben werden kann. Doch was ist die Ursache für dieses Unvermögen der Theorie? Es ist nicht nur der Zusammenhang zwischen der inneren Form und der „empirisch“ beweisbaren Einmaligkeit des Autors und der Situation bei der Entstehung eines einzelnen Gedichtes; und nicht nur die Abhängigkeit des Auftretens der inneren Form von der jeweiligen sekundären Existenz (von der subjektiven Fähigkeit, dem intellektuellen und existenziellen Engagement des Lesers), sondern vor allem die Tatsache, dass mit dem Auftreten der inneren Form der empirisch-historische und der alltägliche Horizont nicht verschwinden, sondern sich zu jenem Horizont des Lebendigen, des Über-Gedanklichen eröffnen, das die Tiefenpsychologie als Welt des Selbst beschreibt und das in der heutigen Theologie als „meta-ontologische Wirklichkeit“ bezeichnet wird.¹⁵ Just aus

14 Obwohl das Gedicht keinesfalls ausdrücklich von der Ontologie des literarischen Werkes oder der inneren Form spricht, glaube ich, dass es sich um eine metonymische Beschreibung des dichterischen Wortes im Augenblick seiner Epiphanie handelt – sei es seine primäre Erscheinung bei der Entstehung, sei es seine sekundäre Erscheinung bei irgendeiner Aktualisierung seitens des Lesers.

15 Die „Transzendentalität“ der dichterischen Wirkung liegt also darin, dass sie mit der menschlichen Erfahrung des Selbst verbunden ist; und dies ist die allgemeine Voraus-

diesem Grund ist das Gedicht bei all seiner Idiosynkrasie potenziell für jeden relevant.

Ich kann also nichts anderes tun, als einige Beispiele anzuführen, die aber (wie alle anderen Beispiele) keinen Algorithmus dichterischer Operationen enthüllen, sondern die die nie völlig nachvollziehbare Spezifik eines jeden dichterischen Textes und seiner inneren Form illustrieren.

Beispiele

I

Als erstes Beispiel habe ich ein Detail, ein Mikromuster einer dichterischen Form in gigantischer epischer Form gewählt, wie es Vergils *Aeneis* ist: den Vers 268 aus dem 6. Buch (diese Auswahl suggeriert nebenbei den Gedanken, mit was für einem Reichtum von Formen – und auf wie vielen Ebenen – die innere Form des Gedichts wirken kann; unter anderem muss man sich vor Augen halten, dass es sich um eine epische Dichtung handelt, in der – mehr noch als rhetorische Figuren und Tropen – verschiedenartige „Makro“-Wirkungen besonders bedeutend sind, wie z. B. die Wirkung der Erzählung, der Komposition als Ganzes u. Ä.):

162

Ibant *obscuri sola* sub nocte per umbram.

(*Dunkel* schritten sie hin in der *einsamen* Nacht, durch die Schatten der Unterwelt.)

Der Vers beschreibt Äneas' und Sibylles Weg in Dis Paters unterirdisches Königreich; in Handbüchern der Rhetorik wird er gern als Beispiel einer *Enallage* bzw. Vertauschung genannten rhetorischen Figur angeführt, die als inhaltlich unbegründete, rein grammatische Verbindung eines Wortes (gewöhnlich eines Adjektivs) mit einem anderen Wort, nicht mit demjenigen, zu dem es dem Sinn nach gehört, beschrieben wird. Doch eine solche Definition ist nur in einem wirklich ausserordentlich eingengten Erfassungshorizont gerechtfertigt, in welchem es gar nicht möglich ist, die poetischen Potenziale des Textes zu bemerken, und auch nicht, die Gründe für die Verwendung einer solchen Figur einzusehen; die innere Form des Gedichts kommt hier im oben skizzierten Sinn gar nicht vor. Gerade von der Vertauschung der Attribute ist

setzung einer jeden ganzheitlichen Selbsterfahrung, weshalb es sowohl inhaltlich als auch formal jede konkrete, an das Ich gebundene (und damit kulturgeschichtlich, zivilisatorisch und geschlechtlich bestimmte) psychologische Erfahrung übersteigt. Deren „Transzendentalität“ liegt wiederum darin, dass sie potenziell (auch ohne ausdrückliche Absicht des Dichters) die Frage der „meta-ontologischen Wirklichkeit“ eröffnet.

der poetische „Inhalt“ dieses Verses wesentlich abhängig. Äneas und Sibylle *sind* dunkel, was viel mehr bedeutet als nur, dass sich der Leser sie sich in seiner Vorstellung verdunkelt und schlecht sichtbar ausmalen soll: Jetzt sind sie zu einem untrennbaren Bestandteil der nächtlichen Realität im Gedicht geworden. Und diese Realität, diese Nacht *ist* einsam: Die menschliche Einsamkeit erfüllt die Weiten der Nacht, die nicht mehr nur unbewohnte Landschaften, Räume ausserhalb des Menschen sind, sondern in den Schatten derselben Vereinsamung eingetaucht sind, die der Mensch – der quasiphänomenale und reale, die beiden literarischen Gestalten und der Leser – in seinem Innersten erfährt.. Eine tiefere Wirkung dieser *Enallage* ist eine Integration der dichterischen Wirklichkeit, ein Fühlen ihrer wirklichen Präsenz, ein Gefühl, mit dem die Tür zur Welt des Selbst geöffnet wird.

II

Auch das zweite Beispiel, das ich ausgewählt habe, ist aus der Antike: Es ist noch älter, jedoch mehr in sich abgeschlossen (obwohl es sich auch hier um ein Fragment handelt), da es zur Welt der Lyrik gehört. Es handelt sich um Sapphos *Lied vom Mond* (Diehl, Frg. 4):

Alle Sterne rings bei dem schönen Monde,
sie verbergen alle ihr strahlend Antlitz,
wenn der helle Vollmond sein Licht lässt scheinen
über die Erde

(Übersetzung: Max Treu, Sappho, München 1958, S. 25.)

Das Gedicht kann als fast realistische Beschreibung des Vollmondaufgangs gelesen werden: Die Bilder sind erfassbar, alles ist so, wie es dem Beobachter bei normaler Wahrnehmung erscheint: Die Helle des Mondes überstrahlt den Schein der Sterne und ergiesst sich auf die Erde. Und dies ist sehr wichtig. Doch wird im Gedicht auch diskret eine Figur, eine Personifizierung verwendet, die den realistischen Eindruck nicht übertönt, sondern ihn auf raffinierte Weise umwandelt: Die Sterne haben glänzende Gesichter, die sie, wie geblendet vom starken Schein des Vollmondes, im Nu verbergen – aus Verblüffung, Verwirrung, Neid, Demut? Nichts davon wird ausgesprochen, doch in der sich überfließenden Fülle von Eindrücken scheint alles möglich. Die Helle des Mondes überströmt die Erde und den Himmel, doch aus dem Hintergrund, wie zwischen winzigen Fingerchen, dringen blässliche, zittrige Strahlen von Sternengesichtern durch. Das Bild einer hellen Nacht, die wir nicht beobachten, sondern in der wir – auf unaussprechliche Weise – sind.

Bei diesen Beispielen antiker Poesie stellt sich die Frage nach der Rolle der euphonischen Elemente (vom Metrum bis zu den Klangfiguren), die – wie wir wissen – ein äusserst wichtiger Bestandteil von Kunstwerken waren. Dies ist besonders wichtig, weil Poesie in der Antike meist laut unter Musikbegleitung vorgetragen wurde: Nicht nur die Onomatopöie und die Metren, die bestimmte Inhalte erkennbar signalisierten (z. B. die anapästischen Kampfmärsche), sondern die gesamte rhythmische Bewegung des Gedichtes nach metrischen Mustern, einschliesslich der funktionalen Transgressionen, spielte eine unentbehrliche Rolle bei der Schaffung der quasiphänomenalen Welt des Gedichtes und seiner Bedeutung, bei der Verflechtung von Physischem und Mentalem: Klängen, Gedanken und Bildern. Natürlich kann eine korrekt ausgeführte metrische Struktur (aber auch die Ausbildung anderer Elemente des literarischen Werkes) bei Werken mit sehr unterschiedlicher innerer Form auch mit sehr unterschiedlichem künstlerischem Wert festgestellt werden, wie problematisch auch immer dieser Begriff ist. Obwohl wiederholbare technopoetische Verfahren sehr bedeutend für das Verständnis der inneren Form sind und eine grosse Rolle bei ihrer Entstehung spielen, geht diese dennoch nicht in Gänze aus ihnen hervor. Im Gegenteil: Die Auswahl der Gestaltungsverfahren ist vital abhängig von der für den Autor spezifischen Anschauung der Wirklichkeit, die Impulse und (häufig sehr ungewisse) Leitlinien für die Gestaltung des Gedichtes in sich trägt. Diese Anschauung kann im Prozess der Entstehung des Gedichtes freilich auch variieren – und das eben gerade wegen des Experimentierens mit verschiedenen technopoetischen Verfahren.¹⁶

164

Die verbleibenden zwei Beispiele sind aus einer ganz anderen geschichtlichen Epoche entnommen; es handelt sich um zwei der meiner Meinung nach hervorragendsten Autopoetiken des 20. Jahrhunderts, die aber nicht unterschiedlicher sein könnten: auf der einen Seite die – bedingt gesagt – Postmoderne des hispanoamerikanischen Dichters Octavio Paz, auf der anderen Seite der hohe Modernismus des deutsch schreibenden jüdischen Dichters Paul Celan (Antschel).

16 Das Verhältnis zwischen der vorangehend „erschauten“ Wirklichkeit bzw. der Erscheinung des Kunstwerks und dem Gestaltungsprozess wird von E. Neumann (*Anm. Zit.*, S. 198) gut illustriert, indem er Mozarts Worte anführt (dieser spricht natürlich vom Musikkunstwerk, doch gelten seine Worte im Grunde auch für die Poesie): „So kann z. B. die Symphonie, wie Mozart sagte, in allen ihren Besonderheiten und Verbindungen simultan im zeitlosen Moment der Konzeption bestehen, um sich erst danach im Laufe der Zeit im Raum als Aufeinanderfolge des Flusses von Notenbildern in graphischen Symbolen zu entfalten.“

III

Octavio Paz schrieb, dass die Poesie ein Sprühregen mentaler Bilder sei. Diese Metapher beschreibt gerade seine eigene Poetik ideal: Ganz besonders erkennbar ist ein solches poetisches Prinzip in seinen langen Gedichten (obwohl es nicht nur für ihn allein charakteristisch) wie z. B. *Sonnenstein*, *Nachtstück von San Ildefonso* oder *Hymne zwischen Ruinen* oder *Erzählung über zwei Gärten* oder – auf seine ganz eigene Art und Weise auch – das Poem *Weiss*. Sturzbäche von Wörtern und Bildern, gegenseitige Verwandlungen von Sachen in surrealistischem Tempo, gegenseitige Spiegelung urzeitlicher Mythen und nackter körperlicher Leidenschaften, stossartige Dialektik von Gedanken und Sinnen, plötzliche Sprünge zwischen Ephemeren und Transhistorischem, zwischen dem fühlbarsten, vergänglichsten menschlichen Alltäglichen und dem Kosmischen: Ein uneindämmbarer, paradoxer, ekstatischer Bedeutungsdynamismus in einem sonnigen *Fortissimo* schafft unikate Formen, die nicht nur Gedichtsformen sind, sondern auch dynamische, offene Realitäten des Lebens:

165

Wahrheit ist das
jenseits von Daten
jenseits von Namen,
was die Geschichte missachtet:
jeder Tag
der namenlose Puls aller,
der Puls eines jeden – einmalig
jeder Tag gleich allen Tagen.

(*Nachtstück von San Ildefonso* 3)

IV

Celans Poesie vermittelt dieselbe Wirklichkeit aus einer völlig anderen Perspektive und auf völlig entgegengesetzte Weise: mit nach aussen seltenen, äusserst kargen Bildern oder nahezu ohne sie (wahrscheinlich ist es überflüssig anzumerken, dass diese eilig angefertigte Skizze der inneren Form bei einem so umfangreich, reichhaltig und kontrovers interpretierten Werk wie dem von Celan nur ein vorsichtig zurückhaltender subjektiver Versuch ist). Ein Asketismus des äusseren Umfangs. Ein Asketismus der Diktion, der an den strukturellen Fundamenten der Sprache nagt. Eine scharfe Knappheit des Ausdrucks, die mit beharrlicher Souveränität die Kontexte jeglicher sprachlicher, kultureller und sogar zivilisatorischer Konventionen auswischt. Stets am Rande

des Buchstabens, am Rande des Schweigens, am Rande der unberührten und unerreichbaren Weisse des Seins. Doch die verkahlten Worte strahlen wunderbar nach innen: Ungeahnte Bedeutungsadern erstrecken sich glänzend in die Tiefen der dichterischen, religiösen und persönlichen Erfahrungstraditionen. Dekonstruktion ist im selben Moment auch schon Rekonstruktion. Klangreste und Bedeutungssplitter, verstreute Silben zerstossener Wörter und zerschlagene Satzfrakturen werden zu verblüffendsten Halbbildern und halbtraumhaften Trugbildern zusammengeklebt und wieder zerspalten, wobei sie mit transzendtem Glanz in die undenkbbare Präsenz des einzig Wirklichen zerfallen. Hierin besteht die Aura von Celans dichterischer Form.

Die reife Sprache seiner bis zum Äussersten individualisierten hochmodernistischen Poetik ist z. B. im Gedicht *Fadensonnen* zu hören:¹⁷

Fadensonnen
über der grauschwarzen Ödnis.
Ein baum-
hoher Gedanke
greift sich den Lichtton: es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen.

166

Was bloss sind Fadensonnen? Ist dies vielleicht nicht eine chirurgisch präzise realistische Beschreibung eines Bildes, wie es in den Augen entsteht, die vom heftigen Einbruch eines plötzlichen Lichtes auf einem Kontrasthintergrund ganz benommen sind? Um ein Bild, das sich sowohl nach innen als auch nach aussen zersetzt und vervielfacht? In dem sich Äusseres und Inneres in einem unerkennbaren Einssein vermischen? Oder liegt eine verwüstete historische Landschaft vor uns, die in Schutt und Asche liegende Welt nach dem Holocaust, wo durch den unheilschwangeren Rauch zerfallende, vervielfältigte fadige Sonnenkugeln zu sehen sind? Vielleicht sind dies die Ruinen einer natürlichen Landschaft nach einer atomaren Katastrophe, wie sie das Bewusstsein erkennt, das ganz langsam aus einer völligen Lethargie erwacht? Oder sind die Fadensonnen glühende Reste alter Zivilisationen, die noch nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs scheinen, obwohl wie auf abgenutzten Textilien auch auf ihnen einzelne Fäden auszutreten beginnen, Fäden individueller Schicksale und Schöpfungen, aus denen sie gewoben sind? Was, wenn dies das plötzlich

17 Aus der Sammlung *Atemwende*; Charles Taylor reiht sie unter diejenigen modernistischen Gedichte ein, die “seem to be aimed at reaching the edge of a farther epiphany, beyond all the negations”, vgl. C. Taylor, *Sources of the Self*, Cambridge 1989, S. 486.

erkannte frappante „Organischsein“ der Sonne ist, deren glühende „Pflanzenfasern“ in zahllose Sonnenduplikate nach allen Seiten wachsen?

Der baum-hohe Gedanke ist weder ein Baum noch ein Gedanke; im Grunde gibt es keinen Baum und keinen Gedanken mehr, sondern nur deren un-zer-trennbare Einheit. Ein abgeschriebener Mensch ist plötzlich erschienen, dieser Wirklichkeit beigemischt wie das Salz dem Meerwasser. Diese Wirklichkeit greift nun nach dem Lichtton, der von jenen unergründlichen Sonnen sprüht; ist dies ein Greifen aus Verzweiflung? Oder stimmt sie sich nur nach ihm ein, passt sie ihre Existenz dem Lichtton an, öffnet sie sie nach oben? Oder stellt sie sich ihn wie eine Frequenz ein¹⁸, wie einen Radiosender, aus dem wieder Lieder zu ihr kommen?

Und diese Lieder, Lieder jenseits der Menschen – was sind sie? Sind es Hymnen, mit denen die Sprache sich selbst preist? Sind es Psalmen zu Ehren einer menschenlosen Welt? Doch wer würde sie dann singen, wer hören? Und schliesslich: Wer sind die Menschen, jenseits welcher sie gesungen werden sollen? Historische Menschen, die in den Kataklysmen des 20. Jahrhunderts zugrunde gegangen sind? Die am „Gitter der Sprache“ hängen geblieben sind? Sind dies Menschen, die kein Leben-neben-dem-Leben kennen, keine absolute Identität des Gedichtes und der Existenz?

167

Keine Antwort.

Die Antwort kommt von selbst. Sie kommt mit dem Schweigen. In einem gläsernen Pianissimo: Lumineszenz des in die Nacht geöffneten Lebens.

In welchem Sinn ist die Form ein Schluss?

Warum also nenne ich die Form einen „eröffnenden Schluss“? Was ist, in scholastischer Sprache gesagt, eine *conclusio, quae aperit* – ein Schluss, der öffnet? In welchem Sinn öffnet er sich? Gehen wir der Reihe nach: Aus welchen Gründen habe ich das Wort „Schluss“ gewählt?¹⁹

Die Form erleben wir nämlich als Element, als „etwas“, was vielleicht eher aus der innigen gegenseitigen Durchdringung der Elemente des literarischen Werkes entsteht, als ihm von aussen auferlegt zu sein; auf jeden Fall als ein schwer erkennbares Element, das wir dennoch als „etwas“ erleben, was die

18 Eine solche Erklärung folgt der Interpretation in der englischen Übersetzung von M. Hamburger in *Poems of Paul Celan*, New York 1988, S. 226.

19 In der slowenischen Sprache bezeichnet dieses Wort mehreres; sehr geeignet zur Bezeichnung der Form in der Poesie scheint es mir vor allem wegen der folgenden drei Bedeutungen: 1.) Element, das Glieder zusammenschliesst; 2.) Ort, wo sich Glieder beweglich verbinden; und sogar 3.) Ende.

Gesamtheit des literarischen Werkes verbindet (ungeachtet der Schwierigkeit, die seine ontologische Definition mit sich bringt).

Die Form ist ein Ort: ein Ort der Begegnung von Sinnlichem und Geistigem: des Klangs und der Bedeutung, des Rhythmus und des Sinns, der Phantasie und des Gedankens. Ein Ort, wo sich einzelne Elemente des dichterischen Werkes „beweglich verbinden“, also so verbinden, dass sie voll existieren und koexistieren können: dass sie jene Synergie schaffen, welche die wahre Ursache des künstlerischen Erlebnisses ist. Eine solche Wirkung erreicht ein gelungenes und vollendetes Gedicht. Eine gesonderte Frage ist, wann ein Dichter ein Werk für gelungen bzw. formal vollendet hält. Der kroatische Schriftsteller Miroslav Krleža schrieb, dass jedes literarische Werk potenziell noch unvollendet ist, solange der Autor die Möglichkeit hat, nach ihm zu greifen und es zu ändern. Und doch ist dies für uns nicht wesentlich: Die formale Gelungenheit ist eine gradmässige Eigenschaft und kann von verschiedenen Gesichtspunkten aus beurteilt werden. Man kann sich vorstellen (und auch dokumentieren), dass ein Dichter in verschiedenen Abschnitten seines Lebens unterschiedlich weit entwickelte und ausgestaltete Kriterien hat, die sowohl von seiner Ausbildung, seiner intellektuellen und psychologischen Entwicklung wie auch vom veränderlichen Einfluss der gesellschaftlichen Umstände abhängig sind.

168

Ein Gedicht beginnt und endet: und die Tatsache, dass es einen Anfang und ein Ende hat, gehört zu ihrer Form. Wenn die Form verschiedenste Elemente des Gedichtes verbindet, wenn sie das Geschehen auf verschiedenen Ebenen (auf der klanglichen, bedeutungsmässigen, ideellen) harmonisiert, muss sie ihm auch Grenzen setzen. Doch ist das Leben des Gedichtes nur dann erfüllt, wenn es dem Leser noch etwas mehr gibt: wenn es ihn auf etwas ausserhalb seiner selbst Liegendes verweist. Dabei habe ich nicht das ästhetische Prinzip des *Non-finito* im Sinn, das vor allem in der bildenden Kunst bekannt ist, wonach die gewollte semantische Unvollständigkeit des Kunstwerkes die Phantasie des Betrachters anregt. Hier bewegen wir uns auf einer anderen Ebene. Die Funktion einer (gelungenen) Form ist auch eine Anregung zur Unterbrechung des Lesens und zum Übergang. Übergang wohin? Hier möchte ich auf den suggestiven Aufsatz des französischen Dichters, Essayisten und Übersetzers Yves Bonnefoy mit dem Titel *Lever les yeux de son livre* hinweisen.²⁰ Als für die heutige Zeit verhängnisvollen Irrtum beschreibt Bonnefoy die theoretisch verfochtene völlige Vertiefung des

20 Der Text wurde erstmals im Frühjahr 1988 in *Nouvelle Revue de Psychanalyse* veröffentlicht, die englische Übersetzung erschien im *Critical Inquiry* 16 (1990), S. 794–806.

Lesers in den Text, in seine intra- und intertextuellen Beziehungen auf allen Ebenen. Dieser Haltung mag wohl ein Gedicht in Mallarmé'scher Manier entsprechen, ein Gedicht, das – wie Alain Badiou sagt – eine Operation und ein Ereignis ist, in welches man sich einlassen, sich ihm endlos überlassen und sich schliesslich in ihm auflösen muss.²¹ Paradoxerweise bedeutet aber gerade diese übermässige Aufmerksamkeit für das Gedicht den Tod seines Poetischseins. Deshalb ist es von Zeit zu Zeit nötig, die Augen vom Text aufzuheben und in die Wirklichkeit zu schauen, in die Welt zurückzukehren. Doch erst die Vollendung, Geschlossenheit, „Endgültigkeit“ der Form – könnte man seine Überlegungen fortsetzen, ohne seinen Geist zu verraten – vermag uns wirklich und legitimerweise dazu anzuregen. Da aber das Gedicht in gewissem Sinne immer eine kollektive Schöpfung des Dichters und des Lesers ist, kann nichts ohne die Mitwirkung des Letzteren geschehen. Eine vollendete Form kann für den Leser ein Absprungbrett für einen Sprung in die Wirklichkeit jenseits des Textes bedeuten: Von ihr aus kann er weiter in die Welt springen als ohne sie.

Über diese Welt jenseits des Textes, die eigentlich das Ziel ist, auf das die synergetischen Wirkungen der dichterischen Form weisen, äussert sich Bonnefoy lakonisch und doch verständlich: Dies ist die Welt der Anwesenheit, die Welt des Einen, die uns nur für kurze Augenblicke gegeben ist, die Welt der Wirklichkeit, in der die Existenz des Menschen nicht verspielt, sondern tragisch ist. (Interessant ist, wie H. U. Gumbrecht von einem ähnlichen Austritt aus einer hermeneutisch konstruierten Welt träumt und einen völlig anderen, paradoxen Weg vorschlägt: In der Ausgangslage des Menschen von heute, der durch die Distanz von den „Dingen dieser Welt“ wesentlich bestimmt ist, soll dies durch das Fehlen eines Zentrums, durch die Entfremdung von der Realität, *ad absurdum* gesteigert werden, was den Wunsch nach einer Rückkehr in sie erzeugen könnte²²). Es scheint, dass es für George Steiner zwei Schlüsselmerkmale dieser Welt gibt: unübertreffbare Andersartigkeit und Transzendenz.²³ Nur in dieser Welt ist *la otra voz*, jene andere Stimme hörbar, von der Octavio Paz in einem seiner Essays (veröffentlicht 1989) sagt, dass es die Stimme sei, die von dieser und jener Welt komme, die Stimme des Menschen, die in jedem

21 A. Badiou, *Mali priročnik o inestetiki (Kleines Handbuch zur In-Ästhetik)*, Ljubljana 2004, S. 47.

22 H. U. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main 2004.

23 Hierbei habe ich nicht nur bestimmte Erklärungen des Autors im Sinn, sondern die häufig implizite Voraussetzung seiner Gedanken, z. B. G. Steiner, *Resnične prisotnosti (Real Presences)*, Ljubljana 2003, *passim*.

Menschen schlummere, die tausend Jahre alte Stimme, die unser Altersgenosse sei und die noch nicht geboren worden sei: die unser Grossvater, Bruder und Urenkel sei. Alle Dichter, sagt er, hörten diese andere Stimme in langen und kurzen Momenten; wegen ihr habe sich die Poesie stets der aussergeschichtlichen Welt in allen ihren Erscheinungsformen geöffnet. „Ich spiele nicht auf die religiöse andere Welt an; ich spreche von der Betrachtung der *anderen* Seite der Wirklichkeit.“²⁴ Doch die religiöse und dichterische Sprache sind schliesslich nur zwei (nicht unbedingt) unterschiedliche Artikulationen der Weltbetrachtung, die uns stets von neuem mit Erstaunen erfüllt. Äusserst suggestiv und psychologisch präzise hat Erich Neumann diese „Welt“ mit dem Ausdruck *einheitliche Wirklichkeit* beschrieben: Auf jeden Fall erscheint uns etwas als lebendige Wahrheit, als in einem unformulierbaren Sinne richtig, als ein „Das ist es“, von dem wir, wenn wir dafür offen sind, in einer nicht beschreibbaren Weise ergriffen werden. Und dies geschieht im Angesicht der Schönheit der Natur nicht anders als vor einer primitiven Maske, einer griechischen Säule, einem Bild Leonardos oder einer Toccata Bachs. Dieses Geschehen der Schönheit ist ebenso sehr ein Zu-sich-selber-Kommen des Menschen wie ein Zur-Welt-Gelangen, ebenso sehr ein Stück Verwirklichung und Integration der menschlichen Ganzheit wie ein Stück Integration der Einheitswirklichkeit. Etwas in uns ebenso wie etwas in der Welt erscheint uns als wohl gestaltet, geformt, zentriert, bewegt und sinnerfüllt, und gleichzeitig gehört das eine zum anderen und erweist sich als gegründet auf jenem Dritten, das wir „Einheitswirklichkeit“ nennen.²⁵

Die innere Form ist das in Worten gefasste Wogen dieser Welt, in dem die Rückseite der Wirklichkeit und der Dinge – sowohl jener um uns herum als auch jener in unseren Köpfen – aufgedeckt wird und diese zu dem werden, was sie in Wahrheit sind: „sichtbar und unergründlich“ (Odiseas Elitis), unser alltägliches Schicksal und zugleich eine unerschöpfliche Quelle von Fragen.

24 O. Paz, *Anm. Zit.* S. 126–128.

25 E. Neumann, *Anm. Zit.*, S. 97–98.

Den Strömen folgen

1. Den Strömen folgen, nicht Formen reproduzieren
2. Den Strömen folgen in der Architektur
 - 2.1 Zwei Erzählungen über die Entstehung der Gotik
 - 2.2 Die königswissenschaftliche Begründung der Gotik
 - 2.3 Die nomadische Erzählung vom gotischen Bauen
 - 2.4 Träger, Ornament und glatter Raum in der Gotik
 - 2.5 Eine neogotische Reminiszenz: Perrets „Notre Dame du Raincy“
1922/23
 - 2.6 Weltmonument der Ingenieurkunst: Maillarts „Salginatobelbrücke“
1929/30
3. Den Strömen folgen in der Malerei
 - 3.1 Rembrandts „ruwe manier“
 - 3.2 Das „dekorative Bild“ bei Matisse
 - 3.3 Wie die Malerin Pia Fries heute Farbströmen folgt

171

1. Den Strömen folgen, nicht Formen reproduzieren

Den Strömen folgen, nicht Formen reproduzieren, lautet der vollständige Titel meiner *philosophischen* Überlegungen zum Thema „Was heisst ‚Form‘ in einer postmodernen Kunst?“ Mich interessiert weniger, wie jemand durch Formen ein Territorium absteckt, besetzt, ordnet. Mein Interesse gilt den Flüchtli-

nien, die jemand über ein bestehendes Territorium hinaus zu ziehen imstande ist. Er verlässt Formen, er zerbricht Gesetzestafeln, wie Friedrich Nietzsche in *Also sprach Zarathustra* vom Schaffenden schreibt. Formen sind Normen, sind Gebote und Verbote. Was ermutigt, was berechtigt dazu, sie hinter sich zu lassen? Welchen Strömen oder Kräften überlässt man sich dabei? Welche Kunst geht daraus hervor? Ich vertrete eine Betrachtung der Künste vom Gesichtspunkt des Materials und seiner Kräfte und nicht vom Vorrat intelligibler Formen aus, die man einem Material aufzwingt. Man verstehe das nicht falsch, ich etabliere keinen Gegensatz zwischen Kräften und Formen. Ich verlege nur den Schwerpunkt auf jenes Schaffen von Kunst, das nicht im Reproduzieren von Formen besteht. Am Ende besitzt aber alles, was Kunst heisst, auch irgendeine Form.

172 Ich möchte bei dieser Frage betreffend Strömen folgen oder Formen reproduzieren, zudem den Blick auf alle Kunst öffnen, wodurch die Episode „Postmoderne“ (ich habe diesen Ausdruck in kunstphilosophischen Erörterungen nie verwendet, weil die damit allenfalls bezeichnete unkonventionelle Materialwahl und allgemeine „Entformtheit“ in jeder Kunst auftreten können) aus grösserer Distanz gar nicht dramatisch erscheint. Die Problem-Beschreibung bei der Einladung zum Symposium war in meinen Augen eine traditionell kunstwissenschaftliche. Man konstatierte bei den Künsten nach 1970 „geradezu eine methodische [!] Auflösung der festen Werkform“ und vermutete gleichzeitig, dass keine definitive Elimination der Form vorliege.¹ Man billigte insbesondere den „Neuen Medien“ Formkonzepte zu, die nicht auf „Zeichnung, Gestalt oder Umriss“ beruhten. Das Symposium sollte im Blick auf aktuelle künstlerische Praktiken den neuen Begriff von Form herausarbeiten und das Formproblem in den Diskurs der gegenwärtigen Kunsttheorie zurückholen. Ich möchte nun gerade keinen Formbegriff mehr auszeichnen, sondern die Analyse grundsätzlich drehen, nämlich den Blick auf die Ströme und Kräfte eines Materials lenken, daraus sich ein anderes Kriterium als Form für Kunst ergibt.

Ich vermute, die genannte Zielerwartung des Symposiums liebäugelte noch immer mit dem metaphysischen Fossil des hylemorphen Modells, wonach eine formlose Materie (hyle) durch ideale geistige Formen erst Gestalt (morphe) gewinnt. Nach dem Schema: Geist regiert Materie. Aber es gibt nirgends formlose Materie. Wir haben es überall nur mit Material zu tun, das, wenn auch meist unerkannt, Kräfte unter Kräften in einem gewissen Gleichgewicht hält.

1 Ich zitiere aus dem Einladungsschreiben für dieses Symposium „Was heisst ‚Form‘ in einer postmodernen Kunst?“ von Stefan Majetschak.

Diesen empirischen Verhältnissen durch allerlei Schnitte, Brüche, Zerteilung, Isolierung auf den Sprung zu kommen, sodass es seine Kräfte freigibt, kann schon Kunst genug sein. Es wird immer Künste geben, die sich so begründen, dass sie ewige Formen reproduzieren. Die so genannte „Moderne“ (ich werde auch hier einem anderen, am Material orientierten Begriff von „Moderne“ folgen) hat sich sehr stark auf reine, rationale, abstrakte Formen berufen. Es sind imperiale Künste und „Königswissenschaften“, in diesem Falle die Kunstwissenschaft, welche am hylemorphen Modell für die Entstehung der Kunst naturgemäss festhalten.

Philosophisch interessieren mich die Erzählungen der nomadischen Wissenschaften heute mehr. Was sagen sie über die Entstehung von Kunst? Darin taucht Form nicht mehr als das geistig Vorausgesetzte der Kunst auf. Der Nomade folgt stattdessen den Strömen und Rhythmen der Natur, der Materie, des Materials als seinem einzigen Vorausgesetzten. Form ist für nomadische Künstler ein Ergebnis, der Beweis dafür, dass jemand gefunden hat. Eine Wasserstelle, einen Weideplatz genauso wie ein Bild, eine Komposition.

173

Man kann den Unterschied auch als den zwischen einem *gekerbten* und einem *glatten* Raum bezeichnen. Eine *imperiale, königswissenschaftliche* Vorgehensweise etabliert vorrangig harte Linien und Formen, die reproduzierbar sind, die, mit Zahl und Mass, mit Symmetrie und Form operierend, ein festes Territorium abstecken, einen gekerbten Raum erschaffen. Solches Vorgehen gibt es in allen Bereichen des Wissens und der Künste. Und dies auch zu allen Zeiten. Man bringt es seit den Alten Griechen mit dem „Logos“ in Verbindung. Logik und Geometrie sind seine bevorzugten Werkzeuge. Ein *nomadisches* Denken folgt hingegen eher geschmeidigen Spuren, Zeichen, Linien, die von Kräften oder Strömen eines Materials zeugen, die nur im Durchlaufen derselben gewusst werden können, die viel mit Rhythmus (etwa der Jahreszeiten, von Trocken- und Regenperioden) und mit Variation (mit „Wiederholung als Kraft“ und nicht mit „Symmetrie als Form“) zu tun haben. Das ergibt den „Nomos“ (das Gesetz) der Nomaden, die einen glatten Raum bewohnen. „Glatt“ bedeutet hier keineswegs „eben“ oder „homogen“. Der Raum wird nicht durch harte Formen und fixe Codierungen definiert, sondern durch geschmeidige Kraftlinien und Ströme bestimmt. Nichts weniger als der Wechsel von einem zu einem anderen Weltbild drückt sich in diesem Begriffspaar aus.

Mit den Ausdrücken „Territorium“, „harte und geschmeidige Linie“, „Fluchtlinie“, „gekerbter und glatter Raum“, „imperiale Wissenschaft“, „nomadische Erzählung“ habe ich nun schon das neue Vokabular eingeführt, das meines Erachtens am ehesten geeignet ist, die rasanten Entwicklungen der Künste in

Bezug auf Materialwahl, Materialbehandlung und „Entformtheit“ seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kunstphilosophisch adäquat zu beschreiben und positiv zu würdigen. Es wird sich im Folgenden erweitern und präzisieren müssen. Dieses Vokabular gibt es aber dank Gilles Deleuze und Félix Guattari in der französischen Philosophie seit bald 30 Jahren. Die Kunstwissenschaften werden es sich nur aneignen, wenn sie vom hylemorphem Modell, vom Ideal der Form endlich abrücken. Die Richtung meiner Analysen möchte ich mit folgendem Satz dieser Autoren aus *Tausend Plateaus* umreißen: „Es geht nicht mehr darum, der Materie eine Form aufzuzwingen, sondern ein immer reichhaltigeres und konsistenteres Material zu entwickeln, das immer intensivere Kräfte einfangen kann.“ (TP 449)²

Das wird im Blick auf einen anderen Begriff der Moderne gesagt. Ein reichhaltiges und konsistentes Material entwickeln, das intensivere Kräfte freisetzt, das trifft auf die progressiven Verfahren in allen Künsten heute zu. Bei Musik, Dichtung, Malerei, bei Installation, Performance, Tanz, bei den neuen Medien Video- und Computerkunst setzt man mit Vorliebe Mikroströme des Materials frei, die bisher ungeahnte Kräfte entdecken und erfahren lassen. Mannigfaltigkeit, Heterogenität, Intensität, Konsistenz des Materials lösen überall die Einheit der Form ab. Molekularisierung des Materials scheint der direkte Weg zu reinen Kräften zu sein, die noch durch keine Signifikanz codiert und noch von keiner Subjektivität unterworfen worden sind, die man am ehesten als kosmische bezeichnen könnte. „Reine“ bedeutet hier soviel wie „neue“, „unbekannte“, „uncodierte“ Kräfte, die aber zweifellos zum Kosmos gehören.

Stets sind die wirklich grossen Dichter, Künstler, Philosophen aufgebrochen, haben das vorgegebene Territorium verlassen, Verrat am eigenen Land, am eigenen Stamm geübt, gesellschaftliche, politische, künstlerische Formen aufgegeben.³ Sie erschufen mit ihrem Werk eine neue Sehweise, ein „Perzept“, eine andere Empfindungsweise, einen „Affekt“, von der Welt. *Arbeit an der Empfindung* heisst denn auch die eigentlich ästhetische Komposition, die jemand mit einem Material selber, viel grösser als jede subjektiv erlebte Empfindung, zu realisieren unternimmt. Dabei muss er den Materialströmen folgen, wenn er eine intensive Gestalt erschaffen will. Wie aber das Material aufsteigt zur starken Empfindung oder die Empfindung herabsteigt in ein Material, diese

2 Ich zitiere unter der Sigle „TP“ das Buch *Tausend Plateaus* von Gilles Deleuze und Félix Guattari, dieses Standardwerk eines nomadischen Denkens, das 1980 in Paris, 1992 in Berlin erschienen ist.

3 Vgl. von G. Deleuze und Claire Parnet, *Dialogue*. Frankfurt a. M. 1980, Kap. II „Von der Überlegenheit der angloamerikanischen Literatur“, 43ff.

Arbeit am Material gehört zur eigentlich technischen Komposition. Diese wenigen Begriffe umreissen eine kleine Kunstphilosophie und müssen hier als Vorbemerkung genügen.⁴

Ich möchte nun erstens aus der Architektur und zweitens aus der Malerei Beispiele erörtern, welche diese Verlagerung des Interesses der Schaffenden vom Reproduzieren von Formen auf das Freisetzen von Kräften deutlich zeigen. Beispiele aus Musik und Dichtung werde ich bei anderer Gelegenheit in ein erweitertes Projekt einbeziehen.

2. Den Strömen folgen in der Architektur

2.1 Zwei Erzählungen über die Entstehung der Gotik

Es klingt zumindest ganz ungewöhnlich, vielleicht sogar verwegen, am Beispiel des total durchgeformten und extrem konstruierten gotischen Stils zeigen zu wollen, dass es weniger um das Reproduzieren von Formen als um die Gewinnung von äussersten Kräften geht. Ich spreche bewusst nur von der Entstehung der Gotik in der Umgebung von Paris in der Mitte des 12. Jahrhunderts, also von der neuen Bauempfindung und Bauidee der Leichtigkeit im Stein, welche sich so vehement vom romanischen Baugedanken von Masse und Schwere des Materials absetzt. Die Gotik gilt als erste Architektur im Abendland, die sich nicht mehr direkt von den Architekturidealen der Griechen und der Römer herleiten lässt. Die meisten gotischen Formen treten bereits am Ende der Romanik auf. Was mit ihrer Hilfe mit dem Stein gemacht worden ist, erklärt aber erst die unglaubliche Wirkung, welche diese neue Architektur entfaltet hat.

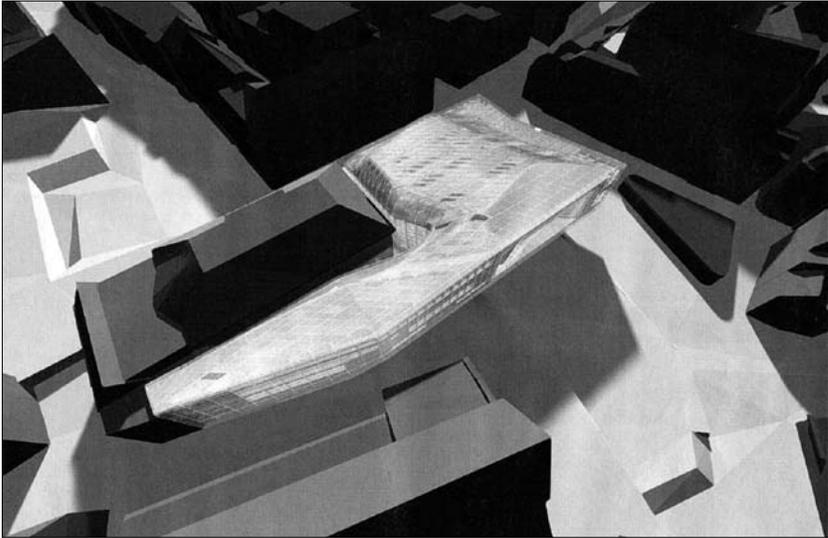
175

Es gibt heute durchaus Entwicklungen in der Baukunst, welche vergleichbare Aufbrüche im Material zur Ausreizung der Schwerkraft nutzen, um geschmeidige, fließende, fliegende Formungen zu erzielen. Ich erinnere nur an das jüngste Projekt von Zaha Hadid für das Stadtcasino Basel, welches das Material zu fliegenden, flüssigen Formen und Räumen aufbrechen lässt, ihm das Äusserste an Geschmeidigkeit abverlangt.⁵

Ich werfe keineswegs Neue Architektur mit Gotik stilistisch in einen Topf, ich benenne nur ähnliche Tendenzen, mit dem Material umzugehen. Was die

4 Vgl. Kapitel 7 „Perzept, Affekt und Begriff“ in Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?* Frankfurt a. M. 1996 (franz. Paris 1991).

5 Vgl. „Ich gegen die Schwerkraft“, Text von Reto Hunziker im Gespräch mit Zaha Hadid, in *Das Magazin* Nr. 37, Tamedia Zürich 2006, 38-46 (ihm sind auch die beiden Bild-Zitate von ZAHA HADID ARCHITECTS mit Dank entnommen).



176

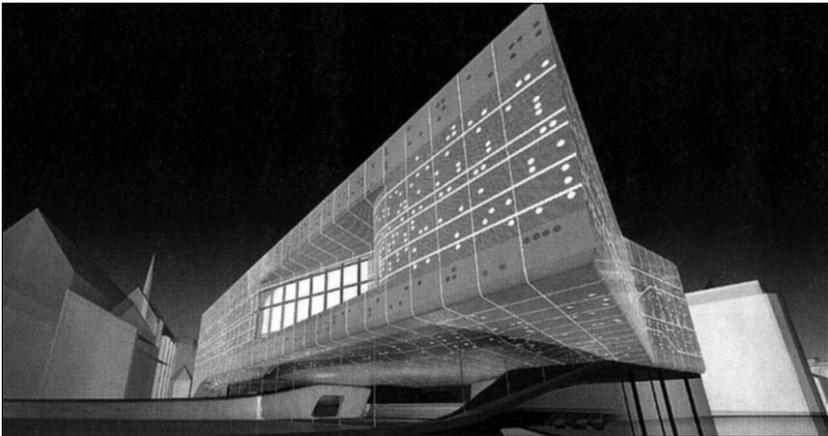


Abb. 1 und Abb. 2
Zaha Hadid, Modell Casino Basel
1 Aufsicht, 2 Seitenansicht

Gotik betrifft, haben Gilles Deleuze und Félix Guattari es in folgenden Sätzen auf den Punkt gebracht: „die statische Beziehung von Form und Materie tritt tendenziell zugunsten der dynamischen Beziehung von Material und Kräften in den Hintergrund... Das Gewölbe ist keine Form mehr, sondern eine aus Stein gebaute Linie kontinuierlicher Variation. Die Gotik erobert einen glatten Raum... Anstatt absolut richtige Formen zu sein, die die Materie organisieren, werden sie durch eine qualitative Berechnung des Optimums ‚generiert‘ und sozusagen vom Material hervorgebracht.“ (TP 500 u. 501) Was heisst, Form

tritt zugunsten von Material und Kräften zurück, was ist eine aus Stein gebaute Linie kontinuierlicher Variation, was eine qualitative Berechnung des Optimums, worin besteht der spezifisch gotische glatte Raum? Um darauf eine Antwort zu erarbeiten, muss ich zwei Erzählungen über die Entstehung der Gotik berichten: 1. die königswissenschaftliche, 2. die nomadische.

2.2 Die königswissenschaftliche Begründung der Gotik

Die *erste* Erzählung kommt also von Seiten der Königswissenschaft. Dazu zählten damals Theologie (Augustinus, Suger von Saint-Denis, Bernhard von Clairvaux), Lichtmetaphysik des Pseudo-Dionysius Areopagita, Euklidische Geometrie, Pythagoräische Proportionen- und Zahlenmystik in der Musik. Die Kunstwissenschaft folgt mehrheitlich bis auf den heutigen Tag dieser Erzählung. Otto von Simsons Klassiker *Die gotische Kathedrale. Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung*⁶ vertritt sie sehr überzeugend. Aber auch Georges Duby *Die Zeit der Kathedralen. Kunst und Gesellschaft 980-1420*⁷ argumentiert ganz in diesem Sinne. Günther Bindings *Was ist Gotik?*⁸ vom Jahr 2000 legt das Gewicht endlich ebenfalls auf die konstruktiven Probleme und die technischen Mittel jener Zeit.

177

Das mittelalterliche Weltbild, aus dem heraus die gotische Sakralarchitektur entstanden ist, sah die übernatürliche Wirklichkeit ganz im neuplatonischen Sinn als die einzig wahre an, von der die Architektur ein Bild, ein Sinnbild (oder ein Symbol) auf Erden erschafft. Am Anfang, so schreibt Abt Suger von Saint-Denis in seinem Traktat über die neuen Elemente der Architektur, steht die mystische Vision von der übernatürlichen Wirklichkeit. Die Form der gotischen Kathedrale ist das deutlichste architektonische Zeichen dieser Vision, welche jene Harmonie schaut, mit der die göttliche Vorsehung den Kosmos durchwaltet. Schon bei Platon war die Sonne der Repräsentant der höchsten Idee des Guten, also des Göttlichen selbst. In der Lichtmetaphysik jenes Pseudo-Dionysius, eines Syrers um 500 n. Chr., der eine Reihe Bücher über himmlische und kirchliche Hierarchie, über die Namen Gottes und über mystische Theologie geschrieben hat, verkörpert das Sonnenlicht die göttliche Harmonie auf Erden. Ohne diese religiöse Erfahrung und Vision hätte es sicher keine gotische Bewegung gegeben. Es bedarf zuerst der grossen Idee, die sich in diesem Fall mit der christlichen Lebenswirklichkeit jener Zeit deckte.

6 New York 1956, deutsch in 5. Auflage Darmstadt 1992.

7 Paris 1976, dt. Übersetzung Frankfurt a. M. 1992.

8 Darmstadt 2000.

Der Bauherr Abt Suger von Saint-Denis in Paris, der 1144 den ersten gotischen Chor einer Abteikirche einweihen konnte, war natürlich beseelt von der Lichtmetaphysik, wonach das kosmische Licht die reale Gegenwart Gottes in der Welt darstellt, das die Finsternis überwindet. Es artikulierte sich darin ein völlig neues Weltverhältnis im Unterschied zur Romanik, welche die Welt, auch das profane Licht, weitgehend aus der Feier der göttlichen Mysterien ausschloss. Die Gotik hat das Licht als architektonisches Element eingesetzt. Fenster übernehmen eine bestimmende Rolle im gotischen Raumverständnis. In der Romanik waren Fenster Raumöffnungen, in der Gotik werden sie selber Wand. Das erlaubt, Licht als gestaltendes Element des Raumes zu begreifen. Das sich überall ausbreitende Licht eröffnet schon so etwas wie einen glatten Raum. Es

178

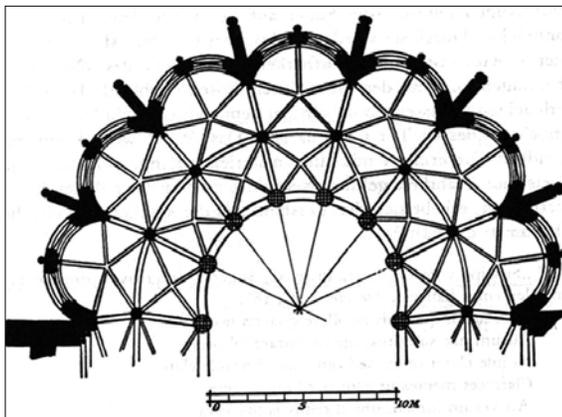


Abb. 3 und Abb. 4
Abteikirche Saint-Denis, Paris
3 Chor 1144, 4 Grundriss

erzwang höhere, offenere, leichtere Bauformen. Aber von der blossen Idee war man noch lange nicht bei den wie immer fragilen, riskanten Baulösungen.

Wenig später liefert der Philosoph Robert Grosseteste (1168-1253) in einem Kommentar die neuplatonische Begründung für die neue Bedeutung des Lichts in der Architektur: das Licht ist Schönheit und Schmuck jeder Kreatur, es ist durch sich selbst schön, weil einfach, und für sich selbst alles. „Die Natur des Lichts ist solcherart, dass nicht in der Zahl, nicht im Mass, nicht im Gewicht, wie es für anderes gilt, sondern im Anblick all seine Wohlgefälligkeit entsteht. Es bewirkt, dass auch die übrigen Glieder der Welt lobenswert sind.“ Nicht erst durch Zahl, Mass, Gewicht, wie bei der Erkenntnis der Körper, sondern schon im puren Anschauen entfaltet das Licht alle Schönheit. Es gilt als unmittelbare, reale Präsenz Gottes auf Erden.

Der Chorgrundriss zeigt die entscheidende Veränderung: die Säulen des Chorumgangs werden im Strahlenkranz radial gradlinig gestaffelt, sodass alles Licht von den Fenstern unbehindert bis zum Altarmittelpunkt eindringen und den ganzen Kirchenraum durchfluten kann. Im Vergleich dazu scheint etwa der romanische Chorumgang von Saint-Martin-des-Champs in Paris wenig früher bloss additiv zusammengestückt worden zu sein. Auch sind Sugers Säulen schlank gehalten. Bei den Säulen wie bei der Aussenwand wird erstmals Masse und Oberfläche des Steins zugunsten der Lichtfülle verringert. Ganz im Sinne des Pseudo-Dionysius schwelgt Georges Duby über die Einheit des Universums, „dass sich die leuchtenden Strahlen vom Chor bis zur Pforte ohne Hindernis im gesamten Innenraum der Kirche ausbreiten konnten und auf diese Weise das ganze Gebäude zum Symbol der mystischen Schöpfung machten“ (Duby 177). Vom Chor Abt Sugers behauptet Otto von Simson (und viele andere), er sei „eine der epochalen Schöpfungen der Architekturgeschichte, das erste gotische Bauwerk“ (von Simson 144).

Der Chor von Saint-Denis war erst die Eröffnung eines möglichen gotischen Raumes. Chartres wird die perfekte logisch-mathematische Ausführung und Durchstilisierung des ganzen Kirchenraumes aus dem Geiste der dortigen Platoniker-Schule sein. In einem viel stärkeren Ausmass trifft die königswissenschaftliche Erzählung, weil durch Zahl und göttliche Logik ideal proportioniert, also durch und durch geometrisch gekerbt, auf die Kathedrale von Chartres zu: „Das Universum besteht nicht mehr aus Zeichen, in denen sich das Imaginäre verliert, es deckt eine logische Figur ab; und die Kathedrale hat den Auftrag, alle sichtbaren Kreaturen an ihren Platz zu stellen, um eben diese logische Figur zu rekonstruieren. In Zukunft ist es Sache der Mathematiker, das himmlische Jerusalem, dessen Bild die Glasfenster von Saint-Denis noch

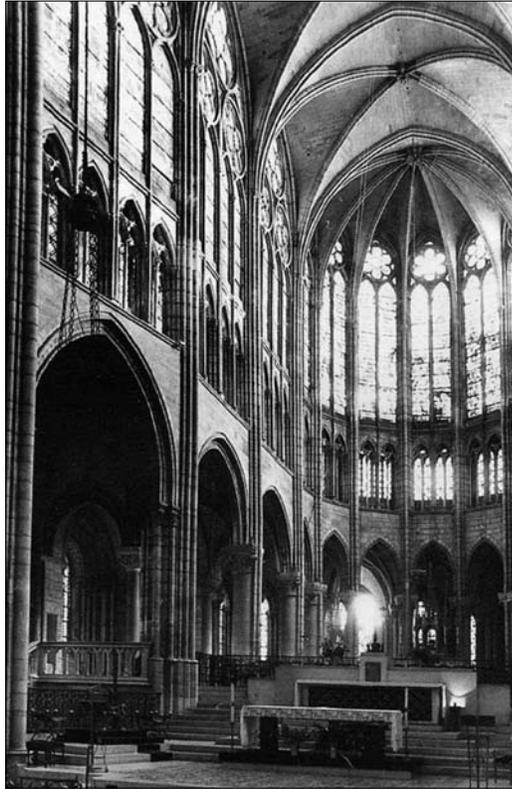


Abb. 5 Saint-Denis Paris
Chor vom Langhaus aus



Abb. 6 Romanische Kirche Rhuys
Langhaus und Chor, Mitte 11. Jh.

durch lichtvolle Ausstrahlungen heraufbeschworen, mittels der deduktiven Wissenschaft der Mathematik ins Konkrete zu übertragen, das Luftgespinnst im Stein zu verkörpern.“ (Duby 203)

Als Raumkontrast zeige ich Langhaus und Chor der romanischen Kirche von Rhuis, die im 11. Jahrhundert entstanden ist, sich rund 15 km nordöstlich von Senlis befindet, wo man 1155 ebenfalls eine frühgotische Kirche zu bauen begann. Rhuis ist eine der besterhaltenen romanischen Bauten der Ile-de-France: Ein vierjochiges Schiff mit zweizonigem Aufriss und Flachdecke. Rundbogenarkaden aus schmucklosen Keilsteinen ruhen auf viereckigen Pfeilern. Ein ehemals rechteckiger Chor wurde im 12. Jh. durch die Apsis ersetzt, die zur Achse des Langhauses leicht verschoben ist. Die nüchterne Schönheit des kargen Raumes wird bei dieser Aufnahme von geheimnisvollem Licht durchtränkt.

Dieses ein Beispiel genügt, um den epochalen Wandel im Verständnis von Material und Form, von Raum und Mass, aber auch von Innen und Aussen, von Gott und Welt sofort anschaulich zu erfassen. Romanische Sakralarchitektur schafft eine sichere Burg in einer feindlichen Welt für die Feier eines transzendenten Gottes. Die Welt bleibt draussen.

Die noch weitgehend romanische Fassade von Saint-Denis war schon als Tor des Himmels konzipiert worden. Sie ist mit den drei Portalen dem römischen Stadttor nachempfunden und hier erstmals von Abt Suger mit einer Fensterrose über dem Hauptportal versehen worden. Aber viel wichtiger als dieses ältere „Westwerk“ wurde eben die lichttrunkene Gestaltung des Suger'schen Chores.

Die Grundriss- und Aufriss-Proportionen, wie Längen zu Breiten zu Höhen sich in der Hochgotik verhalten, richten sich unter dem Einfluss von Augustinus, für den Schönheit sich musikalisch ausdrückte, nach vollkommenen Akkorden wie Oktave (1:2) oder Quinte (2:3) oder Quarte (3:4), weil diese Zahlenverhältnisse eben als Echo der metaphysischen Vollkommenheit verstanden wurden. Faszinierend daran bleibt, wie in streng durchgeformten gotischen Bauwerken aufgrund eines einzigen Grundmasses alle anderen Größen im Grund- und Aufriss geometrisch entwickelt werden konnten. So ist die königswissenschaftliche Erzählung seitens der christlichen Theologie, der neoplatonischen Lichtmetaphysik, der euklidischen Geometrie und der pythagoräischen und augustinischen Zahlenmystik und Klangproportionen für den prinzipiellen Stilwandel und für den gewaltigen Aufbruch der Gotik unbestritten im Recht. Aber diese metaphysischen Ideen des Bauherrn erklären überhaupt nicht, wie es de facto zu dieser schlanken, leichten, hohen, lichtvollen Gestaltung des Materials kommen konnte.

Auch wenn die Theologen von ewigen göttlichen Formen ausgingen, sie benötigten Baumeister mit viel Erfahrung, auch neues Material und neue Techniken, ihre grosse Idee in tausend kleine Ideen und in tausend kleine Taten umzuwandeln, einem Material mitzuteilen oder einem Material zu entlocken. Ich empfinde es zumindest als einseitig, wenn Otto von Simson schreibt, „die technischen Errungenschaften, die die Frühgotik von der Romanik unterscheiden, scheinen Sugers symbolischen Anforderungen an die Architektur eher gehorcht zu haben als ihnen vorausgegangen zu sein. Er war von dem Wunsch und dem Willen erfüllt, den Stil des Kirchengebäudes mit jener überirdischen Vision in Einklang zu bringen, die für die Umwandlung der Romanik in die Gotik im Grunde verantwortlich ist“ (von Simson 193). Nein, die technischen Errungenschaften mussten erst noch von Baumeistern und Handwerkern entdeckt werden. Sie folgten oder gehorchten nicht einfach den symbolischen Anforderungen an die neue Architektur.

182

Den Erfolg dieses Stils in Frankreich also mit von Simson „nur durch dessen Symbolkraft zu erklären“, halte ich für völlig verfehlt. Von Simson wird nicht müde, das metaphysische System für die Findung der Bauformen zu beschwören. Er lehnte auch Sedlmayrs Versuch ab (in „Die Entstehung der Kathedrale“), die gotische Kathedrale als Illusions-Architektur, als illusionistisches Abbild des Himmels zu deuten, weil eine bloss illusionistische Deutung einen „naturalistischen Abkürzungsweg“ von der sichtbaren Form zu ihrer symbolischen Bedeutung einschlägt, wo es sich doch gerade umgekehrt verhalte, die sichtbare Form das Symbol für die unsichtbare göttliche Realität darstellt. Der gotischen Architektur liegt eine realontologische „Gründung“ inne, welche ein modernes, illusionistisches, nominalistisches Kunstverständnis nicht mehr nachvollziehen kann.

Binding greift im Blick auf den gotischen Stil insgesamt den Gedanken der Illusionsarchitektur wieder anders auf. Er begreift das Verbergen der lastenden, schweren Elemente der Konstruktion als Mittel, illusionistische Kraftlinien (also auch so etwas wie glatten Raum) zu erzeugen. „Die optische Negation der konstruktiven Gegebenheiten mit ihren lastenden Kräften führt zum Eindruck des Schwebens und Aufwärtsstrebens. Im Verhältnis zu der technischen Konstruktion ist die sichtbare Architektur der Kathedrale eine Illusionsarchitektur. Dienste und Rippen werden zu illusionistischen Kraftlinien. Geometrie und Farblicht geben einen Hinweis auf die vollkommene göttliche Ordnung des Kosmos. Das Gotische der neuen Kathedrale ist ein meisterlicher Zusammenklang von Konstruktion und Illusion sowie Rationalität und theologischen Ideen.“ (Binding 293)

Binding scheint mir den nomadischen Umgang mit dem Material dann doch selbst zu minimieren, wenn er der neuplatonischen Euphorie bezüglich des Lichts als vollkommener Form der Körper selber wortstark verfällt, wie folgendes Fazit zur gotischen Wand belegt: „So sind die Glaswände der gotischen Kathedralen als Verbindung zwischen der Summe neuer Bauerfahrungen und neuplatonisch-scholastischer Lichtmetaphysik zu verstehen. In der scholastischen Wissenschaft vom Sein steht das Licht als ‚erste und allgemeine Form‘ (forma prima et communis) auch für die ‚Form des vollkommenen Körpers‘ (forma perfectionis corporis), und da das vom Licht Geformte als das eigentlich Schöne gilt, in dem sich auch das Gute oder im theologischen Sinne Göttliche offenbart, gibt das Licht der Materie und damit auch der Architektur der Kirche erst aus seiner Kraft Schönheit und Weihe.“ (Binding 52) Das klingt ganz nach Begründung durch das hylemorphe Modell der gotischen Bauherren, unterschlägt jedoch den konkreten Beitrag zur Raumlösung durch die nomadischen Bauhütten weitgehend.

Nun gibt es beim Bau des ersten gotischen Chores von Saint-Denis den Beruf des Architekten noch gar nicht. Gut hundert Jahre später beginnt Thomas von Aquin 1265 in Paris sein opus magnum, die Summa theologiae, worin er schon vom Architekten (architektor) spricht und ihn wie Aristoteles, auf den er sich neben der Bibel beruft, an die Spitze der Kunstfertigen stellt. Ganz entsprechend dem hylemorphen Modell steht der Architekt in der Hierarchie der Kunstfertigen zuoberst, weil er die Form entwirft. Ab Mitte des 13. Jahrhunderts entsteht die Planzeichnung auf Pergament. Und der Baumeister (artifex) war bestrebt, „das Haus der Form anzugleichen, die er im Geiste erfasst hat“. Diejenigen, welche bloss das Material bereiten, das Holz schneiden und die Steine behauen, leisten untere ausführende Dienste.

In dieser Einschätzung manifestiert sich das alte Vorurteil von der Überlegenheit desjenigen, der Formen reproduziert, woher auch immer er die Formen gewinnt, ob aus göttlicher Vernunft, aus dem platonischen Himmel der Urideen, aus abstrakter euklidischer Geometrie, aus Zahlen- und Klangproportionen, aus abstrahierender empirischer Anschauung. In jedem Falle wird Form mit einem Ideal in Verbindung gebracht, zu dem nicht der Praktiker gelangt, sondern nur der Theoretiker, der weiser ist als der Kunstfertige, der bloss mit der Hand arbeitet. Wenn es aber diesen theoretischen Architekten bei der Entstehung der Gotik noch längere Zeit nicht gibt, ist es ratsam, darauf zu achten, wie, unter einer unbestritten grossen Bauidee, die Praktiker mit dem Material umgegangen sind.

2.3 Die nomadische Erzählung vom gotischen Bauen

Was sagt nun die *zweite*, die *nomadische* Erzählung darüber, was die herumziehenden Bauhütten, die eigentlichen Baumeister, die Ingenieure, Steinmetze, Handwerker, Künstler zur Entstehung des gotischen Stils beitrugen? Sie konnten nicht einfach ideale Formen in Steinen reproduzieren. Sie haben aus dem Stein ein reichhaltigeres, konsistenteres Material gemacht, das intensivere Kräfte einzufangen imstande war. Sie reizten dieses Material bis zum Äussersten aus. Günther Binding schreibt: „Der die Bauausführung technisch leitende Baumeister oder Werkmeister, ebenfalls *magister operis* genannt, war ein Maurermeister (*magister caementarii*) oder Steinmetzmeister (*magister lapicidae* oder *sculptor*), der während der Wanderschaft auf zahlreichen grösseren Baustellen Erfahrungen gesammelt hatte.“ (Binding 56)⁹ Baupläne gab es, wie gesagt, zu Sugers Zeiten ebenso wenig wie den Beruf des Architekten. Das Werk war vom Abt nur im Geiste konzipiert und mit Worten kommuniziert worden. Alles andere mussten Werkmeister erschaffen.

184

Es gab also noch keine Pläne. Die Grundmasse steckte man ad hoc mit Schnüren ab. Weil die zeichnerische Projektierung des Aufrisses bis Mitte des 13. Jahrhunderts fehlte, muss man für die Formfindung annehmen: „Die architektonische Idee nahm erst in der empirischen Auseinandersetzung mit dem Material im emporwachsenden Bau selbst ihre endgültige Form an.“ (Binding 71) Man behalf sich zuerst mit Ritzzeichnungen, die man in Originalgrösse 2-3 Millimeter tief direkt in den Boden oder auf verputzten Wandflächen einschchnitt. Derjenige von Soissons gilt als der früheste erhaltene Bodenriss.

Die Formen, etwa die kontinuierliche Variation der Krümmung eines gotischen Spitzbogenfensters, konnte man damals überhaupt nicht durch abstrakte euklidische Geometrie berechnen. Man behalf sich mit einer projektiven, archimedischen Geometrie, eben mit 1:1 Rissen auf dem Boden, denen entlang Steine geformt wurden. Zuerst war der Entwurf, dann kam die Zahl. Der Maurer-Mönch Garin von Troyes spricht direkt von operativer Logik bei der Bewegung oder Krümmung. Aus der Skizze der Risse auf dem flachen Boden gewann er erst die Berechnung. Die Riss-Skizze erbrachte die Zahl, ergab die Zahlenverhältnisse, nicht umgekehrt. Es handelt sich dabei um ein nomadisches Vorgehen, wenn man etwas beim Durchlaufen desselben findet oder schafft und nicht schon in der Abstraktion fertig vorliegen hat. Die Gleichun-

9 Berühmt ist die Darstellung des Gervasius von Canterbury, der 1180 vom Wiederaufbau der Kathedrale berichtet (sie brannte am 5. September 1174 nieder), bei dem ein Kunstfertiger aus Sens in Frankreich, Wilhelm genannt, „wegen der Lebhaftigkeit der Erfindungsgabe“ beigezogen wurde. Vgl. Binding 56.

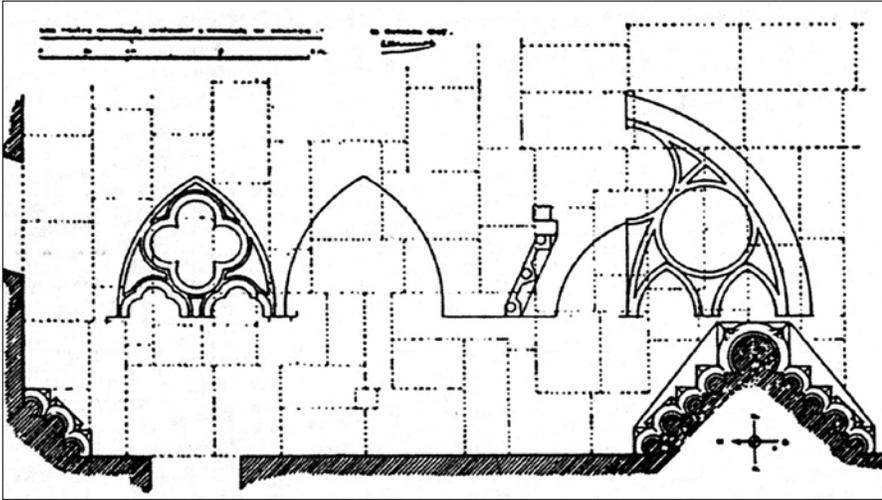


Abb. 7 Ritzzeichnungen, Soissons um 1250
Blendarkade u. Fensterbank



Abb. 8 Bourges um 1300
Masswerkfenster

gen (Zahlen) spiegelten nicht absolut richtige Formen. Die Formen wurden vom Material durch qualitative Berechnung eines Optimums generiert.

Werkzeuge, um Messungen durchzuführen, gab es wenige. Als Messinstrumente dienten Messstange, Richtschnur, Knotenschnur, Richtscheit, Lot und Lotwaage. Bodenrisse erstellte man mit Richtscheit und Bodenzirkel. Den

rechten Winkel schuf man mit Hilfe eines Dreiecks mit den Seitenverhältnissen von 3:4:5 (gemäss dem Satz des Pythagoras).

Erst um 1220/30 schuf der Werkmeister Villard de Honnecourt, selber weit gereist, mehr nach eigener konstruktiv-geometrischer Logik als nach exakten Messungen bei den Kathedralen von Reims, Laon, Chartres, Lausanne u. a. ein so genanntes Musterbuch. Es ist auch die Zeit, in der man begann, Schablonen zu bauen, um im Steinbruch selber massenweise Bauteile nach Schablonen zu fertigen. Die erste Massenanfertigung nach wenigen Mustern entstand. Das hatte den Vorteil, dass man auch im Winter weiterarbeiten konnte, während der Bau ruhte. Aber das war erst für die zweite oder dritte Generation der gotischen Baumeister der Fall.

Von Seiten des Materials waren von Anfang an zwei andere Dinge sehr wichtig, nämlich die Entdeckung und Evaluation eines neuen Steines und die Entwicklung neuer Techniken des Steinschneidens. Man fand ganz in der Nähe einen Kalkstein, der sich für die Methoden des Schneidens eignete und den man deshalb an Stelle der bisherigen Hausteine einsetzte. Beim Schneiden benutzte man die Projektionsfläche des ebenen Bodens zur Begrenzung.

186

Das alles gegeben, bestand die eigentliche Leistung der nomadischen Bauhütten, der Maurer und Künstler darin, dem Stein das Äusserste an Schlankheit, Geschmeidigkeit und Leichtigkeit abzugewinnen. Wie dünn konnte man eine Form im Stein gerade noch realisieren, dass sie nicht brach? Das fanden sie nur experimentell heraus. Man muss sich ein einziges Masswerkfenster vornehmen, um zu ermessen, welche Kunstfertigkeit im Umgang mit dem Stein erforderlich war, um Kreise, Ovale, Rundungen aller Art dem Stein mitzuteilen und ohne Eisenverstärkung ineinander zu fügen. Die Krümmungen und Rundungen folgten den Strömen des Materials und der Fertigkeit der Hand mehr als dass sie abstrakter Geometrie vollends genügten. Obwohl mit wenigen stets wiederkehrenden Formungen und Schablonen gearbeitet wurde, war doch jedes Massfenster mit all den kleinen Variationen ein handgefertigtes Unikat.

Wie weit konnte man die Schwerkraft minimieren, sie sogar überlisten? Immer höher, immer schlanker: das konnte nicht immer gut gehen. Von mehreren Kathedralen weiss man, dass Teile davon schon während des Baus einstürzten. Auch der höchste gotische Chor in Frankreich, der 48,5 Meter hohe der Kathedrale von Beauvais, stürzte ein, man hat die Chorwand mit zusätzlichen Rippen verstärken müssen. Mit dem Querhaus stoppte der ganze Bau, das Kirchenschiff wurde nie gebaut. Das mit dicken Baumstämmen gestützte Kathedralen-Fragment gilt bis heute als Wahrzeichen des gotischen Wagemuts, dem Material fast Unmögliches abzuverlangen. Der Chor dient als unübertreff-



Abb. 9 Beauvais, Kathedrale Saint-Étienne, Chor

licher Beweis des filigranen Strebens einer Architektur, die dem Material Stein durch unendliche Verfeinerung immaterielle Wirkungen zu entlocken wusste. Die Frage konnte nur experimentell, nicht rechnerisch beantwortet werden: wie weit kann man bei der Konstruktion gehen, um ein Gleichgewicht der Kräfte zu erzielen, dass Schubkräfte durch Druckkräfte ausgeglichen waren, wobei der Querschnitt der Stützen möglichst gering gehalten wurde. Ich kann das gewaltige äussere Strebewerk hier nicht beschreiben, das die in sich selbst nicht tragende Konstruktion der leichten Wände und Gewölbe kräftemässig auffangen und ausbalancieren musste.

Die technischen Prinzipien gotischer Konstruktion sind, so behauptet Viollet-le-Duc (1814-1879) im 19. Jahrhundert, noch immer die Prinzipien moderner Konstruktion. Er schreibt: „Alle ihre Anstrengungen [die der gotischen Baumeister] richten sich in der Tat darauf, die Kräfte ins Gleichgewicht zu bringen und die Stützen nur noch als Stäbe zu betrachten, die nicht durch ihr Eigengewicht im Lot gehalten werden, sondern durch die vollständige Neutralisierung aller schrägen Schubkräfte, die auf sie einwirken.“ (zit. bei Binding 26) Die Stützen als Stäbe! So wurde ein leichteres, konsistenteres Material geschaffen,



Abb. 10, Beauvais, Kathedrale Saint-Étienne, Gewölbe

188

das die Empfindung von Leichtigkeit, Bewegtheit, Unendlichkeit vermittelte.

Der gewaltige Sog nach oben, den die besten gotischen Bauwerke noch heute ausüben, verdankt sich nicht nur der immensen Höhe, sondern ebenso den schlanken vertikalen Linien, welche durch Rippen und Dienste geschaffen wurden, aber auch der schmucklosen Behandlung des Steins an Wänden und Bögen, am Ende der Rolle des Lichts und der Farben. Aus Schwerkraft schwebende Leichtigkeit schaffen, mit Materiellem die Wirkung von Immateriellem erzielen, mit Licht überall die Freude des Farbigen verbreiten, das muss als eigentliches Herzstück des gotischen Baugedankens gelten, den nomadische Steinmetze, Maurer, Konstrukteure konkret geschaffen haben.

Die eigentliche Erfindung der Gotik sind nicht gewisse Formen wie Spitzbögen und Kreuzrippengewölbe. *Die wirkliche Neuerung bestand in einer anderen Definition der Wand.* In der Romanik baute man dicke, schwere Wände mit kleinen Schlitzöffnungen als Lichtquelle. Die Wand bildete Grenze und Schutz gegen die feindliche Aussenwelt. In der so entstandenen Innenwelt waren die romanischen Wände meist ganz und gar mit Fresken des Heilsgeschehens bemalt. In der Gotik aber artikuliert sich, wie bereits erwähnt, ein anderes

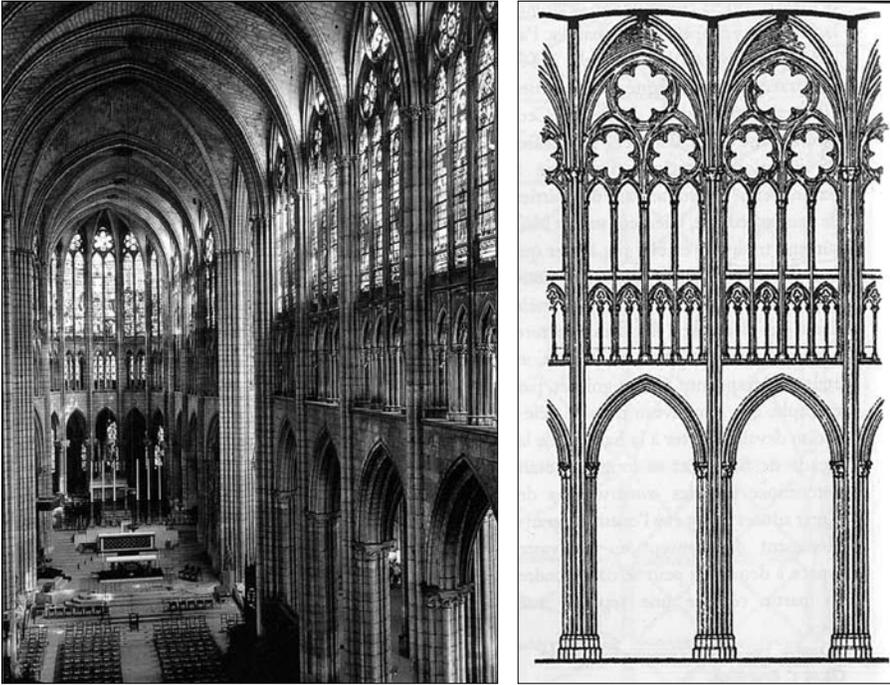


Abb. 11 und Abb. 12 Fensteraufbau
Wandaufbau Saint-Denis

Verhältnis zur Welt. Die Wand bildet nicht mehr eine Grenze, sondern wird transparent und durchlässig für das Licht der Welt.¹⁰ Wand als diaphane Folie, als durchleuchtete Fläche, entspricht in der Tat auf unerhörte Weise der Idee eines glatten Raumes als unendliche Ebene der Immanenz. Wenn das Licht der profane Repräsentant Gottes auf Erden ist, dann huldigten die nomadischen Künstler, die mit der Hand filigrane Netzwerke für eine durchsichtige Wand schufen, einem weltimmanenten Göttlichen.

Die kosmische Harmonie, welche die göttliche spiegelte, sollte in Form des farbigen Lichts den ganzen Raum erfüllen. Was in der Romanik die Wandmalerei war, das übernahm jetzt die neu entwickelte Kunst der Glasmalerei. Es ging bei der Gotik nicht so sehr um die totale Erhellung und Lichtfülle im Gotteshaus als vielmehr darum, die ganze farbige Schönheit in die heiligen Handlungen hereinspielen zu lassen. Aber dafür musste man die Wand als filigrane, transparente Folie erst einmal dem Stein entreissen und dem farbi-

¹⁰ Hans Jantzen (1881–1967) hat 1927 den gotischen Innenraum vom Formprinzip her als „diaphane Struktur“ bezeichnet: „Die Hochschiffwand wirkt wie ein vor der Ummantelung durch den Raumgrund errichtetes Reliefgitter.“ (zit. bei Binding 29)

gen Glas anvertrauen. Die grossen Meister und Pioniere der Steinmetz- und Glasmalereikünste, die solche Kräfte dem Material entlockten, blieben anonym. Jedenfalls haben die nomadischen Bauhütten diesem Material Äusserstes zugemutet, wovon die hohen, lichten Formen des gotischen Stils das überwältigende Ergebnis darstellen.

In einer längeren Passage, die ich als Fazit zum neuen Wandbegriff in voller Länge zitiere, würdigt Binding die wichtige Rolle des gotischen Masswerks: „Das steinerne Masswerk, das ‚gemessene Werk‘, ist eines der wichtigsten formalen Gestaltungselemente innerhalb der Entwicklung der Gotik. Die ‚Diaphanie der Wand‘ (H. Jantzen 1927), die ‚übergreifende Form‘ (H. Sedlmayr 1950), die ‚Vergitterung der Wand‘ (H. Sedlmayr 1950) und ganz besonders die Einführung des optischen Skelettbaus um 1200/1220 bedingen in konsequenter Ausformung die Erfindung des Masswerks als eine in das Skelett eingespannte Raumbegrenzung durch strukturierte, leuchtende Wände, denn durch die Negation der Mauer als raumschliessende Wand gibt es auch kein die Mauer durchbrechendes, lichteinlassendes Fenster mehr wie in der Romanik. Gerade dieser in den Chorkapellen der Kathedrale von Reims 1215/1220 vollzogene Wandel ist die Geburt der eigentlichen Gotik. Masswerk ersetzt nicht die Bleistege und Armierungen (Windeisen) der romanisch-frühgotischen Glasfenster, auch wohl nicht den die Fensteröffnung teilenden hölzernen Kreuzstock mit Quersprossen (wie z. B. Ilbenstadt vor 1159), sondern dient der raumbegrenzenden Vergitterung zwischen den Gliedern des Skelettbaus. So ist auch folgerichtig das Masswerk nicht in die Öffnungen, in den Zwischenraum eingespannt, sondern bildet schliesslich eine Einheit mit dem profilierten Gewände und den begleitenden Gewölbediensten, überzieht als Blend- oder Schleiermasswerk verbliebene Mauerflächen, füllt Wimperge, Brüstungen und Triforien und entspricht in seiner Profilierung den auch bei den Stützen, Bogen und Rippen üblichen Formen.“ (Binding 197)

Die Diaphanie der Wand erforderte konstruktiv das Masswerk, eingespannt in das Skelett als strukturierte, leuchtende Raumbegrenzung, nachdem die Negation der Wand als raumschliessende Wand, als Mauer mit lichteinlassenden Fenstern vollzogen war. Wichtig sodann, dass dieses Masswerk mit dem profilierten Gewände eine Einheit bildet, Mauerflächen überzieht und nicht wie einst das Fenster lediglich in einen Zwischenraum eingesetzt wurde.

2.4 Träger, Ornament und glatter Raum in der Gotik

Zum Schluss möchte ich die Aufmerksamkeit nochmals auf zwei Fragen lenken: einmal auf die Frage nach dem Verhältnis von Materie und Form im

nomadischen Verständnis des Bauens, sodann auf die Frage nach einem möglichen glatten gotischen Raum. Warum ergibt eine aus wenigen, sich wiederholenden Formelementen rhythmisch völlig durchkomponierte, diaphane Wand bei den besten Lösungen dennoch keinen gekerbten, sondern einen glatten Raum?

Zuerst zum neuen Verhältnis von Materie und Form. Gilles Deleuze und Félix Guattari behaupten als allgemeinstes Merkmal von Nomadenkunst die Ablösung der Dialektik von Materie und Form der Königswissenschaften „durch die dynamische Verbindung von Träger und Ornament“ (TP 507). Wenn nicht griechisch-römische, so scheint der gotische Baugedanke doch arabische Einflüsse der Ornamentik zu verarbeiten. Während das imperiale hylemorphie Modell alle Materie zum „Inhalt“ degradiert und die Form den gesamten „Ausdruck“ regiert, bleiben Inhalt und Form bei der nomadischen Herangehensweise untrennbar zusammen. Für sie ist Materie nämlich nie homogenisierte Materie, sondern stets ein Träger von Singularitäten. Und Ausdruck wird nie nur formale Angelegenheit der Form, sie ist vielmehr Sache einer Ausdrucksmaterie, also eines Materials selbst. Damit verschwindet die Dualität von Materie und Form, weil die nomadische Wissenschaft „den Verbindungen zwischen den Singularitäten der Materie und den Ausdrucksmerkmalen“ folgt.

Nun verbindet man mit dem Ausdruck „glatt“ üblicherweise gerade die Vorstellung von homogen. Aber der homogene Raum ist ein durch Form, Mass, Zahl eindeutig bestimmter, also gekerbter Raum. Das Modell der Kerbung ist für die Baukunst das Gesetz der Schwerkraft, die Vertikalität des Falls. Entsprechend wird die Materie nach parallelen Schichten, in laminarer Strömung, nach Art der Säulen homogenisiert. Der vertikale Abstand zwischen zwei Punkten wird auch auf den horizontalen Abstand umgelegt, sodass die universelle Anziehungskraft sozusagen zur Moralität, von Nietzsche belächelt, des homogenisierten berechneten Raumes aufsteigt, zum „Gesetz der Gesetze“, zur „unvariablen Form“ für Variablen, während Materie zur variablen Materie dieses Invarianten abfällt. Das Gleichbleibende wird das legale Modell des Denkens. Man sucht das Gleichbleibende, das Gesetz, die Konstanten, welche Beziehungen von Variablen darstellen. Das Denken des hylemorphen Modells der Königswissenschaften glaubt an die invariable Form von Variablen, sucht die Invariante von variabler Materie.

Hingegen kennt ein nomadisches Denken als „Element“ nur das Ungleiche. Es bezieht sich mehr auf Kräfte-Material als auf Form-Materie. Es zielt nicht auf Konstanten für Variable, weil es diese Konstellation so nicht verfolgt. Wenn es Variable gibt, dann werden sie in eine Situation kontinuierlicher Variation ver-

setzt. Wenn überhaupt Gleichungen vorkommen, gelten sie als Angleichungen, Ungleichungen, Differentialgleichungen, die nicht algebraischer Form genügen, sondern ein „Gespür für Variation“ bewahren. Sie fassen eben Singularitäten von Materie und keine allgemeine Form.

„Kurz gesagt, es scheint als ob die Schwerkraft auf einem laminaren, gekerbten, homogenen und zentrierten Raum beruht; sie bildet die Grundlage für jene Mannigfaltigkeiten, die metrisch oder baumartig genannt werden, deren Dimensionen unabhängig von bestimmten Umständen sind und mit Hilfe von Einheiten oder Punkten (Bewegungen von einem Punkt zum anderen) ausgedrückt werden.“ (TP 509) Der Nomos der Nomaden, der sich am Ungleichen orientiert, weist nun die Schwerkraft nicht zurück, er beschäftigt sich mit Kräften, die sich nicht gegen die Schwerkraft wenden, jedoch Kräfte sind, die von Ereignissen zeugen, die stets zusätzlich vorkommen, zusätzlich als „variable Affekte“ vorhanden sind. Es geht der nomadischen Beschreibung um dieses „Mehr“, um diesen „Zuwachs“ zu den Schwerkraften.¹¹

192

Ein solches „Mehr“ an Ereignis in Bezug auf Material und Kräfte liefert der gotische Baukörper gegenüber demjenigen der Romanik. Bei allen Fehlern, Mängeln, Irrtümern, welche den gotischen Versuchen (es waren anfänglich mutige Bau-Experimente, man baute, ohne zu wissen, ob es hielt, ob die Formungen auch tatsächlich aufgingen) zugrunde lagen, empfahl Viollet-le-Duc, wie schon erwähnt, die gotischen gewagten Konstruktionen im 19. Jahrhundert als beste Einführung in die moderne Konstruktionskunst für Bahnhöfe, Markthallen, Kaufhäuser. Er resümierte: „Das Schöne ist nicht ... auf ewig an eine einzige Form geknüpft: es kann immer dort vorhanden sein, wo die Form nur der Ausdruck eines befriedigten Bedürfnisses und des wohlüberlegten Gebrauchs des vorhandenen Materials ist.“ Die Konstruktion wie die Analyse des Schönen an „das Bedürfnis als Angelpunkt“ zu knüpfen, erinnert an die Wende, die Ludwig Wittgenstein von der *logischen Form* als Kriterium für „Sinn“ in der Sprache zum *Gebrauch* der Wörter und Sätze in Situationen, im historischen Kontext, in Sprachspielen als Kriterium ihrer Bedeutung in der Sprachphilosophie um 1930 vollzogen hat. Entsprechend fiel jetzt sein Urteil über das zuvor nach strengen Formprinzipien gebaute Stonborough-Palais in Wien aus: es beweise guten Geschmack, gute Manneren, es fehle ihm aber die Leidenschaft, das Leben, die Gesundheit, was grosse Kunst auszeichne.

11 Um dieses „Mehr“ an Ereignis, auf das in der Baukunst alles ankommt, drehen sich die Gespräche zwischen dem Philosophen Jean Baudrillard und dem Architekten Jean Nouvel in ihrem Buch *Einzigartige Objekte – Architektur und Philosophie*, Wien 2004.

Wenn man die baupragmatische Perspektive stark macht, gelangt man langsam in den Bereich des glatten Raumes, den gotische Architektur entwickelt hat. Ich habe bereits auf das „Gespür für Variation“ hingewiesen. Wo nicht mehr Zahl, Masseinheit, Form den Raum definieren, wo Wiederholung nicht durch „Symmetrie als Form“ entsteht, vielmehr „Wiederholung als Kraft“ eingesetzt wird, dort überwindet gotisches Operieren mit wenigen Formelementen gerade den gekerbten zugunsten eines spezifisch glatten Raumes. Konsistenz des Materials ersetzt die Form als General. Der Rhythmus als Ereignis des Ungleichen übertagt die Zahl als Gleichung homogenisierter Schwerkraft. Wiederrum haben G. Deleuze und F. Guattari in der Philosophie das Vokabular eines nomadischen glatten Raumes eingeführt und begrifflich vom gekerbten Raum unterschieden.¹² Dass es sich beim ersten mehr um einen haptischen Raum des Kontakts, der Annäherung, der Nahsicht, bei letzterem mehr um einen visuellen Raum, um einen der Fernsicht, der Perspektive, des euklidischen Ideals von Zahl und Figur handelt, stellt ihr Nomadenbuch unmissverständlich heraus. Es geht aber überhaupt nicht darum, daraus einen Gegensatz, der sich ausschliesst, zu konstruieren.

Hier ein Fazit zu der hier einschlägigen Idee des Glatten: „Der glatte Raum ist genau der Raum der kleinsten Abweichung: er hat auch keine Homogenität, ausser zwischen unendlich dicht beieinander liegenden Punkten, und die Verbindung zwischen ihnen vollzieht sich unabhängig von festgelegten Wegen. Es ist ein Raum des Kontakts, kleiner Kontaktvorgänge, der eher taktil oder manuell als visuell wie der gekerbte euklidische Raum ist. Der glatte Raum ist ein Feld ohne Leitungen und Kanäle. Ein Feld, ein heterogener, glatter Raum verbindet sich mit einem besonderen Typus von Mannigfaltigkeiten: mit nicht-metrischen, nicht-zentrierten, rhizomatischen Mannigfaltigkeiten, die den Raum besetzen, ohne ihn zu ‚zählen‘, und die man nur ‚erforschen kann, indem man auf ihnen entlanggeht‘. Sie entsprechen nicht der visuellen Voraussetzung, von einem Punkt des Raumes, der ausserhalb von ihnen liegt, beobachtet werden zu können: so zum Beispiel das System von Tönen oder auch von Farben, im Gegensatz zum euklidischen Raum.“ (TP 510) Einen Raum besetzen, ohne ihn zu zählen, sondern durch Kontakt und Verläufe zu kennen, bedeutet, in einen glatten Raum einzugehen.

12 Man vgl. vor allem das letzte Kapitel von *Tausend Plateaus* „Das Glatte und das Gekerbte“, das diese Unterscheidung an folgenden Modellen durchspielt: „Das Modell der Technik“, „Das Modell der Musik“, „Das Modell des Meeres“, „Das Modell der Mathematik“, „Das Modell der Physik“, zum Schluss „Das Modell der Ästhetik: die nomadische Kunst“. Tatsächlich scheiden sich die Geister durch alle Kunst- und Wissensbelange hindurch nach diesen beiden Schwerpunkten. Nur Ignoranten können diese hartnäckig übersehen.

Im Blick auf die Gotik ist es der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer gewesen, der in den viel beachteten Büchern *Abstraktion und Einfühlung* (erstmalig München 1908) und *Formprobleme der Gotik* (in 6. Auflage München 1920) von spezifisch nordischer Ornamentik, von einer gotischen Linie sprach, die in Ausdruckskraft und nicht in einer Form besteht. Die *klassische Ornamentik* arbeitet mit der Symmetrie, die der organischen Mäßigung des Gefühls entspricht. Diese Wiederholung eines Motivs (einer Form) im Gegensinn, im Spiegelbild beruhigt das Moment der Steigerung, erzeugt einen geschlossenen Rhythmus im Sinne der Addition. Im Abschnitt „Die unendliche Melodie der nordischen Linie“ wird der *gotischen Ornamentik* ein Loblied gesungen, die mit einem Multiplikationsfaktor arbeitet und durch „steigernde Bewegtheit ohne Fermaten und Akzente“ dem einzelnen Motiv Unendlichkeitspotenz verleiht. „Die unendliche Melodie der Linie schwebt dem nordischen Menschen in seiner Ornamentik vor; jene unendliche Linie, die nicht erfreut, sondern betäubt und uns zur willenlosen Hingabe zwingt.“ (Worringer, *Formprobleme der Gotik* 36/37) Man erlebt den gotischen Raum als körperlose, unendliche Bewegtheit. Zum Beispiel provoziert die so starke Vertikalisation unmittelbar den Unendlichkeitsgedanken, „das In-sich-selbst-Verlaufen der Linie“. Sie verhält sich labyrinthisch, hat weder Anfang noch Ende, besitzt keinen Punkt, an dem die Wahrnehmung verweilt, ist grundsätzlich azentrisch. Wo sie wie bei der Fenster-Rosette einmal zentrisch verläuft, besteht dieses Zentrum nicht in einem geometrischen Stern, sondern in einem drehenden Rad, im Sonnenrad oder in einer Turbine. So wird die Bewegtheit nicht gebremst. Sie beruhigt sich nicht in radialer, sondern beschleunigt sich in peripherer Richtung.

Die gotische Linie, die den glatten Raum erschafft, unterscheidet sich sowohl von geometrischen als auch von organischen Formen und erhebt mechanische, abstrakte Züge zur Intuition. „Abstrakt“ bedeutet nicht geometrisch geradlinig und bildet auch nicht den Gegensatz zu figurativ. „Die abstrakte Linie ist der Affekt eines glatten Raumes“, während die organische Darstellung das Gefühl des gekerbten Raumes vermittelt. Organe bilden funktionale Kerbungen eines Körpers, darunter ein organloser Körper einen glatten Raum der molekularen Kräfte des Lebens verbirgt. Wenn es berechtigt ist, den glatten Raum ein „nomadisches Absolutum als lokale Integration“ zu nennen, bestehend aus unendlicher Fortsetzung von Annäherungen und Richtungsänderungen, dann kann dieses Absolute nichts anderes als „Werden“ oder „Prozess“ selber sein, ein „Absolutes des Übergangs“ (TP 684). Paradox ausgedrückt: Übergehen ist das einzig Beständige. Das Absolute der Weitsicht des gekerbten Raumes hin-

gegen etabliert sich als Horizont oder Hintergrund, als „das Allumfassende“, worauf Umriss und Form sich abzeichnen.

„Eine Linie dagegen, *die nichts eingrenzt, die keinen Umriss mehr zieht*, die nicht mehr von einem Punkt zum anderen geht, sondern zwischen den Punkten verläuft, die unaufhörlich von der Horizontalen und von der Vertikalen abweicht und sich ständig von der Diagonalen löst, indem sie unaufhörlich die Richtung wechselt – diese mutierende Linie ohne Aussen und Innen, ohne Form und Hintergrund, ohne Anfang und Ende, eine solche Linie, die ebenso lebendig ist wie eine kontinuierliche Variation, ist wahrhaft eine abstrakte Linie und beschreibt einen glatten Raum.“ (TP 689)

Ich hatte eingangs das Ausreizen des Materials auf Leichtigkeit und Beschwingtheit hin betont. Die riskanten Höhen, das filigrane Netzwerk der Wände scheinen die Schwerkraft aufzuheben, die Entmaterialisierung des Materials zugunsten von Kräften und Strömen zu betreiben.

Soviel von der nomadischen Erzählung muss genügen, um den metaphysischen Dualismus von Materie und Form für wenig ergiebig zu halten, um das Entstehen von Kunst zu begründen. Für gegenwärtige Künste gilt das im eminenten Sinne, dass sie es nicht mit Formen, sondern zumeist mit molekularisierter Materie zu tun haben, die nicht schon in einer vorgegebenen Form ein Intelligibilitätsprinzip besitzt. Vielmehr wird ein Material so gespannt, gedreht, getrieben, dass es Kräfte einer andern Ordnung freigibt, eben „Kräfte eines energetischen, formlosen und immateriellen Kosmos“ (TP 467). Was einst philosophisch „Form“ hiess, wird durch Konsistenzverfahren abgelöst, die permanent andere Schichtungen, Formationen, Transformationen des Materials vornehmen und derart ungeahnte Formungen hervorbringen.

2.5 Eine neogotische Reminiszenz:

Perrets „Notre Dame du Raincy“ 1922/23

Die Kathedrale Notre Dame du Raincy erwähne ich als späte Bestätigung der Interpretation der gotischen Wand als diaphane Fläche, nun im neuen Material Beton sehr anschaulich realisiert, wobei nun dieser flüssige Materialträger eben auch erlaubt, eine doch sehr homogene Ornamentik in Gussformen hervorzubringen.

Der Betonpionier Auguste Perret (1874-1954) baute 1922/23 in einem Pariser Vorort die neogotische Kirche „Notre Dame du Raincy“, wobei er ganz im Sinn des gotischen Wandbegriffs der diaphanen Folie die Seiten vollständig mit einem Raster aus vorgefabrizierten verglasten Betonelementen (60x60 cm) überzog, die mit abstrakten und christlichen Zeichen (Kreis, Kreuz usw.) ornamental

dekoriert sind, wobei diese Rasterung die Konsistenz und die Leichtigkeit von Textilmustern annimmt. Die Wand erscheint dadurch noch mehr als transparente Fläche, dass der Architekt die raumtragenden Rundpfeiler innen vor die Wand stellt, das konstruktive Gerüst funktional und optisch von der Raumhülle absetzt. Diese wird nun sichtbar von der statischen Funktion befreit.

196

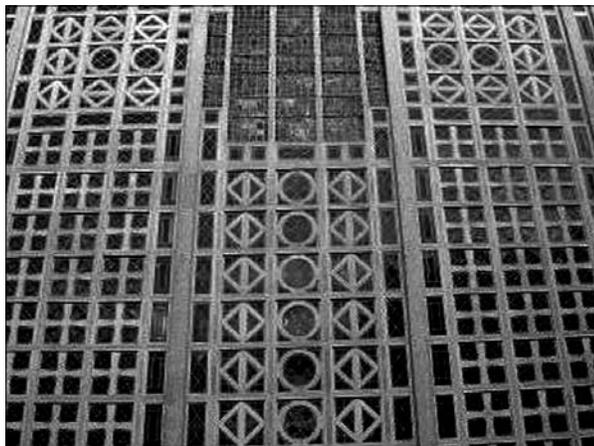


Abb. 13, Abb. 14
 Auguste Perret, Notre Dame du Raincy, Paris 1922/23
 Lichteffekte Innen – Wandmuster Aussen

Man hat Perrets Kirchenbau als Reflex des 20. Jahrhunderts auf Abt Sugers Lichtarchitektur gepriesen. Gelobt werden muss aber insbesondere der neue Baustoff Eisenbeton, der gar kein homogenes, sondern insofern ein heterogenes Material darstellt, als sein Konsistenzgrad von den variierbar gemischten Rohstoffen abhängt, gelobt sei auch das Material, weil es eine so leichte, eine geradezu textile Bauweise hergibt.

2.6 Weltmonument der Ingenieurkunst: Maillarts „Salginatobelbrücke“ 1929/30

Was im 12. und 13. Jahrhundert gotische Sakralarchitektur an wagemutiger Konstruktion mit Stein und Glas erobert hat, das setzte sich im 19. und 20. Jahrhundert beim Brückenbau in Eisen und Beton fort. Das neue Material Stahlbeton ermöglichte es, ungeahnt schlanke Brückenformen über weite Distanzen zu legen. Ich will die Pionierleistung des Schweizer Ingenieurs und Brückenbauers Robert Maillart, die Salginatobelbrücke oberhalb von Schiers im Kanton Graubünden aus dem Jahre 1929/30 als Beispiel anführen. Sie wurde 1990 zum Weltmonument der Ingenieurkunst erhoben.¹³

197

Die Formung dieser Brücke resultiert aus der Kühnheit des Ausreizens des neuen Baustoffs. Sie schlägt einen abstrakten weissen Bogen über die tiefe Schlucht, dem die Leichtigkeit und Geschmeidigkeit des Sprunges einer grossen Wildkatze zukommt. Die Fahrbahn hebt den Besucher linksseitig plötzlich vom Terrain ab, sie führt ihn über die Querbalken des Zufahrtsweges zum Hohlkastenprofil, das ihn in die Hauptspannweite hinüber lockt, wo er von der zweiten Bogenhälfte übernommen wird und im gegenüberliegenden Felsausschnitt sanft landet.

Was macht die konstruktive, künstlerische Leichtigkeit dieser Baute abgesehen von der äusserst minimalen Materialbemessung aus? Es handelt sich um einen Dreigelenkbogen mit Hohlkastenprofil. Man sieht in der Frontansicht sehr schön das Gelenk im Bogenscheitel. Durch zwei eingelassene Betonblöcke, welche die gleiche Breite wie Gewölbeplatte und Fahrbahn aufweisen, wird die Schattenlinie der sonst auskragenden Fahrbahn 2,4 m unterbrochen. Diese kleine Diskontinuität gibt Einblick in die Konstruktion und macht sie optisch leicht. Zur optischen Leichtigkeit tragen auch die geringen Vouten (Verstär-

¹³ Vgl. D. Billington, *Robert Maillart and the Art of Reinforced Concrete*. The Architectural History Foundation N. Y., Cambridge Mass. and London 1990. Auch A. Kessler, *Vom Holzsteg zum Weltmonument. Die Geschichte der Salginatobelbrücke*. Internationales Historisches Wahrzeichen der Ingenieurbaukunst. Buchdruckerei Schiers, 1996. Und Max Bill, *Robert Maillart – Brückenschläge*. Zürich 1990. Diese Brücke stand schon 1947 im Mittelpunkt der ersten Ausstellung der reinen Ingenieurkunst im Museum of Modern Art in New York.



Abb. 15, Abb. 16
Robert Maillart, Salginatobelbrücke
Schiers/Schweiz 1929/30
15 Gesamtansicht
16 Zufahrtskonstruktion

198

kungen) dort bei, wo die stützenden Querwände den Fahrbahnträger berühren. Dazu gehört auch, dass die Bogenhöhe zu den Kampfgelenken hin deutlich abnimmt. Das sind künstlerische Details, welche dem Material Schlankheit und der Konstruktion Sparsamkeit auferlegen.

Und der Leichtigkeit gewaltig förderlich ist natürlich die Tatsache, dass diese Stahlbetonkonstruktion völlig ohne Natursteinwiderlager beidseits am Berg auskommt. „Der Effekt ist atemberaubend, denn es gibt keine falsche Umrahmung durch Natursteinwiderlager mehr, keine falschen Formen des Viaduktes, welche an Steinbogen erinnert hätten, und keine falschen Fassaden, die das weisse, in der Holzschalung geformte Betontragwerk verborgen hätten.“¹⁴ Es fehlt jegliche Steinfundation bei den Bogenkämpfern. Nichts erinnert hier mehr an die alte Steinbogenbrücke. Der Betonbogen scheint an beiden Enden in den Fels zu verschwinden. Das weisse, nackte Material wirkt als Kontrast zur Landschaft. Der Ingenieur gleicht seine Brücke keinen Moment der Natur an. Der neue Baustoff erlaubt ihm, einen geschmeidigen Sprung aus Beton in einer unwirtlichen Gegend zu tun.

Der seitliche Blick zeigt, dass die weisse Gewölbeplatte und die letzte Querwand (links) zum Brücken-Auflager hin breiter werden, geschwungen sind. Auch werden die beiden Seitenwände zum Kämpfer hin schmaler. Diese Ver-

¹⁴ Billington 46.

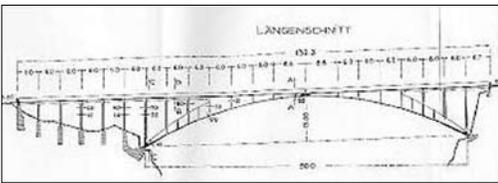


Abb. 17, Abb. 18, Abb. 19
 Salginatobelbrücke
 17 Seiten-Unterblick
 18 Längenschnitt
 19 Richard Coray, Holzbaugerüst

jüngung bestimmt ganz wesentlich die Eleganz des Bogenprofils. Schliesslich lässt der Seiten-Unterblick die sehr leichten Randverstärkungen der vertikalen Querwände erkennen. Und die Begehrbarkeit der Brückenplatte bis fast zum Scheitelpunkt wird deutlich.

Der Längenschnitt gibt als Gesamtlänge 132,3 m, als Bogen-Stützweite 90 m an. Die Höhe über Wasser beläuft sich auf 93 m. Das Gefälle der Fahrbahn beträgt 3% oder nahezu 4 Meter. Schliesslich ist auch noch das Holzbaugerüst von Richard Coray als Kunstwerk von grosser Geschmeidigkeit wie die Brücke in Erinnerung geblieben.

David P. Billington von der Princeton University, USA, nannte diese schlanke Brücke „eines der vollendetsten Bauwerke des zwanzigsten Jahrhunderts“ und ein „vor allem für den Fachmann geheimnisvolles und wunderbares Gebilde“. Maillarts Werke seien insgesamt „Musterbeispiele einer neuen Kunstform“. Zusammenfassend gilt die Meinung der Ingenieurwelt, dass diese Salgi-

natobelbrücke in den 30er Jahren die fortschrittlichste Bogenbrücke überhaupt darstellte. Im Zusammenhang mit meinem Thema von Materie und Form erscheint mir am Ende die Feststellung nicht unwichtig, dass hier ein versierter Ingenieur und Künstler am Werk war, der mit Schul-Mathematik auskam: „Seine Berechnungen beschränkten sich auf elementare Mathematik ohne Infinitesimalrechnung.“¹⁵

3. Den Strömen folgen in der Malerei

3.1 Rembrandts „ruwe manier“

Ich wechsele nun von Beispielen der Architektur zu solchen der Malerei. Einem Material, in diesem Falle der Farbe, Äusserstes abzuverlangen, das taten auch zu allen Zeiten Pioniere der Malkünste. Ich werfe gerade deshalb den Blick ganz kurz auf Rembrandts raue Manier des Farbauftrags, weil ich nachher eine gegenwärtige Malerin vorstellen möchte, die sicher nicht direkt bei Rembrandt anknüpft, die aber ähnlich mutig mit heutigen Mitteln mehr den Strömen der Farbe folgt als Formen zu reproduzieren, wie es im 17. Jahrhundert der holländische Grossmeister getan hat. Ich verorte sie deshalb keineswegs auf einer Höhe mit Rembrandt, ich behaupte nur einen ähnlichen Mut im Umgang mit dem Material.

200

Von van Gogh weiss man, dass er bei Rembrandts „Judenbraut“ vor Staunen über die Malweise völlig ausser sich geriet und von einem intimen, unendlich sympathischen Bild sprach. Zeitgenossen Rembrandts, allen voran Gerard de Lairese, geisselten hingegen Rembrandts Maltechnik, bei welcher „der Saft gleich Dreck am Bild herunter laufe“.¹⁶ Er forderte im Sinne der „feinen Manier“ des Malens, dass der Pinselstrich überall gleichmässig sein müsse, sodass die Gegenstände allein durch Kunstfertigkeit, nicht durch Kleckserie (kladdery) rund und plastisch erscheinen. Kunstfertigkeit bezog sich auf die einzig korrekte Verwendung malerischer Mittel wie Kontur, Farbauftrag, Licht, Schatten gemäss der feinen Art, um im Bild plastische und räumliche Illusion zu erzeugen.

In dieser Stimme sprach noch das Ideal der Renaissance, das dem „disegno“, der Vorzeichnung den Vorrang gegenüber dem „colorito“, dem Farbauftrag gab.

¹⁵ Billington 172.

¹⁶ Zit. Nach Ernst van de Wetering, „Rembrandts Malweise: Technik im Dienst der Illusion“ 13, in Ch. Brown, J. Kelch, P. van Thiel, *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*. München, Paris, London 1991, 12–39. Von G. de Lairese stammt das Buch *Het Groot Schilderboek*, Amsterdam 1707.

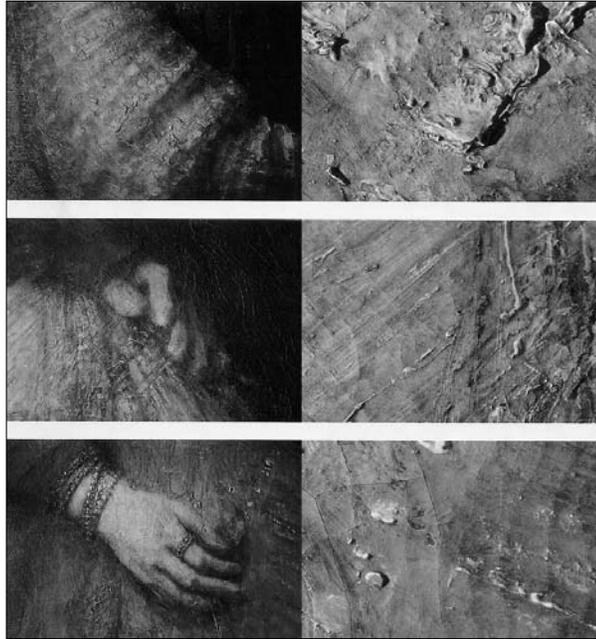
Die immer wiederkehrende Formdebatte ist meines Erachtens die Nachwirkung eines Ideals und das Produkt eines nicht farbigen Sehens, eines nicht malarischen Sehens, sondern eines Verstandessehens, das die Dinge in Umrissen, Grenzen, Formen auffasst, nach Kategorien in Charaktere und Arten einteilt, statt sich dem Spektakel von Licht und Farben wirklich auszuliefern.

1991 schrieb Ernst van de Wetering, dass man ob der rätselhaften Farbbehandlung etwa beim Ärmel des Männerarms der Judenbraut den Eindruck gewinnt, „dass nicht der Maler malte, sondern dass sich das Gemälde selbst gemalt hat, dass es eher das Ergebnis eines geologischen Prozesses [zu sein] scheint als von Menschenhand aufgebrauchte [aufgetragene] Farbe, dass der Zufall in unfassbarer Weise eine wichtige Rolle bei dieser Art zu malen spielte“. (de Wetering 13) Diese Beschreibung würde zweifellos auf viele Beispiele der so genannten „Postmoderne“ bestens passen. Das Ausreizen des autonomen Farbmaterials war bereits beim grossen Holländer ein Hauptanliegen. Auf dem besagten rechten Ärmel ragt Farbe in Klumpen hervor. Rätselhaft bleibt, wie er sie überhaupt aufgetragen hat. Man weiss nicht, welche Instrumente der Maler dabei benutzte, jedenfalls fehlen Pinselstriche und Spachtelspuren. Das Bild, das sich selber malt: die Rolle des Subjekts wird diejenige eines Auslösers und Regulierers von Materialströmen. Geologische Metaphern legen sich bei näherer Betrachtung nahe. Der Zufall regiert im Detail, wo bereits abstrakte Malerei vorliegt. Ein Ausreizen von Farbe im Dienste des Figurativen und der Raumillusion, jedoch nichts Abbildendes ist da.

201

Die „ruwe manier“ ist mehr ein haptisches Malen durch Kontakt mit dem Material, das aus der Nahsicht eine Molekularisierung erfährt, in seine Kräfte zerlegt wird, als ein visuelles Malen aus der Fernsicht auf den Gegenstand, wie es die „feine Manier“ zur Erzeugung der Illusion verlangt.

Bei der Partie durchscheinender Stoffe auf der Schulter der Frau, worauf der Mann seine linke Hand legt, erzeugen zufällig hingetropfte Farbfäden auf einer chaotisch gewischten, fleckigen Unterschicht den Effekt von kostbaren Stoffen, denen Metallfäden unterlegt sind. Man weiss, dass Rembrandt alle darin übertraf, erlesene exotische Stoffe in ihrer samteneen oder pelzigen Weichheit mit unerhörten malarischen Mitteln in Szene zu setzen. Früh liebte er den Prunk, das Gold, den Glitzer. Er erschuf den Prunk mit Klecksen. Aber er begegnete auch dem Schmerz und der Trauer (man denke an das Leuchten der Farben im Bild „Jeremias trauert über die Zerstörung Jerusalems“ (1630), dem Alter und dem Verfall mit derselben strahlenden malarischen Geste. Er erzeugte in Farben die Empfindung von grosser Güte und Schönheit bei allem, was er anrührte. Er übergab es einem bisher nie gesehenen Farbenfluss.



202

Abb. 20
Rembrandt, Die Judenbraut 1665
Ausschnitte Ärmel, Schulter, Kleid

Man sagt, Rembrandt hätte Mühe gehabt, bei einem Portrait die Ähnlichkeit zu erreichen. Ausgerechnet er, der wie kein anderer Portraits und Selbstportraits „en masse“ produzierte, konnte die Ähnlichkeit mit dem Portraitierten nur schwer erzielen. Das kann nur heissen, dass es ihm nicht um formale Ähnlichkeit, nicht um die Form der Repräsentation gegangen sein konnte. Die Farbatmosphäre oder Farblandschaft eines Gesichts war ihm wichtiger, als Formen und Merkmale der Repräsentation desselben abzubilden. Die Protagonisten mussten ihre Identität verlieren, mussten gesichtslos werden, um in Farbe, um in ein Farbgesicht überzugehen. Hand, Fuss, Ärmel, Schulter war ihm ebenso wichtig wie das Gesicht, malte er mit ebensolcher Lust der Farbe. Der Dichter Jean Genet stellt zurecht die rhetorische Frage, „welchem ist es in diesem Masse gelungen, die Identität des Themas zugrunde zu richten, um es besser hervortreten zu lassen.“¹⁷

Das Gesicht seiner alten Mutter malte er erschreckend schonungslos mit Schrunden, Falten und Warzen, aber er verwandelte es so sehr in Malerei, dass die hässlichen Zeichen des Alters und des Verfalls selbst Ornamente oder Verzierungen wurden. Desgleichen malt er den totalen Verfall des Gesichts

17 „Rembrandts Geheimnis“, in Jean Genet, *Rembrandt*, Gifkendorf 1996, 33–34.

der Margaretha de Geer (Gattin von Jacob Tripp), als wäre es eine liebenswerte Sache, er gibt ihm bei der Verwandlung in Farbe Schönheit und Würde zurück.

Man könnte die späten Selbstbildnisse heranziehen, die zunehmend der „ruwen manier“ gemäss viel Strömen der Farbe realisieren. Man müsste viele Tuschezeichnungen und auch die Radierungen unter dem Aspekt fließender Linien betrachten. Man würde eine Menge technischer Neuerungen antreffen, welche die Illusion von Wirklichkeit weniger durch feste Form als durch raue Materie erzeugen. Es werden nirgends Formen reproduziert.

Auch Rembrandt hatte als Feinmaler begonnen und endete bei der „ruwen manier“. Man kann nicht anders, als diese atemberaubende Entwicklung in der Maltechnik bei ihm als bewusste Entscheidung des Malers und als Experimentierfreudigkeit mit dem Farbmaterial aufzufassen. Bei seiner zufälligen Verteilung von reliefartigen Farbkügelchen, Kratzern, Furchen unter durchsichtigen Farbschleiern, worin man schwerlich eine Formbildung erkennen kann, geht es nur darum, die Farbmaterie mit der stärksten Wirkungskraft strömen zu lassen und diese neuartig erzeugten Effekte auf der Fläche so zu verteilen, dass im Bild die Empfindung von Intensität, Intimität, Stille, Güte, Harmonie erzielt wird.

203

Ähnlich ist vor ihm der Weg bei Tizian verlaufen, dessen Spätstil sich schon der rauen Malweise ohne Vorzeichnung bediente.¹⁸ Auch bei ihm, dessen Werk vermutlich den stärksten Einfluss auf Rembrandt ausgeübt hat,¹⁹ beruhte das nicht auf abnehmender Sehkraft im Alter. Er wollte dem Material noch mehr Leuchtkraft, Frische, Zauber entlocken. Drei Schritte bezüglich Formen reproduzieren oder Materialströmen folgen lassen sich in der Maltechnik mit einem Schlag verdeutlichen, wenn ich mit de Wetering die Darstellung eines Kindes im Ausschnitt aus einem Gemälde von Raffael, von Tizian und von Rembrandt nebeneinander stelle.

Arbeitete Raffael sehr formbewusst und setzte er die Farbe gezielt, kolorierend, kompositorisch ein, so befreite der späte Tizian die Farbe schon sehr von der Bindung an eine Symbol- und Formgebung, und Rembrandt löste den „Gegenstand“, ob Hand oder Hemd oder Kleid, unterschiedslos in Farbatmosphäre auf. Mehr „den Strömen folgen“ im Sinne der Wirksamkeit von

18 „Dabei erhielten Ton- und Farbschattierungen bei der Wiedergabe der Wirklichkeit das Primat über die Form.“ Das schreibt E. van de Wetering 18.

19 Das wird von E. van de Wetering im oben genannten Aufsatz nachgewiesen. Die Kunstgeschichte vom Gesichtspunkt des Materials aus und des spezifischen Umgangs mit den Maltechniken ist bis heute nicht geschrieben worden.

Farbmaterial war bisher nicht als bei Rembrandts Spätstil. Es handelte sich um einen revolutionären Weg, Farbe vom königlichen Dienst an der Formbildung zur autonomen Wirkung zu bringen, bei der „Form“ selber nicht mehr linear, sondern malerisch verstanden wurde, das atmosphärische Ergebnis von Farbexperimenten war.

Das hat auch das Sehen von Kunst verändert. Man musste Rembrandts Bilder auf Distanz betrachten, weil man von nahe nur Farbflecken sah. Der Meister hielt die Besucher auf Distanz, indem er auf den schädlichen Geruch der Farbe verwies. In der Atelierkultur des 17. Jahrhunderts diskutierte man Fragen der Art, wie ein achtlos erzeugter grober Strich soviel Weichheit bewirken kann? Sind derart gemalte Werke überhaupt vollendet? Wann ist ein Bild fertig? Wenn ein Meister es als solches bezeichnete, nicht wenn die Formerwartungen des Betrachters befriedigt waren. Das war also nicht erst im 20. Jahrhundert so. Rembrandt bediente sich auch ungeniert des „pentimentos“, des nachträglichen Eingriffs in ein Bild. Um eine Perle kräftiger leuchten zu machen, hätte er die schönste Kleopatra mit brauner Farbe überzogen, erzählt die Legende.

204

Natürlich gab es Rezepte und Tricks, wie die Illusion der Wirklichkeit mit Farbe am besten getroffen wurde. Rembrandt bediente sich dieses Repertoires auf die souveränste Weise, er wich nämlich wie kein anderer Zeitgenosse davon ab. Zum Beispiel wirft bei einem Portrait die helle Stelle eines damals in Holland üblichen breiten weissen Halskragens Licht auf die dunklere Stelle des Unterkiefers und der beschatteten Wange, sodass die Haut der unteren Gesichtshälfte, weil heller, kühler wirkt als die der oberen. Die raue Manier setzte solche Nuancen schwungvoll. Oder bei einem Auge bekommt nicht nur der Augapfel einen Glanzpunkt (hellen Reflex), auch bei der Tränenflüssigkeit auf der Lidkante und im inneren Augenwinkel erscheinen bei Rembrandt solche Reflexe als kühne, raue, helle Flecken, was die Lebendigkeit des gemalten Auges enorm steigert. Oder ein Schlagschatten unter der Nase beginnt scharf und endet verschwommen. Rembrandt erzielt gerade durch Flüchtigkeit und Zufälligkeit des Malauftrags diese Effekte sehr wirklichkeitsnah.

Was er von früh an wie kein anderer beherrschte, war die Art, die Farbkonsistenz zu differenzieren, um einem Gegenstand optimale Lichtwirkung zu verpassen. Die Pigmente eigenhändig zu reiben, die Dicke auf dem Reibstein zu variieren, um entsprechende Oberflächenstrukturen zu realisieren, verhalfen dazu.

Dass Rembrandt experimentell vorging, belegen auch einige frühere Entdeckungen oder Änderungen, die er bei den Malregeln der Illusion machte.²⁰

²⁰ Ich folge hier weitgehend der Darstellung von Ernst van de Wetering.



Abb. 21
Raffael, Madonna und Kind mit
dem kl. Johannes (Ausschnitt)

Wenn es zum Beispiel zur Erzeugung von Raumillusion heisst, dass helle Stellen im Gemälde hervortreten, dunklere Töne jedoch im Bildraum zurückweichen, dann weist Rembrandt nach, dass nicht immer die Helligkeit, sondern gerade auch die *Rauheit des Farbauftrags* (Hoogstraten nannte es die „*Kenntlichkeit*“) die räumliche Illusion von Tiefe bewirkt. Das Auge hat Halt am Rauhen der Farbe, während die Gleichmässigkeit den Eindruck von Entfernung schafft. Bei der „*Nachtwache*“ (1642) fesselt der unebene Farbauftrag im Vordergrund beim gelben Kostüm von Ruytenburgh, bei der Trommel, bei Hand und Kragen von Banning Cocq. Oder der Meister setzte bewusst Schatten im Vordergrund dunkler, Schatten im Hintergrund heller. Um den Abstand zwischen gelbem Leutnant Ruytenburgh und gelbem Mädchen zu vergrössern, malte er die Schatten beim Mädchen heller. Die geringste Entfernung kann durch Tonnuancen erzielt werden. Das waren drei malerische Mittel, die Raumillusion zu erzeugen: raue Oberfläche, atmosphärische Perspektive, dunkle vor hellen Partien.

Und formgebende Konturen fehlen. Rembrandt fand eine ganz eigene Lösung, ein eigenartiges „*sfumato*“, Konturen atmosphärisch aufzulösen, indem er etwa mit Pinselborsten zähe Farbe über Oberflächen streifen liess, wodurch unebene Farbtonübergänge entstanden, die räumlich-atmosphärische Wirkung taten. Was nach Effekt oder Trick klingt, war damals eine Tat von Wagemut



Abb. 22
Tizian, Kind mit Hunden
um 1570/76 (Ausschnitt)



Abb. 23
Rembrandt, Familienbildnis
um 1665 (Ausschnitt)

und Freiheit, allerdings noch zeitgemäss im Dienste der Illusion. Die Rauheit und Wildheit, wenn es letztere überhaupt gab, bedeutete kein drauflos Schmierren. Nirgends fliesst der Saft der Farbe wie Dreck am Tuch, wie der Zeitgenosse Laresse schimpfte.

Der Dichter Jean Genet nennt die hauptsächliche Empfindung, welche Rembrandts Bildnisse (man denke an die späten Selbstportraits) realisieren, eine grosse Güte. Letztlich ging es seiner Malerei nicht um die Illusion des Räumlichen. Das stellte damals nur ein Mittel der technischen Komposition dar. Am Ende regulierte und kanalisierte die Arbeit an dieser Empfindung unendlicher Güte dem Verfall gegenüber den ungewöhnlichen Umgang mit dem Farbmateriale, sie ergibt die eigentlich ästhetische Komposition, die wir so sehr lieben.

Wenn man mit Alberti das Wesentliche der Baukunst der Renaissance (und die Kunst der Renaissance wurde insgesamt als plastischer Stil bezeichnet, im Zentrum stand die Statue) in der Geformtheit (*concinnitas*) erblickt, welche durch das Mittel der Begrenzung (*finitio*) erreicht wurde und die Vollkommenheit (*perfectio*), das Ideal zum Ziele hatte, dann bestimmt sich die Malerei von Rembrandt als eine *Kunst der Entformtheit*, die sich durch den ganz und gar malerischen Stil dem Unendlichen (*infinitudo*) öffnet und alles einer einzigen Substanz (*substantia*), dem Stoff oder Material Farbe entlockt, wobei die Potentialität (*potentia*) des Lichtes, eine neuartige Lichtdynamik, Regie führt. Rembrandt reihte sich damit in eine barocke Vision des Kunstschaffens ein. „Entformtheit“ heisst das philosophische Stichwort meines viel zu flüchtigen Blicks auf Rembrandts Beitrag zum Thema dieses Symposiums.²¹

3.2 Das „dekorative Bild“ bei Matisse

Matisse vollzieht in der Moderne eine Aufwertung des Dekorativen, des Ornamentalen, die mit der neuen Definition des Bildes als Oberfläche einhergeht. Nicht dass er Figur und Raum ganz aufgegeben hätte. Er reflektiert und thematisiert unablässig dieses Verhältnis. Die grosse Düsseldorfer Ausstellung *Henri Matisse, Figur Farbe Raum* von 2005/06 war diesem Thema gewidmet.²²

21 Der Spinoza-Spezialist Carl Gebhardt hat diese barocke Sicht Rembrandts bereits 1927 deutlich herausgearbeitet. Vgl. C. Gebhardt, „Rembrandt und Spinoza. Stilgeschichtliche Betrachtungen zum Barock-Problem“, in *Kantstudien* 32, 1927, 161–181.

22 Den neuesten Forschungsstand liefert der gleichnamige Katalog, hrsg. v. Pia Müller-Tamm, Hatje Cantz 2005. Die Kuratorin und Herausgeberin schreibt: „Die Moderne hat die bildliche Konstellation von Figur und Raum kategorial neu bestimmt. Wie kein anderer Maler des 20. Jahrhunderts war Henri Matisse an diesem Prozess beteiligt.“ (Müller-Tamm 17) Was heisst kategorial neu bestimmt? Werden nicht gerade alle *kategorialen* Bestimmun-

Nicht nur im Zusammenhang mit der Formfrage ist die Bemerkung von Matisse wichtig, dass für ihn Malen und Zeichnen eine Einheit darstellen, sondern auch sein Bekenntnis zur Farbe als formgebende Kraft, das in den Satz mündet: „Die Farbe darf auch die Form nicht einfach ‚kleiden‘: sie muss sie bilden.“²³

Bei diesem frühen Bild „Stilleben mit ‚Der Tanz‘“ (1909) wird an allen vier Seiten ein Gegenstand angeschnitten präsentiert, nämlich „Formreste“ eines schwarzen Stuhls, eines roten Tuches, einer reichlich dekorierten Tischdecke, oben dann Ausschnitte von der Rückseite einer Leinwand und von der Vorderseite des eigenen Bildes „Der Tanz“ als reduziertes Bildzitat. Die Komposition besteht aus lauter angeschnittenen Flächen, die sich ineinander schieben. Da gibt es zwar noch Raumillusion, eine Art Ateliersituation, wobei aber selbst der Tisch derart in einer Aufsicht gezeigt wird, dass er flächig wirkt. Nur an der verkürzten Vorderkante und bei den kleinen Gegenständen auf dem Tisch ist eine deutlich plastische Wirkung vorhanden.

208

Dieses frühe Bild komponiert die Fläche tatsächlich aus angeschnittenen Gegenstandsformen, sodass eine gegenständliche Lesart sofort von „Formresten“ oder „Formfragmenten“ spricht. Es kündigt sich darin jedoch ein radikalerer Schritt in Richtung eines flächig konstituierten Bildes an, worin der Gegenstand dem Gegenständlichen, die Figur dem Figurativen entrissen wird. Sie werden zu Arabeske und Dekor in Farbe verwandelt. „Die Umgebung macht den Gegenstand“, behauptet der Maler. Und: „Der Gegenstand ist ein Schauspieler“, weil er in zehn verschiedenen Bildern zehn verschiedene Rollen spielen kann. „Man nimmt ihn nicht für sich...“. Vielmehr gilt, „jedes Kunstwerk ist eine Sammlung von Zeichen, die der Künstler im Laufe der Arbeit erfindet, so wie es ihre Stellung im Bild erfordert“ (Matisse 242).

gen von Figur und von Raum durch Farbe und Ornament überwunden? Eine sich als Königswissenschaft der Kunst verstehende Analyse betont die komplexe Durchdringung von Zwei- und Dreidimensionalität bei Figur und Raum, bei „Figur als Raum“, betrachtet, wie das Sujet den Bildraum formt, denn die Figur strahlt und greift in den Raum aus. Sie sieht Matisse's Modernität gerade nicht in neuartigen formalen Strategien der Abstrahierung und der „Verflächigung“, schreibt Müller-Tamm. Dem halte ich entgegen: Man kommt gerade vom Bild als Illusionsraum nicht los, benutzt weiter munter den Begriff „Bildraum“, liest auch noch die letzten Papierschnitte von Matisse vor allem als plastische Illusion. Derweil erobert Matisse das Bild als unendliche Immanenzebene der Linie und Farbe, gewinnt trotz figurativer Elemente und Situationen die „Oberfläche“ als Sinnenebene der Kunst. Das ist, philosophisch betrachtet, die Modernität dieses französischen Malers, der die Immanenzebene der malerischen Zeichen parallel zum Rhythmus der Gegenstände unendlich erkundet. Die Papierschnitte macht er, weil die Schere „mehr Gefühl für die Linie“ entwickeln kann als Bleistift oder Kohle.

23 H. Matisse, *Über Kunst*. Hrsg. J. D. Flam, Zürich 1982, 241.



Abb. 24
Matisse, Nature morte à „La danse“ 1909

Nun hat der Kunsthistoriker Gottfried Boehm im Katalog schon darauf hingewiesen, wie die so angeordneten „Formfragmente“ (malerischen Zeichen) eine Wucht über den Rand hinaus bekommen, er verwendet dafür die Metapher von expansiver oder zentrifugaler Kraft (Boehm 279). Das Bild besteht in einer Balance fliehender Kräfte. Die Bildmitte verliert an Gewicht, die Ränder werden bedeutsam, was auch die Flächigkeit des Bildträgers hervorhebt. Für die dargestellten Gegenstände, deren Massstab variiert, bedeutet die Fragmentierung ebenfalls eine deutlich gesetzte Verflachung. Was bei dieser Komposition heraus sticht, sind allemal heterogene Flächen, die einen Rhythmus, ähnlich dem von Tanzenden, bilden.

Mit Boehm weiterhin vom Vorrang des Ganzen über die Teile, überhaupt vom Bild als Ganzheit, von „übergreifender Ordnung“, von der „primären und blitzartig vollzogenen Wahrnehmung der Fläche“ zu sprechen, erinnert terminologisch an die alte metaphysische Einheit des Bildes, die man hier als Hypothese aber nicht mehr benötigt, weil der Unterschied von Ganzem und Teil dahin fällt, wenn alles in die Fläche gebracht wird, wenn das Bild vom Maler konsequent als (unendliche) Oberfläche definiert wurde, darauf Arabesken flotieren, die vom Betrachter einen „schweifenden Blick“ verlangen. „Fläche“

ist kein übergeordnetes Ganzes mehr, weil jedes Flächenteil die Fläche ganz ist. Matisse verlangt die andere Sprache der Oberfläche. Darum wird bei ihm kompositorisch Rhythmus, nicht Mass wichtig. Mass beruht auf Messbarkeit, Zählbarkeit, gehört zur Ordnung des Logos und schafft den durch Zählung und Messung eingekerbten Raum. Rhythmus gibt es hingegen nur im Tanzen selbst, er ist von der Ordnung des Nomos (der Nomaden), die einen glatten Raum bewohnen.²⁴ Man kennt den Rhythmus eines Liedes nur durch das Singen desselben, beim Durchgang durch die einzelnen Töne, man besitzt ihn nicht abstrakt durch das Lied als Ganzes. Matisse betont in seinen Schriften, man müsse so malen, wie man singt, nämlich unbewusst und mit Leichtigkeit.

210

Matisse verschiebt notgedrungen die Terminologie der Königswissenschaft. Statt bei Arabesken von Wiederholung der „Form“ würde ich lieber von Variation eines Themas sprechen. Das malerische Zeichen entsteht durch Kontakt und Nahsicht. Seine unregelmässig handgemalten Arabesken, etwa beim ockerfarbenen Tischtuch, deren Anordnung nicht planimetrischer Logik, sondern eher dem Rhythmus der Tanzenden im Bildzitat dahinter folgt, seine Ornamente, seine Teppich-, Tapeten-, Tuchmuster variieren Bewegung und reproduzieren nicht einheitliche Formen. Figuren und Gegenstände gehen ebenfalls in diese Bewegtheit von Zeichen ein. „Man organisiert die Arabeske wie eine Musik. Sie hat ihren eigenen Klang.“ (Matisse 251) Die Variation bedeutet in der Musik keine bloße Wiederholung, sondern jede stellt ein eigenes kleines Stück Musik, ein kleines Ritornell dar. „Der maurische Wandschirm“ lässt bei den die ganze Fläche bedeckenden „Mustern“ überhaupt keine Wiederholung erkennen. Figuren und Gegenstände werden von einem Meer von Arabesken (malerischen Zeichen) überschwemmt, dass sie selber zu einer solchen werden, das durch Form und Volumen bestimmte Figurative der Figur wurde in Farb-Rhythmen aufgelöst. Nur eine Fernsicht dieser Malerei erkennt vorrangig das Räumliche.

Denn auch der Begriff „Raum“ dient Matisse nicht als ein sakrosanktes Vorausgesetztes des Bildes. Beim „Roten Interieur mit Stilleben auf blauem Tisch“ werden durch das variabel gezackte Linienornament und durch das nach aussen fortgesetzte Rot alle bekannten Raumverhältnisse durchbrochen. Wo ist Boden, wo Wand? Wo ist Innen, wo Aussen? Raum gibt es im Bild, den Strömen der Variationen von geschmeidigen Linien, von textilen oder organischen Mustern malerisch folgend, als Resultante der flächigen oder zeichenhaften Elemente, nicht aber als Form. Das Oszillieren von Flächen lässt die alte

²⁴ Die Ausdrücke glatter und gekerbter Raum habe ich, dem Standardwerk des nomadischen Denkens *Tausend Plateaus* von G. Deleuze und F. Guattari folgend, eingangs erläutert.



Abb. 25
Matisse, Le paravent mauresque 1921



Matisse, Intérieur rouge, nature morte
sur table bleue 1947

Bildtiefe kaum illusionistisch aufscheinen. Sie machen auch am Bildrand nicht Halt, sondern greifen in unbestimmte Weiten aus.

So etwa nehmen die dekorativen Elemente der Kapelle von Vence in Südfrankreich Einfluss auf den Kontext der darin stattfindenden Rituale und Gebete der Dominikanerinnen. Rituale und Gebete lassen sich plötzlich wie Dekor, wie Schmuck verstehen, was ritualisierte Gebete und Gesänge allemal auch sind. Das kann man jedoch nur dann so positiv sehen, wenn man sinngeographisch die Oberfläche (das Zeichenhafte, das Dekorative) gegenüber dem Sinn in der Tiefe der Elemente (der Natur, der Substanz) und dem Sinn in der Höhe der Ideen (die Ewigen Wahrheiten) favorisiert. Zu solchem Umdenken trägt die Malerei von Matisse bei.

Spezifisch für die Oberfläche von Matisse ist es, dass er Figürliches in Zeichenhaftes *sui generis* verwandelt. Er benutzt den Begriff „Zeichen“ sehr eigen. Ich erwähnte schon, dass jedes Kunstwerk eine Sammlung von selbst erfundenen Zeichen darstellt. Diese Zeichen werden von der Stellung im Bild erfordert. „So hat also das Zeichen, für welches ich ein Bild schmiedete, gar keinen Wert, wenn es nicht übereinstimmt mit anderen Zeichen... Das Zeichen wird bestimmt in dem Moment, in dem ich es brauche, und für den Gegenstand, an dem es teilhaben soll. Deshalb kann ich nicht zum Voraus Zeichen festlegen, die sich nie verändern und die so etwas wie eine Schrift wären.“²⁵ Also keine feste, reproduzierbare Formen- und Muster-Sammlung anlegen, keine abstrakten Zeichen wiederholen.

Einerseits bekommt eine Arabeske nur Wert durch die Nachbarschaft mit anderen, andererseits unterhält sie doch auch eine Beziehung zum Gegenstand, an dem sie „teilhat“. Gemeint ist, dass der Künstler „die Natur besitzen“, „sich mit ihrem Rhythmus identifizieren“ muss. Er muss den Gegenstand lange studieren, um herauszufinden, welches sein Zeichen sein könnte. Darin drückt sich der dritte Weg zwischen dem der Figuration und dem der Abstraktion aus. Für Matisse gingen die Abstrakten vom Nichts aus, wie er sagte: „Es scheint mir, dass viel zu viele von den Malern, die man heute ‚abstrakt‘ nennt, von einem Nichts ausgehen. Sie sind willkürlich... sie imitieren die Abstraktion. Man findet keinen Ausdruck in dem, was sich als Zusammenhang zwischen ihren Farben ausgibt.“ Die abstrakte Malerei zwingt die Farbe meistens unter

25 Und er fährt fort: „Es besteht keine Kluft zwischen meinen früheren Bildern und meinen Schnitarbeiten. Ich habe lediglich durch grössere Absolutheit und durch grössere Abstraktion eine auf das Wesentliche reduzierte Form erreicht, und ich habe vom Gegenstand, den ich früher in der ganzen Komplexität seiner Umgebung darstellte, nur das Zeichen übrig behalten.“ (Matisse 242)

ein Konzept, ein Programm, repetiert und imitiert Elemente desselben, ohne parallel zur Natur rhythmischen Ausdruck in Farbe zu erschaffen. Sie beschäftigt sich mit nichts, wirkt oft leer und langweilig. Das Konzept, das sich als Zusammenhang zwischen ihren Farben aus gibt, wirkt formal abstrakt statt malerisch ausdrucksstark.²⁶ Matisse fügt emphatisch hinzu: „Der Zusammenhang ist die Liebe, ja, die Liebe.“

Denkt man kurz an den Stellenwert von Textilien in Rembrandts und in Matisse's Gemälden, dann ist eine gemeinsame Vorliebe für edle exotische Stoffe und Teppiche offensichtlich. Schon Rembrandt malte sie sehr dekorativ. Matisse lässt bei ihnen das Dekorative bildnerisch geradezu explodieren. Stoff, Gewand, Teppich, Tapete sind als Gegenstände selber Flächengebilde. Einmal das Bild als Tafel für malerische Zeichen und nicht mehr als Fenster zur Welt definiert, werden Bilder dekorative Sinfonien. Wenn schon immer galt, dass das Bild die ganze Welt auf eine Fläche projiziert, so macht Matisse dabei in rhythmischer Parallelität zur figürlichen und gegenständlichen Natur alle Dinge zu dekorativen Zeichen. Seine Gemälde folgen kompositorisch Strömen des Dekorativen. Die alten Formen der Gegenstandsdarstellung werden ornamental verflüssigt. In der Konsequenz dieser Bildphilosophie dehnt sich die ganze Welt als gewaltige Oberfläche aus. Darin gäbe es nichts, was sich nicht als malerisches Zeichen erweise. So entriss Matisse die Figur dem Figurativen. Und er beendet auf seine Weise die Herrschaft der Form über die Farbe.

Eine Generation später unternimmt der Engländer Francis Bacon einen ganz anderen Versuch, die Figur dem Figurativen zu entreissen. Er tut es mit dem Mittel deformierter Formen. Er setzt die Figuren in farbige Flächen, die keine Räume mehr sind, er lässt sie allerlei akrobatische Bewegungen ausführen, die keinen Sinn ergeben, er entreisst ihnen Körperteile, sie werden von einem Sog in einen Schlund gezerzt. Formkonventionen der Figürlichkeit tummeln sich, durch Spasmen und Deformationen entstellt, wie in einem gespenstischen Inferno. Wer nicht an Gott glaubt, der glaubt auch nicht an die Form. Die ganze Repräsentation der Welt durch feste Formen hängt vom Gottglauben ab. Wer den Strömen folgt, wer einem reichhaltigeren und konsistenteren Material immer intensivere Kräfte abringt, der kann nicht an Formen glauben.

Im Blick auf „Der Tanz“ (1909) sagte Matisse, er wollte „in einem beschränkten Raum eine Vorstellung von Unendlichkeit erwecken“. Darum hat er die Bewegung der Figuren über den Rand hinausgehen lassen, damit der Betrach-

²⁶ „Wenn Zeichnen dem Geist entspringt und die Farbe den Sinnen, dann muss man zunächst einmal zeichnen, um den Geist so zu kultivieren, dass er fähig ist, die Farbe durch die Pfade des Geistes zu führen.“ (Matisse 214)

ter sie ins Unendliche fortsetze. Solche Unendlichkeit ist eine weltimmanente und keine transzendente. Matisse favorisierte nicht die Substanz einer Figur, sondern deren Hülle. Die Bewegung tanzender Figuren transponiert das Figurative selbst ins Zeichenhafte, ergibt als dynamische Linien eine Girlande oder Arabeske. Vergleichbar der Art, aus einer Anekdote einen Aphorismus zu machen. Wichtiger als die Begrenzung der einzelnen Figur wird die Gewinnung ihrer dynamischen Linien, die nach Boehm bildnerisch „expansive und zirkulierende Kräfte“ (Boehm 282) freisetzt.

Das hat auch zur Folge, dass Ausdruck nicht mehr traditionell an Physiognomie und Körperhaltung einer Figur gebunden ist, sondern vom ganzen Gemälde übernommen wird. Die Gesichter bei Matisse wirken leer. Nicht das Gesicht, das Kunstwerk als eine Sammlung von Zeichen macht den Ausdruck. Das Zusammenspiel der dekorativen Bildelemente, die ganze Ökonomie und Materialität (Farbigkeit) des Bildes erschafft den Ausdruck. Er hat sich vom Subjekt des Künstlers ins Material der Malerei verlegt.²⁷

214

Ich schliesse diesen Streifzug mit einer Bemerkung über das Bild als Teppich. Es macht den Anschein, als verwandelte Matisse Bilder regelrecht in Teppiche, wovon er unzählige freie Muster auch gemalt hat. Entsteht seine Bildkomposition nach dem Nomos des Teppichs? Der Teppich, für gewisse Nomaden Zelt, Kleid und Decke, ist für diese Ausdruck ihrer Deterritorialisierung. Nun gilt aber das Gewebe aufgrund der Machart durch feste Vertikale und bewegliche Horizontale (Kette und Schuss), durch Vorder- und Rückseite unweigerlich von der Entstehung her als der Repräsentant eines stark gekerbten Raumes. In diesem geregelten Sinne werden die Zeichen bei Matisse gerade nicht zum Teppich gefügt. Man kann also nur analog von der Anschauung, von der Buntheit, vom Dekorativen her seine Gemälde Teppiche nennen.

Für das Malen nach dem Nomos des Teppichs genügte es nicht, „die Oberfläche auch in ihrer Materialität zu betonen“, sondern es war nötig, „mit Dezentrierungen und schwachen Hierarchien zu arbeiten, der hohen Beweglichkeit Tribut zu zollen, geregelte Rhythmen zu installieren, mit dem Gesetz der Wiederholung zu operieren und – nicht zuletzt – die Ränder des Feldes ganz anders zu definieren, als es im europäischen Perspektivbild der Fall gewesen

²⁷ Warum malt Matisse seinen Figuren oft keine Augen, keinen Mund? „Das kommt daher, dass das Gesicht anonym ist. Weil der Ausdruck im ganzen Bild liegt. Die Arme, die Beine, alles sind lauter Linien, die agieren, wie in einem Orchester ein Register, Bewegungen, verschiedene Nuancen.“ Und wenn wir statt Formen einer gewissen Ähnlichkeit „nur Linien andeuten, Werte, Kräfte, dann engagiert sich der Betrachter im Labyrinth dieser verschiedenen Elemente... und dann ist die Phantasie von allen Schranken befreit!“ (Matisse 250)

war.“²⁸ Hier schlagen beim Kunsthistoriker Gesichtspunkte einer nomadischen Beschreibung durch: Dezentrierung, kaum Hierarchien, Beweglichkeit, Rhythmus, Kreislauf, an den Rändern offenes Territorium. Nur die Ausdrücke „Logik des Teppichs“ und „Gesetz der Wiederholung“ im gleichen Abschnitt deute ich als „Nomos“ und als „Wiederkehr der Variation“. Durch solche nomadischen Massnahmen „knüpfte“ Matisse das Gemälde zum Farbteppich, der schon eher im Sinne eines „crazy patchwork“ die unendlich aufeinander reagierende Linien-, Form- und Farbvariation betrieb und sich insofern einen glatten Raum ähnlich dem des Patchworks erspielte.

3.3 Wie die Malerin Pia Fries heute Farbströmen folgt

Mit der Autorität Rembrandts im Rücken, dessen 400. Geburtstags wir dieses Jahr gedenken, und mit Matisse, dessen epochale Leistung (ebenbürtig derjenigen von Kubismus, Abstraktion, Surrealismus) eben erst neu gewürdigt wird, kann ich mich nun einer jungen Künstlerin zuwenden, die ersteren sicher nicht zum Grossvater und letzteren nicht zum Vater erwählt hat, die sich aber wie diese bei der Malerei zu jener Reihe schlägt, welche mehr den Strömen folgt, als Formen zu reproduzieren. Wie experimentiert sie mit Farbe? Wie bereitet sie sich ein reichhaltigeres und konsistenteres Material, das immer intensivere Kräfte einfangen kann? Ich halte ihren Beitrag in der Malerei heute für einen sehr beachtenswerten.²⁹

215

Ich meine, im Werk der Schweizer Malerin Pia Fries (1955 in Beromünster geboren, sie lebt und arbeitet in Düsseldorf) wichtige Gesichtspunkte in gesteigerter oder veränderter Gestalt wieder anzutreffen, die mir bei Rembrandt und Matisse begegnet sind. Da sie ihre Tätigkeit als abstrakte Malerei versteht, stellt sich die Frage, ob sie von dieser Seite her einen dritten Weg einschlägt? Jedenfalls explodiert bei ihr einerseits die „ruwe manier“ so sehr, dass der Farbauftrag enorm reliefartig, extrem materiell-körperlich daher kommt, also die Unterscheidung zwischen Bild als Fläche und Bild als Objekt oft hinfällig wird. Auch den Bildträger lässt sie seit längerem bewusst als Bildkörper aus

28 G. Boehm, a.a.O. S. 285. Es ist das grosse Verdienst von Gottfried Boehm, auch auf die französische literarische Tradition der Aufwertung der Arabeske bei Baudelaire und Mallarmé (totale Arabeske) sowie auf die viel ältere Kunst der Rhetorik hingewiesen zu haben, bei der das „decorum“ nicht zuerst Ausschmückung, sondern gerade den adäquaten, prägnanten Lebensbezug einer Rede ausmachte. Die Rhetorik behandelt die Rede als unendliche Oberfläche.

29 Vgl. den jüngsten Katalog PIA FRIES vom Kunstmuseum Winterthur, das im April 2007 eine grössere Werkschau präsentiert. Darin gibt es zum Thema meinen Beitrag „Das Manigfaltige muss man machen: Die Malerei von Pia Fries“.

Holz bauen.

Andererseits experimentiert sie seit einigen Jahren gerade mit der Fläche, lässt unbemalte und bemalte Stellen aufeinander einwirken, klebt Originaldrucke oder setzt Siebdrucke von vegetativen Vorlagen, auch von Baumwollgeweben (Musselins) und sogar von Fotos der eigenen Bilderstapel im Atelier auf die nackte Bildfläche aus Holz, verwendet also in der Malerei auch Grafiken und reagiert hernach mit dick und fließend eingesetzten Farben auf diese Setzungen. Diese Druckvorlagen repräsentieren nämlich durchwegs einen stark gekerbten Raum aus Formen und Mustern, gegen den die Malerin die ganze Palette von Farben in rauer und feiner Manier antreten lässt, um den glatten Raum derselben auszureizen. Dekorative Druckelemente werden von Farben regelrecht überschwemmt. Im Unterschied zu Matisse wird Farbe nicht mehr als rhythmisches Zeichen für Figuren und Gegenstände eingesetzt. Sie tritt bei Pia Fries völlig frei von jedem Gegenstandsbezug auf, kämpft gegen die Unterjochung durch eine Form, ist sich selber das Rätsel, das in immer erneuten internen Beziehungen und Reaktionen von Farben ausgebreitet und zu intensiven vibrierenden Schichten getrieben wird, die ein Bild ergeben. Die Beziehung der frei gesetzten Zeichen untereinander wird so lange fortgesetzt, bis ein befriedigender Ausdruck erreicht ist. Dem Vorwurf von Matisse an die Abstrakten, ihr Tun sei beliebig, sie imitierten die Abstraktion, das Zusammenspiel der Farben ergäbe keinen Ausdruck, begegnet Pia Fries mit der Erforschung des Materials Farbe ausdrücklich in der Absicht, intensiv vibrierende Plateaus derselben zu erschaffen. Autonome Malerei kann gar keinen anderen, höheren Gegenstand als die Erkundung des Farbmaterials in Richtung Intensitäten, Singularitäten, Ereignissen desselben haben.

216

Ich habe bereits in einem früheren Text „Über Farben reden“³⁰ zur Malerei dieser Künstlerin den italienischen Lyriker Giuseppe Ungaretti zitiert: „Jede Farbe breitet sich aus und gibt sich auf / in den anderen Farben // Um einsamer zu sein wenn du hinsiehst“. Dieser Gedanke drückt die beidseits differentielle Wirksamkeit jeder Farbe auf die andere aus: sie ruft (fordert) eine andere und verändert sich selber durch die andere, sie wird auf sich zurückgeworfen, denn sie muss sich selber anders sein. Diesen Metamorphosen der Farben folgen, sie experimentell erforschen, das macht diese Malerei auf Schritt und Tritt.

Ausdruck durch Zusammenhang der Zeichen untereinander besteht also in einem Reden der Farben miteinander. Jede bereits gesetzte Farbe in einer rohen Formung ruft nach einer anderen Farbe mit einer anderen, mit ihr eine

30 Vgl. den Katalog *Pia Fries – Sieben Arbeiten auf Papier*. Schifferhaus Benzeholz Meggen (Schweiz) 1995.

Beziehung, eine Spannung, einen Kontrast herstellenden Formung oder Gebärde: auf eine eckige antwortet eine runde, auf eine gezackte eine gekrümmte, auf eine geschlossene eine offene, auf eine volle eine leere Stelle.

Das Bild versteht sich hier meines Erachtens als ein Heterogenengefüge des Farbigen, entsteht aus einem nomadischen Begehren, das nicht weiss, wo die Farbe herkommt und wo sie hingelangt, wo die Grenzen des Farbigen sind. Das klingt vielleicht trivial, weil es für jede Malerei gilt. Aber kaum eine nimmt sich dieses als einziges Thema vor, provoziert und produziert in dem Masse Heterogenes, Mannigfaltiges, das dennoch ein „Gefüge“ ergibt. Das ist nicht die Einheit einer „Form“, einer „Struktur“, eines „Systems“. Der Begriff des Gefüges definiert sich durch „Ausdrucksmaterien“, die nicht nach dem Verhältnis von Substanz-Form selber Konsistenz annehmen. „Was ein Gefüge zusammenhält, ist nicht das Zusammenspiel von umrahmenden Formen oder von linearen Kausalitäten, sondern seine am stärksten deterritorialisierte Komponente, sein vorhandener oder möglicher Ansatz zur Deterritorialisierung.“ (TP 459) Wie viel Verschiedenes der Farbe lässt sich gegeneinander ausreizen?

217

Was am Ende das Bild oder die Komposition ausmacht, wird einzig vom „decorum“, von den kontextuellen Wertigkeiten der zufällig oder experimentell gewählten Farben bestimmt. Die Form als solche, auch die der Druckvorlagen, spielt weiter keine Rolle. Nur im Sinne des farbigen Zusammenhangs, nicht in einem abbildenden Sinn wollen die Bilder von Pia Fries „Blumen“ sein. Eine vierteilige Arbeit von 2005 mit den Massen 220x680 cm trägt selbst den Titel „Schwarze Blumen“.³¹ Schon für Matisse sollten Malereien wie Blumen erfreuen.

Ich kann nun die Entwicklung dieser intensiven Arbeiten nicht im Detail ausbreiten. Ich kann nur ein paar Proben vorlegen, hinter denen sich ein gewaltiges Schaffenspotential verbirgt.

An mancher Stelle erinnert dieser raue Farbauftrag bei den frühen Arbeiten „Quendel“ (1990) und „Greff“ (1994) an Rembrandts Malweise bei der Judenbraut oder beim Familienbild. Feine und grobe Pinsel- und Spachtelstriche, Farb-Kontraste wechseln sich ab und erzeugen räumliche Verhältnisse, obwohl keine abbildende oder gegenständliche Malerei vorliegt. Farbe reguliert sich vor allem bei den frühen Arbeiten doch stark nach Art geologischer Erosion sowie von organischen Schnitten. Die Farbmaterie, hier noch sehr kompakt und flächendeckend eingesetzt, erzeugt selber eine plastische Komponente. Sedimentation, Landschaft, Plätze, Höhlen, Fruchtstände, Organe entstehen, wo doch nur Ausdrucksmaterie geschickt zusammengefügt worden ist.

31 Normal wählt die Künstlerin für ihre Gruppen poetische Titel.

Es geht sicher um Autonomie der Malerei, die sich nicht mehr in den Dienst von Form und Repräsentation, von Referenz und Abbild stellt. Sie unterwirft sich auch nicht monochromen, konstruktiven oder konzeptionellen Prinzipien, nach welchen die Selbstreferentialität des Farbigen ausgelotet würde. Die Farbe ist losgelassen, möchte ich dieses indefinite Gemenge von Farbtönen bezeichnen, bei dem jeder Ton, weder expressiv noch wild auftretend, wohl aber in vielen Abstufungen immer rau und körperlich, gleichberechtigt behandelt wird. Allerdings wird dieses experimentelle Loslassen einer Mannigfaltigkeit von Farben doch irgendwie reguliert durch ein wirksames „Perzept“ und durch einen leitenden „Affekt“ davon, was die Künstlerin unter „Bild“ versteht. Die Weise der Wahrnehmung (das Perzept im Unterschied zu einzelnen Perzeptionen) favorisiert ein Mannigfaltiges. Die Weise der Empfindung (der Affekt im Unterschied zu einzelnen Affektionen) hat mit empirischer Verträglichkeit des Mannigfaltigen zu tun. Wie weit kann das Mannigfaltige getrieben werden, dass es noch eine empirische Verträglichkeit im Sinne eines intensiven Ausdrucks ergibt? Wie reisst die äusserste deterritorialisierte Komponente von Farbe alle anderen zu einem einzigen intensiven, vibrierenden Plateau heraus?

218

Das war schon ein kühner Schritt in die Farbe, aber doch einer im Rahmen des traditionellen, geschlossenen Materialeinsatzes. Im Folgenden wird dieses eng gestrickte Farbgeflecht durch allerlei Techniken und Bildreflexionen aufgebrochen. Ich will ein paar Beispiele von Techniken zeigen, die Pia Fries einsetzt, um die Farbe freier, differentieller, und die Idee des Bildes als Materialoberfläche deutlicher in Erscheinung treten zu lassen. In fortschreitenden Arbeiten praktiziert sie nach Autonomie und Masse der Farbe einen um vieles gesteigerten rauen Farbauftrag. Ein körperlicher Farbauftrag erschafft allein durch Konsistenz und Masse sofort, wie ich vorher bei Rembrandts „Kenntlichkeit“ schon erwähnte, die Illusion von Tiefe, Volumen, Räumlichkeit, Gegenständlichkeit. Manche Bilder von Pia Fries tun eine enorme räumliche Wirkung, obwohl nichts Räumliches vorkommt oder intendiert ist. Ein weiteres Element der Komposition werden mehr und mehr farbfreie Stellen, leere Plätze sozusagen. Risse, Schnitte, Brüche werden dem ungehemmten Strömen von Materie zugefügt. War anfänglich der gesamte Farbton des Bildes durch Mischung und Farbkontrast noch sehr klassisch und Rembrandts atmosphärischer Malweise entfernt nachempfunden, so emanzipiert der Gesamton des Bildes zu völlig neuer, moderner, heller, reiner Tonalität und extremer Leuchtkraft.

Bei diesen Beispielen „Heuer“ (1996) und „Spina“ (1994) sieht man gut, wie die Farbe aufquillt, wo immer sie auftritt. Die Verteilung scheint völlig zufällig zu sein, doch dieser Zufall folgt einem Rhythmus des Antwortens der nach-



Abb. 27
Pia Fries, Quendel 1990 (75×60)

kommenden auf vorausgehende Farben und Formationen. Sehr unterschiedliche Instrumente wurden benutzt, neben Pinsel und Spachtel auch Rechen und allerlei Eigenfabrikate aus Eisen, um der Farbe möglichst differentielle Materieformungen abzutrotzen. Sie wurde zum Teil auf die Leinwand geschlagen, gepresst, gedrückt. Wo fließende Streifen entstanden sind, dort wurde die Leinwand gedreht und am Boden aufgeschlagen, damit locker hingeworfene Masse zu fließen begann und sich von selber verteilte.

Alle Methoden sind willkommen, um ein möglichst vielfältiges Geflecht zu erzielen. Von eigentlichen Formen im herkömmlichen Sinn kann man da nicht mehr reden. Ich spreche lieber von Farb-Formationen und Farb-Transformationen. Es handelt sich aber keineswegs um ein wildes Drauflosmalen. Der Vorgang ist vielmehr ein sehr bedächtiger und überlegter. Beim Ersten sind wir frei, beim Zweiten sind wir Knechte, das trifft auf das Vorgehen dieser Malerei mehr oder weniger zu. Durch Lust, durch Zufall, durch bewusste Wahl wird am Anfang eine Farbe gesetzt, wobei schon Erfahrung und Erinnerung eine Rolle spielen. Es wäre also noch zu bedenken, wie frei der erste Schritt tatsächlich ist. Diese erste Setzung von Materie besitzt unwillkürlich auch eine Gestalt. Und schon ruft dieser Anfang materiell wie formal nach Fortsetzun-



Abb. 28
Pia Fries, Greff 1994 (120×140)

gen in völlig verschiedenen Richtungen. Das Kriterium dieses Fortschreitens muss ein Wandern und Wundern unter dem Gesichtspunkt der äussersten Deterritorialisierung von Farbkomponenten sein. Kompossibilität des Materials und Konsistenz der Formungen müssen das Ergebnis sein. Es gibt in dieser Malerei trotz des Redens der Farben miteinander nichts Narratives. Dieses Reden miteinander nimmt manchmal, wie Matisse forderte, die Leichtigkeit eines Singens an.

Nun leben wir in einer mehr und mehr unifizierten Welt, welche durch Kommunikationsmedien, Verkehrsverbindungen, Geld- und Warenflüsse, Wissenschaften, Künste, Mode, Sport, aber auch durch Weltorganisationen, Gesundheitswesen, medizinische Versorgung, Katastrophenhilfe usw. so Widersprechendes wie die globale Ausbeutung aller Ressourcen, die weltweite Solidarität gegenüber den Benachteiligten, die gleichmachende Einheitlichkeit der Lebensvollzüge, die sichere Klimakatastrophe mit Nachdruck betreibt. Die Frage ist berechtigt: was hat solche Malerei mit einer solchen Welt zu tun? Natürlich bildet sie diese Welt nicht ab, ahmt sie nicht nach, bewundert oder

verdammt sie nicht. Was die grösste Unifizierung zur „global village“ nämlich zu Tage fördert, ist in der Tat eine historische Heterogenität, Vielfalt, Buntheit, die als Wert nicht preisgegeben werden kann. Die grösste Einheit macht erst den Wert des Unterschiedes deutlich. Das Ideal der einen Identität für alle gebiert das Recht der Differenz eines jeden. Gegen die Tyrannei der einen Form wehrt sich die Kraft des Mannigfaltigen. Dem Mannigfaltigen des Materials Farbe in allen Richtungen nachzugehen und Recht zu geben, ohne die Gebote und Verbote der grauen Eminenzen der Malerei zu befolgen, macht die Aktualität dieser Kunst aus. Sie führt die Konflikte zwischen Unifikation und Multiplikation im Medium der Kunst selber durch.

Die manchmal schwer erträgliche Mannigfaltigkeit in Masse und Formung des Materials, die ständig auftretende Brüchigkeit von beiden steht nicht in einer symbolischen Beziehung zur Welt, der gemäss dieser Bilder die Schönheit einer völlig zerstörten, ausgebeuteten, kaputten, verlassen Welt verkörpern. Mich interessiert hier mehr, wieweit das Farbmateriale getrieben wird, Kräfte nicht nur der Erde (wie beim klassischen Bild) und nicht nur des Chaos (wie beim romantischen Bild), sondern kosmische Kräfte einzufangen. Gemeint sind „Kräfte eines energetischen, formlosen und immateriellen Kosmos“ (TP 467) „Wenn es ein modernes Zeitalter gibt, dann ganz gewiss das Zeitalter des Kosmischen.“ (TP 466) Schon bei Klee tritt der Erdgedanke vor dem Weltgedanken zurück. Bei Cézanne molekularisiert sich das Material beim Malen der „sensation“ von Apfel oder Landschaft und wird „zwangsläufig kosmisch“.

Wenn man von den Formen bis zu den Kräften herabsteigt, wobei das Zerlegen der bisher heiligen Formeinheiten und die Molekularisierung des Materials der direkte Weg zu den Kräften ist, dann haben diese freigesetzten Energien keine weitere ästhetische, keine metaphysische Bedeutung. Aber zweifellos handelt es sich um Kräfte eines energetischen, formlosen, immateriellen Kosmos. In dieser Richtung zu arbeiten, macht die Aktualität und Modernität der Malerei von Pia Fries aus. In jedem Fall erreicht bei ihren Farb-Gefügen das Material ein rhythmisches Zusammenleben, das jeder Abbildung von Erde und von Chaos entbehrt. Diese Kunst formt nicht die Zerstörungen und Katastrophen symbolisch nach. Sie erschafft mit Mitteln der Kunst eine Differenzwelt, in der jedem Mitspieler Recht, Würde und Wirksamkeit zuteil wird.

Die raue Manier hat sich bei „parsmal“ (1999) so weit in die Masse von reiner Farbmaterie geworfen, dass diese unweigerlich autonome dekorative Züge bekommt. Man kann sagen, da genießt eine ungebremste Sinnlichkeit den Farbenfluss, reizt jeder Farbe ein Maximum an Eigenwert oder Eigenleben im Umgang mit jeder anderen heraus. Da herrscht eine ungebremste Power des



Abb. 29
Pia Fries, Heuer 1996 (170x120)

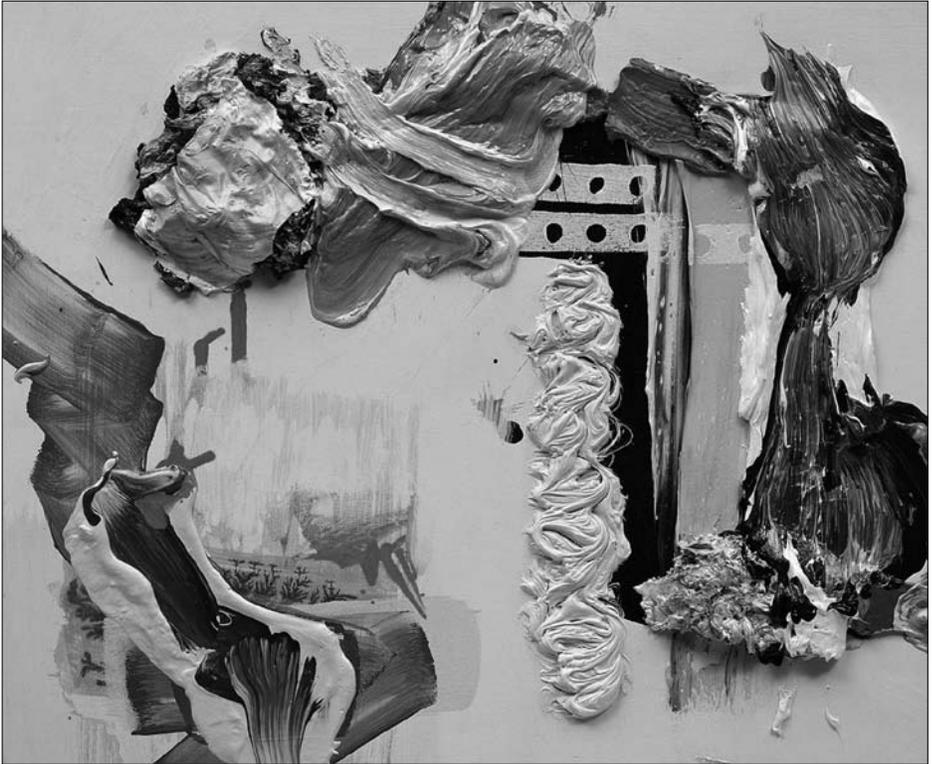


Abb. 30
Pia Fries, Spina 1994 (150x120)

Materials, das sich um ein rechtwinkliges, unbestimmtes Gebilde versammelt, dieses bedrängt, überdeckt, umkämpft, derweil sich in der gegenüberliegenden Ecke zartere Farbereignisse ausbreiten. Man ist natürlich versucht, diese Gemengelage symbolisch zu lesen. Hier könnte man zum Beispiel die Spannung oder den Kampf zwischen einem männlichen und einem weiblichen Element vermuten. Aber solche symbolische wie auch die gegenständliche Lesart treffen nicht diesen Schaffensprozess.

Die Komposition entsteht durch Gewichtsausgleich: wenn einmal ein Eckiges gesetzt wurde, und diese Anfangssetzungen sind ebenso bewusst wie zufällig, kann die Malerin nur mit Rundem aller Art (die grüne Farbmasse fließt richtiggehend über das lineare Element) darauf antworten. Wo so sehr Massiges daher kommt, dort muss ein zartes Feld das Gleichgewicht wieder herstellen. Farben benötigen genügend Freiraum, damit alle atmen können. Was soviel bedeutet wie dass sie leuchten können. Was dieses Strahlen des Materials betrifft, spricht Pia Fries vom Bild als einer *Aufrichtekraft*. Eine Malerei ist erst dann ein Bild, wenn das Material eine Aufrichtekraft erreicht. Dann ist es fertig. Obwohl diese kühne Künstlerin gern mit aller Schwere des Farbengeschützes auffährt, kennt sie auch Zärtlichkeit des Farbauftrags und hört nicht auf, bis sich insgesamt eine Empfindung von Leichtigkeit einstellt. Sie kratzt und schabt und bürstet Farbmasse da wieder weg, wo sie erdrückt. Ihr Malen ist ein ungeheuer komplexer, empirischer, experimenteller Vorgang. Sie greift auch nachträglich wieder in längst abgeschlossene Bilder ein, wenn sie ihr nochmals begegnen sollten. Das Bild ist eine Aufrichtekraft. Das könnte ihre Definition von Kunst sein.

Es fällt bei solcher Malerei noch schwerer, von Formen zu sprechen, als bei derjenigen von Matisse. Das Reden in geologischen, organischen, textilen Analogien angelt aus einem unerhörten Strömen von Material Bedeutungen, welche diesem Strömen selber nicht gerecht werden, sondern eigentlich nur Nebenschauplätze benennen. In diesem unendlichen Strömen gibt es kein Territorium (etwa *das* Bild oder *die* Farbe), wo sie sich völlig beruhigte. Alle Farben sind gleichberechtigt. Der Nomos dieses Fliessens scheint mir im Sinne der Rhetorik einer des „decorums“ der Aufrichtekraft zu sein, wonach die Umstände der Ausschmückung der Rede diese gerade qualifizieren. Die Verteilung von Farbe auf einer Fläche erfolgt unter Rücksichten eines positiv verstandenen Dekorativen. Dabei erschaffen die Bewegungen des Farbauftrags steile, spitze, schiefe, runde, flache, gerippte, steigende, fallende usw. Energieströme, also völlig heterogene Gebilde, die als intensive Gefüge funktionieren, nie wirklich konventionelle Formen sind.



224

Abb. 31
Pia Fries, parsmall 1999 (40x50)

Nun malt Pia Fries mit einer neuen Technik immer ganze Gruppen von Bildern. Sie stellt damit mehrere ähnliche Experimente an, um herauszureizen, was ein neues Material hergibt. Die Idee der Serie gehört im Unterschied zu den identitätslogischen Begriffen von Wesen und Formen zur Idee der unendlichen Oberfläche von Farbeignissen. Ich stelle aus einer Gruppe der Reihe der Leningrader Aquarelle nur ein einziges Exemplar vor. Den Namen haben sie von Leningrader Farbdrucken, die Maria Sibylla Merian im 18. Jahrhundert peinlich genau nach Naturvorlage gemalt hatte. Pia Fries reißt das Faksimile durch und klebt zerrissene Stücke direkt auf die Holzplatte. Solches Zerreißen bedeutet Distanznahme. Das Bildverständnis ist heute ein anderes als vor 300 Jahren. Da haben wir also eine bewusste Setzung eines Fremden, das als Bilderinnerung allen zur Verfügung steht, das als figuratives und dekoratives Element respektlos zerrissen und bruchstückhaft, schief und verkehrt ins Bild montiert wird. Und was macht jetzt die Malerei? Sie reagiert auf diese fremde



Abb. 32
Pia Fries, parsmal (Ausschnitt)

Vorgabe. Da können unendliche Variationen entstehen. Als zusätzliches neues Element, das auch einen grafischen Aspekt in die Malerei einbringt, weil die Holzmaserung erkenntlich ist, kommt noch das zum Teil unbemalte nackte Holz hervor und spielt im Konzert der Farben selber munter mit.

Natürlich fällt so die strenge Trennung von Malerei und Grafik dahin. Das Bild setzt sich mit dem Thema „Form“ direkt auseinander. Einerseits fördert dieser respektlose Umgang mit den säuberlich geformten Pflanzenbildern der Vergangenheit die ganz anderen Möglichkeiten der Farbe zutage, die diesen starren, toten Formgebilden entgegenwehen oder entgegenschlagen. Die verschiedenen Gruppen „Aquarelle von Leningrad“ zeigen unendliche Variationsmöglichkeiten vom zartesten bis größten Strömen des Farbmaterials und des Reagierens mit Farb-Arabesken auf die streng der Natur nachgezeichneten Formen. Andererseits reflektiert und zeigt das Bild gerade auch die Art, wie hier heterogene Flächen aus Holz, Papier und Farbe gut zusammen existieren



Abb. 33

Pia Fries, les aquarelles de léningrad 2003
(Öl und Faksimile auf Holz 80×60cm)

226

können. Ich erkenne darin sehr wohl eine Fortsetzung der Bildreflexionen von Matisse mit anderen Mitteln.

Mit diesem textilen Siebdruck, der Titel „musselin“ (2004) sagt es schon, haben wir erneut eine Vorgabe, welche ein textiles Motiv aufgreift, das schon bei Rembrandt und Matisse wichtig war. Allerdings erfolgt darauf eine heftige Farbreaktion. Diese Bilder sind keine Teppiche. Die Materialströme treten überall die Fluchtlinie an, wo sich Formgebilde hemmend dagegen stellen. Paradox ausgedrückt: Ihr Strömen ist ihr einziger Halt. Dem fremden, regelmässigen Raster der Textilie wälzen sich Farbmassen entgegen und entlang, überschwemmen es geradezu, als müsste die Farbmaterie alle Register ziehen, um diesen gekerbten Raum wegzuspülen oder zu überdecken. Dem Grafischen, das sich als sehr formstarkes Territorium ausbreiten will, schlagen geschmeidige, lebendige Formationen entgegen.

Diese Technik des Siebdrucks innerhalb der Malerei setzt sich in zwei Richtungen fort: *Einmal* arbeitet die Malerin mit Siebdrucken von Ausschnitten

aus dem wunderbaren Buch der schon erwähnten Maria Sibylla Merian (1647-1717) *Flowers, Butterflies and Insects*, das in den Jahren 1713/17 in Amsterdam erschienen ist. Pia Fries druckt sie beliebig gedreht und gewendet auf die Holzplatte und reagiert darauf. Natürlich lehnt sie diese starren, formgetreuen Radierungen von Blättern, Blumen, Insekten ihrer berühmten Vorgängerin ab, weil diese Formen tot sind. Aber sie kommt diesen Schwarz-Weiss-Formen in einem Punkt auch entgegen. Sie bezieht nämlich, was sie bisher nie gemacht hat, Schwarz als Farbe mit ein. Und dadurch erhalten ihre sonst in reiner Brillanz leuchtenden Farben plötzlich einen von Schwarz, Weiss und Holzfarbe bestimmten, abgemilderten Ton, der nur durch Blau-, Rot- und Gelbspuren ein wenig angereichert wird. Man hat plötzlich den Eindruck, da lebt ein Bildbegriff des Kubismus in einer grosszügigeren Neugeburt nochmals auf.

Sodann mit Siebdrucken von Fotos eigener Bilderstapel aus dem Atelier, die ein starkes serielles räumliches Element einbringen. Es handelt sich nur um Rahmenansichten der Bildkörper, nicht um Fotos von den Bildern selbst. Da wird also eine ganz abstrakte Selbstreferenz zum formalen Bildelement gemacht. Was kann das bedeuten? Dass jedes Bild gegen alle anderen Bilder antritt? Gibt die Künstlerin im Bild selbst einen Einblick ins Atelier, wie es Matisse bei „Nature morte à ‚La Danse‘“ 1909 mit angeschnittenen Leinwänden getan hat? Der Titel „Tisch“ geht auch in Richtung Ateliertisch. Das Bild-im-Bild-Motiv kommt in der Kunst überall vor. Hier dient es wohl vor allem als formales Kompositionselement, gegen das die Farbe wie gegen ein Hindernis anläuft.

Ich lasse diesem Aspekt die folgenden Arbeiten aus dem Jahr 2006 folgen, die farblich diese andere Tonart anschlagen: „Tisch“ (2006), „Peri“ (2006), „REXE“ (2006).

Ich schliesse diesen kurzen Durchgang durch das sehr respektable Oeuvre dieser Schweizerin mit einem Blick auf das unerhört leicht wirkende „Stratum“ (2006). Dieser Titel greift einen geologischen Fachbegriff auf und bedeutet Schicht. „Strata sind Phänomene der Verdichtung auf dem Körper der Erde. Sie sind zugleich molekular und molar: Ansammlungen, Gerinnungen, Ablagerungen und Faltungen: Gürtel, Zangen oder Gliederungen.“ (TP 696) Ein solches Verdichten, Ansammeln, Gerinnen, Ablagern, Falten, sodass Gürtel, Zangen, Gliederungen entstehen, geschieht in allen diesen Bildern dem Material selbst. Jedes Bild der Pia Fries liefert Einblick in eine solche intensive Schicht. Bei diesem letzten Beispiel kommen besonders dünne, leichte, helle Schichten hervor. Man wird es wegen dieser Leichtigkeit gern in Erinnerung behalten.

Zwei Linien kommen meines Erachtens in der Malerei dieser Künstlerin zusammen: die eine, welche die „ruwe manier“ von Rembrandt mutig, frech,



Abb. 34
 Pia Fries, musselin 9 u. 8, 2004
 und „muscelin“-Ausschnitt
 (Öl und Siebdruck auf Holz 50×40 u. 50×38)

modern explodieren lässt, und die andere, welche in Fortführung des „dekorativen Bildes“ von Matisse Oberflächenexperimente mit Farbereignissen, auch in Auseinandersetzung mit Grafiken und Bildträger, macht. Dekorative Elemente, in diesem Fall grafische, werden nicht mehr handgemalt wie bei Matisse, sondern von Fotos aus Büchern über Siebdrucke in die Bildfläche projiziert, vielfach in sich selbst gedreht oder gespiegelt. Damit wird eine starke Formsetzung, eine Art Gerüst, wenn auch lediglich als Formzitat, zum Hindernis genommen, worauf alle verfügbare, spielerisch und reflektiert aufgebote Farbmaterie losgelassen wird, um zu reagieren und so kosmische Kräfte freizusetzen.

Abschliessend stellt sich nochmals die Frage: ist dieser Umgang mit dem Material geeignet, Kräfte eines energetischen, formlosen und immateriellen Kosmos einzufangen? Jedenfalls wird das Material nicht in eine Form als Intelligibilitätsprinzip gepresst. Es wird massig und molekular eingesetzt. Es variiert unendlich und atomisiert unablässig. Die Schlichtheit im Material und die Indifferenz im Gemüt scheinen mir wesentliche Bedingungen für



Abb. 35
M. S. Merian: Blatt aus „Flowers, Butterflies and Insects”,
Amsterdam 1713/17

solche Deterritorialisierung und Molekularisierung des Materials zu sein, wodurch immaterielle kosmische Ereignisse als Kunst entstehen können. Ich meine, dass diese Malerei das klassische Bild der Erde und das romantische Bild des Chaos hinter sich lässt und an der Schwelle zum modernen Bild dieses energetischen Kosmos arbeitet. War die Materie beim klassischen Bildbegriff Inhalts-Materie, also stets auf den Inhalt für eine Form reduziert worden, wurde sie beim romantischen Bildbegriff Ausdrucksmaterie, zum Ausdruck von Subjektivität, Einsamkeit und Verlorenheit, dann zum Ausdruck aller Art benutzt, so ergreift diese reichhaltigere und konsistentere Materie nun die Fluchtlinie, um nichts anderes mehr als kosmische Ereignisse auszudrücken.

„Man kann einzig und allein sagen, dass die Kräfte, wenn sie als Kräfte der Erde oder des Chaos auftreten, nicht direkt als Kräfte erfasst, sondern in Verhältnissen von Materie und Form reflektiert werden. (...) Nur wenn die Materie genügend deterritorialisiert ist, tritt sie molekular auf und lässt reine Kräfte zum Vorschein kommen, die nur noch dem *Kosmos* zugeordnet werden



Abb. 36
Pia Fries, Tisch 2006
(Öl und Siebdruck auf Holz, 145×100)



Abb. 37
Pia Fries, Peri 2006
(Öl und Siebdruck auf Holz, 70×50)



Abb. 38
Pia Fries, REXE 2006
(Öl und Siebdruck auf Holz, 50×70)



Abb. 39
Pia Fries, Stratum 2006
(Öl auf Holz, 200x170)

können. Das war bereits ‚zu allen Zeiten‘ so, aber unter anderen Wahrnehmungsbedingungen.“ (TP 473) Die Malerei der Pia Fries scheint mir auf dem besten Weg dahin zu sein.

Die Form als Filter und Referenz

Über flexible Formen und Funktionsveränderungen der neumedialen Kunst

Die zentrale Hypothese dieses Textes ist, dass die Frage der Form (insbesondere in der Rolle der stilisierten Äusserlichkeit von Kunstwerken) ihre herausragende Stellung innerhalb der Kunsttheorie und Ästhetik der heutigen Kunst, insbesondere der neumedialen Kunst, verliert und dass andere Konzepte und Kategorien in den Vordergrund treten, die mit der heutigen Lage der Kunst und ihren neuen Funktionen und Interaktionen zusammenhängen. Wir treffen auf neue Paradigmen der Kunst wie Erforschungen der Nicht-nur-Kunst und der Kunst als Aktivismus, doch übernehmen die neuen Konzepte und theoretischen Verfahren, die der heutigen Kunstsituation entsprechen, in einigen Segmenten die Rolle der einstigen Form; der Titel dieses Textes „Form als Filter und Referenz“ verweist daher auf neue Bereiche der Suche von Künstlern nach einer Definition der Spezifik der heutigen Kunst und einer Definition ihrer Unterschiede gegenüber den Technowissenschaften, der neuen Ökonomie und den neuen Formen des Politischen. Die Angst davor, dass alles Kunst wäre, das heisst, dass die Kunst sich völlig in andere Bereiche integrieren würde, begleitet die Anstrengung der modernen Künstler entweder in Richtung einer Derealisierung und Stilisierung oder einer ungewöhnlichen Positionierung von Sachen in bestimmten Beziehungsfeldern oder einer phantasievollen Partizipierung an der Institution der Kunst, ihrer Wertarchive und Sammlungen.

In einer Zeit der Unbeständigkeit, die zweifellos auch kulturelle Inhalte betrifft (wir befinden uns in einem Paradigma neuer Netz-Applikationen und partizipatorischer Formen, die durch den Terminus technicus *Web 2.0* verbunden werden, welcher Erscheinungen wie Wikipedia, Blogs und Multimedia-

Seiten wie z. B. My Space und YouTube einschliesst, die für die Mitwirkung von Millionen von Internet-Usern bestimmt sind), sind auch Kulturformen instant geworden; in der Regel sind sie hybrid, sie entstehen in Zwischenräumen, sie nehmen keine Rücksicht auf die Autonomie und Spezifik von Disziplinen. Zu ihnen zählen zweifellos auch neumediale Inhalte; eine besondere Stellung unter ihnen nehmen auch Inhalte-Produkte-Werke-Prozesse-Dienstleistungen ein, die von neumedialen Künstlern beigetragen werden, welche auf dem Gebiet von digitalen Installationen, der virtuellen Architektur, der Technoliteraturen, der Internet- und Software-Kunst, der Netzkunst und der mobilen Kommunikation tätig sind. Wenn man über die Theorie der neumedialen Kunst nachdenkt, stellt man fest, dass dieser Bereich mittels der Verwendung von neuen theoretischen Verfahren und Konzepten dargestellt werden kann. In den Vordergrund treten Fragen des Codes (Software, die vom Künstler-Programmierer verwendet wird), Interaktivität, immersive Wirkungen, Konnektivität, soziale Implikationen der Kunst (Aktivismus, Hacktivismus) und deren neue Funktionen (z. B. auf dem Gebiet der Forschung).

234

Paradigmen von Kunst der Postmoderne und der Postavantgarde im Sinne von „anything goes“, „freie Verfügbarkeit“, „blosses Machen ohne inhaltliche Zielsetzung“ (Meier 1983: 104) sind voll verwirklicht worden durch die neumediale, ausgesprochen an Software gebundene Kunst, durch eine Kunst, die vor allem mit dem Computer als einer Vorrichtung, in der verschiedene Medien amalgamiert und hybridisiert werden, hergestellt wird. Sobald ein bestimmter Inhalt in digitaler Form zugänglich ist, kann er in neumediale Remixe eintreten; die Remixability wird zu deren hauptsächlicher Qualität in der heutigen Kultur (Manovich 2005). Die neumediale Kulturdominante basiert also auf Verfahren des Remixing, Sampling und Hinzufügens, der Hybridisierung und Filtrierung. Wir treffen auf eine Kultur, in der die Tätigkeit eines VJ paradigmatisch wird, welcher in realer Zeit neue Generationen von ausgesprochen hybriden Bildern generiert; auch befinden wir uns in einer Konstellation, die durch Interaktionen der Kunst und anderer Bereiche definiert ist, was darauf hinweist, dass in dieser Situation die im Modernismus geltende strikte Trennung zwischen den Disziplinen und Bereichen der geistigen und materiellen Welt allmählich aufgegeben wird.

Die Kunst erlebte in der Zeit der neuen Medien viele Veränderungen; sie gab die Natur eines abgeschlossenen und stabilen Artefakts auf und verlor ihre ästhetischen Eigenschaften; das Ästhetische sowie Verschönerungsprozesse sind heute in der Mode, im Sport und Jet-Set, in der Werbung, Popmusik und Politik viel häufiger und üblicher als in der zeitgenössischen Kunst. Das Ästhetische

im Sinne einer intensiven sinnlichen Stimulierung trifft man in Freizeitparks (Disneylands, Gardalands usw.) und deren Adrenalinerzeugungsanlagen (wie z. B. Achterbahn und verschiedene Simulatoren) viel häufiger als in der Kunst an. Auch haben traditionelle künstlerische Funktionen der Repräsentation und ästhetischen Erziehung an Bedeutung verloren. Die Kunst hat sich in neuen Bereichen angesiedelt und hat alte, traditionelle aufgegeben. Auf Gebieten der Netzkunst, digitalen Kunst, Software-Kunst, des künstlerischen Aktivismus, der Kunst der Installationen und bei der Performance-Kunst treffen wir auf „Kunst-als-ob-Bestandteil-von-Prozessen“, auf Ereignisse des Netz-Aktivismus, auf künstlerische Dienstleistungen, künstlerische Ableitungen von Computerspielen, künstlerisch umgestaltete Programme und auf Projekte der VJ-Praxis. Für diese Art von Umorientierungen auf künstlerischem Gebiet ist zweifellos charakteristisch, dass traditionelle künstlerische Funktionen aufgegeben werden; heutige künstlerische Projekte sind mit der „Kunst-wie-wir-sie-kennen“ nur über künstlerische Dachinstitutionen, mit deren Verfahren der Sinngebung und Interpretierung (Kunstkritik, -geschichte und -theorie) und mit künstlerischen reproduktiven und distributiven Netzen verbunden.

Ist diese Wende, die mit dem kühnen Suchen nach neuen schöpferischen Wegen jenseits traditioneller Gattungen und Formen verbunden ist und häufig auch eine radikale Infragestellung des gesamten Gebietes der Kunst einschliesst, etwas Falsches? Ist diese Wende nur Sache eines Exklusivismus, einer Extravaganz und eines Mangels an Innovationsfähigkeit innerhalb der traditionellen Kunstformen? Passen sich heutige Künstler – völlig unsicher bezüglich ihrer Aufgaben und schwach bei der Gestaltung komplexerer Werke in traditionellen, anerkannten Gattungen – lediglich den neumedialen Trends an?

Unsere Antwort auf diese zwei Fragen ist negativ. Im Gegenteil, wir sind überzeugt, dass heute die einzige authentische Kunst diejenige ist, die aus der extrem fraglichen Natur der Kunst von heute hervorgeht, die von dem ausgeht, „dass nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist“ (Adorno 1974: 9), von ihrer grossen Rätselhaftigkeit, und die auf einer grossen schöpferischen Unsicherheit basiert sowie die Wahrheit des „Endes der Kunst“ (im Sinne von Hegels *Ästhetik*) erlebt. In der Gegenwart fordern daher authentische zeitgenössische Künstler mit jedem ihrer Projekte die Institution der Kunst heraus, erforschen, gestalten neue Entwürfe des Kommunizierens und der Wahrnehmung und gehen häufig über die Beschränkungen ihres eigenen Gebiets hinaus. Einer der Pioniere auf dem Gebiet der Kunstperformance, Allan Kapprow, hat bei der Suche nach theoretischen Konzepten für neue Bereiche der zeitgenössischen Kunst die einfallsreichen Termini Post-Kunst, künstlerische Kunst

und Lebenskunst geprägt (Kapprow, 1993), um auf die grossen Verschiebungen hinzuweisen, welche den heutigen „erweiterten Kunstbegriff“ (Joseph Beuys) begleiten.

Die neuen Funktionen der neumedialen Kunst (als postästhetisch und postgegenständlich) sind keineswegs ideale Typen und etwas Endgültiges, doch kann man unter Berücksichtigung des Geschehens in der heutigen Kunst gerade die Forschungsfunktion als eine ihrer Schlüsselfunktionen hervorheben, die einer Reihe ihrer Tendenzen und Formen gemeinsam ist und die wesentlich ist für die Bildung von Interfaces zwischen Kunst und den neuen Formen des Politischen, der Technowissenschaft, der neuen Ökonomie, den Lebensstilen, den (neuen) Medien und den Informationstechnologien. Neben der Forschungsfunktion, die auf Bereiche und Nischen ausgerichtet ist, die von den offiziellen Wissenschaften beiseite gelassen werden, treffen wir bei der neumedialen Kunst auch auf andere Funktionen, die mit der heterogenen Natur der heutigen Kunst verbunden sind, deren Raum tatsächlich ein Raum-Ereignis ist, innerhalb dessen Interaktionen zwischen dem Wissenschaftlichen, dem Technischen, dem Politischen und dem Konzeptuellen verlaufen. Das Wissenschaftliche, Technische und Politische sind im gesellschaftlichen Raum der Kunst derealisiert, übernehmen Spektakelfunktionen (z. B. die neuen Technologien) oder sind mit dem Fiktiven integriert (z. B. die Technowissenschaft, die zur Bildung von Modellen und neuer künstlicher Realitäten übergeht), während das Künstlerische und Konzeptuelle bis zu einem gewissen Grad realisiert sind, realistische Prädikate bekommen und am Prozess der Entzauberung des rein Fiktiven mitwirken.

236

Obwohl das gesellschaftliche System der Kunst als explizit autopoetisch und sich auf sich selbst verlassend auftritt (die heutige Kunst erscheint wie eine Maschine, die sich selbst nährt und sich mit jeder Bewegung und jeder neuen Gattung neu definiert), sind so augenfällige Veränderungen in ihm auch angesichts der Veränderungen (Wechsel von Paradigmen) auf anderen Gebieten möglich. Auch die Realität selbst hat sich verändert, es hat eine Reihe von Paradigmenwechseln in ihr gegeben, so dass derzeit zu bemerken ist, dass eine Reihe von traditionellen theoretischen Verfahren, die zu deren Erforschung und Definierung bestimmt sind, an Brauchbarkeit verloren haben oder gar ganz unbrauchbar geworden sind. Alle wesentlichen Bestandteile der heutigen Realität sind in die Konstellation einbezogen, die von der Biopolitik, den Technowissenschaften, der Globalisierung, dem Multikulturismus, den Imperien, den Multituden, den neuen Formen gesellschaftlicher Segregationen und neuen Lebensstilen definiert wird. Das „Solospiel von Paradigmenwechseln“ in der

heutigen Kunst wäre nicht möglich, wenn nicht auch in anderen Segmenten der Realität so augenfällige Veränderungen stattfinden würden.

Auf dem Gebiet der Wissenschaften, Technologien und Politiken erleben wir Prozesse, die zu deren kunstähnlicher Natur im Sinne einer Destabilisierung und Relativierung traditioneller Formen führen; es lassen sich also Parallelen zwischen der Destabilisierung des Artefakts in der heutigen Kunst und einer Destabilisierung des Nationalstaates in der globalisierten (Trans-)Politik, des materiellen Reichtums in der (neuen) Ökonomie und des Projekts der Entdeckung von Naturgesetzen (und der Natur selbst) in den Technowissenschaften ziehen. Die heutige Wissenschaft hat das Projekt der Entdeckung von Naturgesetzmässigkeiten im Sinne einer wissenschaftlichen Dekodierung des offenen Buches der Natur aufgegeben, was bedeutet, dass die Vorstellung von der Objektivität der Naturwelt im Sinne einer stabilen, gegebenen, auf innerer Ordnung basierenden Realität und der Natur, die mithilfe von empirischen Beobachtungen exakt beobachtet, gemessen und interpretiert werden kann, aufgegeben wird. An dieser Stelle sei nur der Gedanke von Paul Feyerabend in seinem Essay *Die Natur als ein Kunstwerk* erwähnt, in welchem er schreibt: „Die Natur ist ein Kunstwerk, das geschaffen worden ist im Verlauf von Generationen von Künstlern, die man heute Wissenschaftler nennt.“ (Feyerabend 1993: 278) Wir haben es hier mit einer Ansicht zu tun, die ein bestimmtes, in der zeitgenössischen Wissenschaft aufrechterhaltenes Konzept der objektiven Natur relativiert und historisiert, denn „das, was wir herausfinden, wenn wir die Natur untersuchen (...), ist nicht die Natur selbst, sondern die Weise, in der die Natur auf unsere Bemühungen reagiert.“ (Feyerabend 1993: 286)

Die heutige gesellschaftliche Realität ist auch durch die neue, vernetzte Ökonomie bestimmt, die auf der Globalisierung des E-Business, der Vernetzung, der flexiblen Produktion, auf flexiblen Dienstleistungen und Informationstechnologien basiert. Statt materiellen Reichtums treten Netze und die Zugänglichkeit ihrer Dienstleistungen und Produkte in den Vordergrund; die Individuen bemühen sich im „Zeitalter des Zugangs“ mehr um einen zeitweiligen Kauf und eine Mietung von Erlebnissen als um den Besitz von Dingen (Rifkin 2000). Gegenwärtig produzieren in entwickelten Staaten bereits rund vier Fünftel der Beschäftigten keine Sachen mehr, sondern sind in Berufen tätig, die eine Transponierung von Sachen, eine Prozessierung von Informationen und Tätigkeiten bei anderen intellektuellen Dienstleistungen verlangen (z. B. Verwaltung, Beratung und Ausbildung). Wegen der neuen Ökonomie, die auf nicht tastbarem Kapital, globalen Transaktionen, Börsengeschäften und E-Business basiert (vernetztes Modell des Geschäftsverkehrs, das für E-Unterneh-

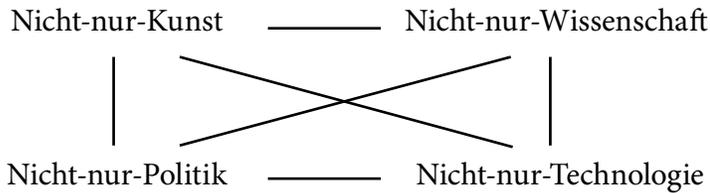
men wie Cisco Systems, Yahoo, Google, Amazon usw. charakteristisch ist), hat sich das Hauptgewicht vom materiellen Reichtum (der bei Börsenbewertungen schneller als in der materiellen Produktion wächst) hin zu den intellektuellen Dienstleistungen verschoben, unter die auch die Kunst eingereiht wird. Dass die Bedeutung der materiellen Produktion in der neuen Ökonomie aufgegeben und sie in ihr sogar entwertet wird und dass eine Verschiebung zur intellektuellen Arbeit und zu intellektuellen Dienstleistungen hin stattfindet, fällt mit der bereits erwähnten Tendenz in der zeitgenössischen Kunst zusammen, die durch eine Verschiebung vom abgeschlossenen (materiellen) Artefakt hin zur künstlerischen Dienstleistung geprägt ist. Eine Reihe von Parallelen kann heute zwischen beiden Bereichen gezogen werden; das künstlerische (Sub-)System funktioniert häufig ebenfalls wie eine Börse, in der Bullen- und Bärenrends anzutreffen sind, so dass mit etablierten Vorstellungen innerhalb dieser Systeme nichts mehr adäquat erklärt werden kann. Beide Bereiche sind durch den Übergang vom Artefakt zur Dienstleistung geprägt, die möglichst intellektuell und den Präferenzen des Inanspruchnehmers angepasst ist. Beispielsweise sei erwähnt, dass das Börsenwesen, das E-Business, Logos und multinationale Unternehmen auch zu Themen verschiedener künstlerischer Projekte werden (z. B. M. Goldbergs „Catching a Falling Knife“ aus dem Jahre 2002, ebenso haben die slowenischen Autoren Grassi und Štromajer das künstlerische Projekt „Börse der Probleme“ gestaltet).

Für die zeitgenössische Realität, die zweifellos vom „Ground Zero“ des 11. Septembers 2001 geprägt ist, ist von wesentlicher Bedeutung, dass in ihr die auch merklich veränderte Politik artikuliert wird. Der Prozess der Globalisierung, der auf neuen Informationstechnologien, Multikulturismus, Postkolonialismus und neuen Formen von Kolonialismus basiert, hat die grundlegenden politischen Konzepte erschüttert und den Einfluss, den der Nationalstaat mit seiner parlamentarischen Demokratie hatte, ins Wanken gebracht. In einer Welt von verschiedenen Temporalitäten und des Krieges gegen den Terrorismus sind wir Zeitgenossen eines Nebeneinanders von liberalen Formen der Demokratie und extremsten Formen von Nationalismus, Imperialismus, Tribalismus und Fundamentalismus, die sogar zu Beginn des 21. Jahrhunderts erneut ethnische Säuberungen und rituelle Morde von politischen Gegnern aktualisieren. Wenn man erneut eine Parallele zur Kunst zieht, ist als augenfälligste Wende die Destabilisierung der Rolle des Nationalstaates in der heutigen Politik zu erwähnen, denn zahlreiche Entscheidungen internationaler Organisationen, multinationaler Konzerne und des neuen Empire haben viel weitreichendere Konsequenzen für das Leben der heuti-

gen Bewohner unseres Planeten (und für die Bildung ihrer Bedürfnisse) als Resolutionen und Entscheidungen ihrer nationalen Parlamente und anderer demokratischer Einrichtungen.

Im Werk *Grammatik der Multitude* erwähnt der Theoretiker Paolo Virno die Möglichkeit einer 'postpolitischen Politik' und verschiebt dadurch ihren Bereich weg vom Staat, von den Wissensformen und von der Identität auf Lebensstil, Kunst und Sprachaktivität hinzu, die die politische Dimension erhielten (Murray 2005). Angesichts dieser Veränderungen keimen neue politische Subjekte, die sogar die Rolle der traditionell konzipierten Zivilgesellschaft übernehmen können, deren Rolle in der globalisierten Welt ebenfalls schwächer wird. Einer davon ist zweifellos der Aktivismus, den auch manche Künstlergruppen praktizieren (z. B. *Radical Software Group*), insbesondere in Verbindung mit technischen Experten auf dem Gebiet der Medien, unter denen die Hacker die führende Stellung einnehmen. Der Begriff „Hacktivismus“, der die Aktivitäten von Hackern und politischen Aktivisten aus Künstlerkreisen miteinander verbindet, basiert auf elektronischem zivilem Ungehorsam und dem Glauben, dass die traditionellen gesellschaftlichen Institutionen in ihren kybernetischen Formen verletzlich sind als bei ihren physischen Repräsentationen. Die Hacktivisten arbeiten nach folgendem Prinzip: Hacker besorgen die Waffen, Aktivisten bezeichnen die anzugreifenden Ziele. Als Beispiel seien hier die Angriffe auf Server verschiedener multinationaler Unternehmen und politischer Agenturen des Imperiums erwähnt, z. B. die bereits legendäre Aktion SWARM im Jahre 1998 zur Unterstützung der zapatistischen Bewegung mithilfe der Floodnet-Software, die vom Electronic Disturbance Theatre ausgearbeitet wurde.

In der Gegenwart treffen wir auf Interaktionen von „wissenschaftlicher Kunst“ und künstlerischen Technowissenschaften, auf Technologie als Kunst und neue Formen der Politik (Aktivismus, Hacktivismus). Bei der Erörterung des Browsers Webstalker prägte der Theoretiker Mathew Fuller den Ausdruck *Nicht-nur-Kunst* (Fuller 1998), der sich zur Benennung der heutigen neumediale Kunst (als Nischen-Kunst) eignet und auch auf anderen Gebieten paraphrasiert werden kann. Die Technowissenschaft, die auch zu dem Anderen-als-Wissenschaft ausgerichtet ist, kann als *Nicht-nur-Wissenschaft* bezeichnet werden, ähnlich können auch die Ausdrücke *Nicht-nur-Technologie* und *Nicht-nur-Politik* eingeführt werden. Die grundlegenden Interaktionen auf dem Gebiet, auf dem sich die Kunst als Forschung, die Technologie als Kunst und Kultur sowie die „künstlerische Politik“ und die „künstlerische Technowissenschaft“ verwirklichen, können durch folgendes Schema illustriert werden:



Wenn wir „künstlerische Wissenschaft“ im Sinne von wissenschaftlichen Untersuchungen erwähnen, welche die traditionellen Konzepte eines spezifischen Lesens des „offenen Buches des Lebens“ aufgeben und sich auf dem Gebiet der Gestaltung und Präsentation positionieren (Eingriffe in das Abc des Lebens, Versuche der Modifizierung dieses Abc’ und die Schöpfung neuer Wesen und Organe), kommt es in ihr zu einer interessanten Verschiebung auch in Richtung einer Selbstdefinierung ihres Bereichs und dessen Rechtfertigung mithilfe der – sagen wir einfach: – künstlerischen Autonomie. Auch die derzeit aktuelle Genetik wünscht sich nämlich bei ihre Forschung auf dem Gebiet des Klonens und der Mutterzellen eine „dichterische Lizenz“, also künstlerische Freiheit, das heisst einen Zustand, der nicht belastet ist von Auflagen verschiedener Auftraggeber und Vertreter der breiten Öffentlichkeit (auch von Politikern, Moralverteidigern, religiösen Würdenträgern) bezüglich dessen, was zu untersuchen erlaubt ist und was nicht. Die Entdeckungen, die mit dem Projekt des menschlichen Genoms verbunden sind, haben nämlich zu zahlreichen Veränderungen auf dem Gebiet der wichtigsten kulturellen Strömungen geführt. Die Wissenschaft spielt seitdem nicht mehr die Rolle eines Entdeckers, sondern eines Gestalters; plötzlich hat sie sich auf einem Pol positioniert, der zuvor nur für die Kunst reserviert war: Die (prometheische) Gestaltung künstlicher Realitäten, der kreative Eingriff in das Leben selbst, der Eintritt in Welten, die früher jahrhundertlang die Phantasie vor allem der Science-Fiction-Akteure erregten. Die Technowissenschaft als Kultur ist offensichtlich ein Bereich, der zahlreiche Implikationen auf dem Gebiet der Medien, der Unterhaltungsindustrie, der Politik und der Moral hat, die zweifellos auch die Freiheit der wissenschaftlichen Forschung betreffen, ähnlich wie einst in totalitären Staaten politische und ideologische Interessen die künstlerische Autonomie gefährdeten. Auf jeden Fall sind wir deshalb heute Zeitgenossen eines Verleihs oder gar einer Übernahme von Strategien verschiedener Bereiche, ihrer Annäherungen und Amalgamierungen.

Wir leben in einem Paradigma des Remixing, der Hybridisierung und der Nischen, in dem die Kunst als *Nicht-nur-Kunst* auch auf wissenschaftlichem

Gebiet eingreifen kann, und zwar auf eine ganz besondere Weise, die auf die Erforschung eines eigenartigen „Mehr“ ausgerichtet ist, das in den üblichen, „offiziellen“ Wissenschaften übersehen oder manipuliert und verkehrt wird. Als Beispiel sei das Kunstprojekt *Free Range Grain* erwähnt, ein gemeinsames Werk des theoretischen und künstlerischen Kollektivs Critical Art Ensemble mit den Mitwirkenden Beatriz de Costa und Shyh-shiun Shyu, das für die öffentliche und kritische Wissenschaft bestimmt ist, welche nicht mit Aufträgen multinationaler Unternehmen und anderer einflussreicher Auftraggeber belastet ist, wie es die sog. „offizielle Wissenschaft“ häufig ist. Eine solche öffentliche Wissenschaft (das Projekt basierte auf einem Workshop – einem kleinen Labor für die Analyse von genetisch veränderter Nahrung; Besucher dieser Ausstellung konnten verdächtige Proben zu diesem Workshop bringen) kann auch von Künstlern ausgeführt werden, die sich darum bemühen, „dass wissenschaftliche Ansätze, die normalerweise abstrakt und schwer greifbar erscheinen, in ihrer Bedeutung unmittelbar und konkret werden.“ (Vgl. Critical Art Ensemble 2003: 131). Hier zeigt sich also eine Möglichkeit für die künstlerische Forschung in einer Form, die anders als bei den offiziellen Wissenschaften gegliedert ist und ausgeführt wird.

Es ist also sinnvoll und notwendig, die heutige, insbesondere neumediale Kunst durch die breitere Matrix der globalen gesellschaftlichen Veränderungen zu beobachten und zu analysieren; ebenso sind die Veränderungen, die wir auf ihrem engeren Gebiet beobachten, auch für die (allgemeine) Kunsttheorie und -philosophie relevant, d.h., für die beiden Bereiche, auf die dieser Beitrag in erster Linie abzielt. Wenn man über die heutige neumediale Kunst spricht, trifft man nämlich auf eine Reihe von Paradigmen, die man wie folgt beschreiben kann:

- Kunst als Prozess und Ereignis,
- künstlerische Dienstleistung,
- postartefakte instantane Kunst,
- Software-Kunst,
- Kunst als Forschung,
- Kunst als Aktivismus und Haktivismus¹,
- der Künstler als derjenige, der für den Kontext sorgt,
- der Kustos als Künstler und
- der Betrachter/Leser/Zuhörer als User.

Mehr als „was ist Kunst“, sind derzeit Fragen wesentlich, die mit ihren neuen gesellschaftlichen Rollen, Funktionen und Interaktionen zusammen-

1 Als Haktivismus wird die Fusion von Hacken und Aktivismus bezeichnet.

hängen. Statt der rituellen, ästhetischen, erzieherischen und repräsentativen Funktion sind wir heute Zeugen ihrer neuen Funktionen. Walter Benjamin wies im Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* auf die therapeutische und politische Funktion der Kunst hin; Erstere führt ein Film aus, der auch als Hilfsmittel dient, damit sich ein Individuum in der Rolle eines Fussgängers daran gewöhnt, die Schocks zu parieren, denen er im Grossstadtverkehr ausgesetzt ist, während er die politische Funktion der Kunst als Alternative zu der vom Faschismus ausgeführten Ästhetisierung der Politik definierte. In diesem Essay sah Benjamin weit blickend nicht nur die Möglichkeit einer postästhetischen Kunst, sondern auch einer Kunst, die in gewissem Sinn „postkünstlerisch“ ist, was bedeutet, dass in ihr nicht mehr die künstlerische Funktion im Vordergrund steht; hierbei beschrieb er das Kunstwerk als ein „Gebilde mit ganz neuen Funktionen, dessen uns bewusste, die „künstlerische“, man später gewissermassen als eine rudimentäre erkennen wird.“ (Benjamin 1974: 444)

242

Doch trotz einer Reihe von kulturellen Veränderungen und Paradigmenwechseln verschmilzt die neumediale Kunst nicht völlig mit der Realität, verschwindet nicht in ihr, sondern bewahrt noch immer eine Reihe von Besonderheiten, mit denen sie sich von der gegebenen Realität unterscheidet; auch eine solche Kunst ist nur angesichts der speziellen Ökonomie ihrer Interaktionen, ihres Austauschs mit der Umwelt, den Wissenschaften, Lebensstilen, geistigen Paradigmen, der Religion sowie den neuen Medien und Technologien möglich. Noch immer sind Instanzen notwendig, die in einem bestimmten Kontext das Künstlerische vom Nichtkünstlerischen trennen, was bedeutet, dass sie als Ausscheidungs- und Selektionsinstitutionen funktionieren. Es gibt keine stabilen Formen mehr, wir treffen sogar auf zeitweilige Formen, die je nach den ganz besonderen Anforderungen des Kontextes funktionieren; doch damit eine bestimmte Form künstlerisch ist, müssen noch immer besondere Bedingungen erfüllt sein.

In die heutige Kunst tritt eine Reihe von alltäglichen Dingen, oder die Künstler nehmen in ihren Projekten indirekt Bezug auf sie, doch handelt es sich dabei um Sachen (und Ereignisse, Situationen), denen stets ein Element hinzugefügt ist, das ihnen eine künstlerische Partizipation und Kommunikation ermöglicht. Ähnlich wie Warenartikel mit einem Strichcode gekennzeichnet sind, das für ein spezielles Lesegerät bestimmt ist (RFI²), ist jedes Kunstobjekt, jeder künstlerische Prozess, jede Aktion und jedes Ereignis auf

2 RFI: Abkürzung für *Radio Frequency Identification* als neue Form der digitalen Identifizierung von Objekten mithilfe eines speziellen Chips und einer Antenne.

seine Weise kodiert, es ist ein – metaphorisch ausgedrückt: – Strichcode darauf geklebt, der die Einbeziehung dieser Entität in den Kunstverkehr ermöglicht. Heutigen Künstlern fällt es offensichtlich nicht schwer, „ja“ zur gegebenen Realität zu sagen; sie sind nicht mehr von der Idee besessen, dass sie unentwegt künstlerische Negativität betonen müssen, was eine Stärke der (vor allem europäischen) modernen Kunst war, thematisiert bei T. W. Adorno; seit Duchamps Ready-mades und Warhols Pop-Art greifen sie phantasievoll nach dem Alltäglichen, doch lassen sie es nicht unpräpariert und unfiltriert in die Kunst eindringen. Stets ist es ein Zusatz, ein Mehr, eine Rückkopplung, eine Referenz, eine ganz eigene Art, die hier interveniert – und was der Instanz nahe steht, welche bei der traditionellen Kunst die Form hatte und noch immer hat.

Die Form als äussere Seite des Kunstwerks ist in der heutigen, insbesondere neumedialen Kunst bereits überholt; es ist nämlich schwer, von der äusseren Seite verschiedener neumedialer Produkte zu sprechen (z. B. bei Software-Abteilungen, konzeptualistischen Ereignissen, VJ-Performances, künstlerischen Computerspielen usw.), denn bei ihnen ist nicht ersichtlich, was das Innere und was das Äussere wäre, was bedeutet, dass die Polarisierung Äusseres-Inneres, Form-Inhalt nicht mehr funktioniert. Bei solchen Projekten kann uns die Form aber dennoch etwas bedeuten, was wir als Organisationsprinzip bezeichnen können, als Art, wie einzelne Bestandteile des Werkes zu organisieren, in Beziehungen zu bringen sind. Was heute zählt sind Beziehungen und nicht mehr Bestandteile. Die Summe von Bestandteilen ist zu wenig, wichtig ist ein In-Beziehung-Setzen, das auch bei der neumedialen Kunst als Nicht-nur-Kunst in der Regel im Sinne einer Bezugnahme auf eine Sammlung von Eigenschaften (Qualitäten, Besonderheiten, Zeichen) geschieht, die in einer bestimmten Zeit als künstlerisch erkannt werden. Es existiert also eine Sammlung von Regeln, Eigenschaften, Qualitäten, Künstler-Schutzmarken, künstlerischen *Logos*, aus der die heutigen (auch neumedialen) Künstler schöpfen oder auf die sie Bezug nehmen, um damit ihrem Produkt, das als nicht-nur-künstlerisch gestaltet sein kann, den Eintritt in den Bereich der Kunst zu eröffnen. In einer solchen Sammlung befinden sich z. B. Malevich, Beuys, Warhol oder aber der Film *Solaris*, auf den einige Netz- und neumediale Künstler (z. B. Marko Peljhan) Bezug nehmen.

Obwohl die Form als jenes Äussere, das für die künstlerische Eigenschaft eines traditionellen Werkes wesentlich war, in so mancher Hinsicht überholt ist, ist die künstlerische Eigenschaft der Entitäten, die in der Gegenwart von Kunstinstitutionen erfasst werden, noch immer ein Problem und eine Aufgabe,

sowohl für die Künstler als auch für die Theorie. Wenn alles Kunst wäre, dann wäre dies das Ende der Kunst; deshalb sind auch in der heutigen Kunst Filtrierungs-, Aussonderungs-, Abgrenzungs-, Bezeichnungs-, Bezugnahme- und Einordnungsprozesse im Gange. Unentwegt sind wir um die Suche nach Unterschieden zwischen dem, was als Kunst funktioniert, und dem Nicht-Künstlerischen bemüht; immer gibt es Versuche einer Einordnung des Alltäglichen in eine Art Labor, welches eine ganz besondere Erfahrung des Alltäglichen in Konstellationen des Künstlerischen ermöglicht.

Hier sei als Beispiel die digitale Literatur erwähnt, also die heutige Praxis der Gestaltung von Post-Druck-Texten, die mit der Hypertext-Fiktion begann (der erste Erfolg dieser Art war das Werk *Afternoon, A Story* von Michael Joyce aus dem Jahre 1990). Das heutige World Wide Web (Web 2.0) ist visuellen und multimedialen Inhalten zwar ausgesprochen zugeneigt (z. B. das Portal *YouTube*), doch auch das Verbale passt sich den Netz-Applikationen an und überlebt in ihnen; ebenso trifft man auf verschiedene Formen von digitaler Literatur und textbasierten Web-Installationen. Ein charakteristisches Beispiel für die heutige Suche auf dem Gebiet der digitalen Literaturen ist das Projekt *Screen*, ein Werk von N. Wardrip-Fruina und Mitarbeitern, welches die Erfahrung von Wortmaterial in einer dreidimensionalen Umgebung für Virtuelle Realität (*Cave*) ermöglicht.

244

Screen ist ein Projekt-Labor, das für den ganzheitlichen Dialog des Users mit einem Text bestimmt ist, der auf drei Seiten eines würfelartigen interaktiven Raums ausgebreitet ist, welcher als Smart Environment gestaltet ist und dem Leser in der Rolle eines Users ermöglicht, in den Text einzugreifen, Wörter aus ihm herauszunehmen und sie wieder in den Text einzufügen, Textstrukturen zu verändern und in sie einzutauchen. Der Leser-User ist mit einer Brille für die dreidimensionale Betrachtung (engl. goggles) und mit einem Datenhandschuh (engl. data glove) ausgestattet, der ihm als Steuervorrichtung dient; interessant und vielsagend ist hierbei, dass er mit ihm nicht nur seinen Weg durch die Textlandschaft steuert, sondern die Wörter als 3-D-Virtualobjekte auch berührt. Die neuen Medien ermöglichen eine immersive, d.h., eintauchende Erfahrung; zugleich zählen sie zur heutigen taktilen Kultur, in der neben dem Sehen und Hören auch der Tastsinn eine immer bedeutendere Rolle spielt, der von zahlreichen Geräten der heutigen Massenkultur (von denen das Individuum in seinem „Cockpit“ umgeben ist) stimuliert und als theoretischer Wahrnehmungssinn profiliert und gemeistert wird. Hier haben wir insbesondere mobile Bildschirmgeräte im Sinn (von Handys bis zu Palmtops, MP3-Playern und iPods), die eine geschickte Steue-

rung von Interfaces erfordern und die taktile und motorische Geschicklichkeit des Users ansprechen.

In der heutigen Kultur der neuen Medien trifft man nicht nur auf betonte Visualität, vielmehr wird in ihr auch die Berührung affirmiert. Nach dem Verbot des Berührens (in traditionellen Museums- und Galerieräumen werden die ausgestellten Gegenstände mit Hinweisen wie „bitte nicht berühren“ begleitet) treffen wir heute auf „gebotene Berührungen“, was eine Affirmierung der Berührung sogar im Sinne eines theoretischen Wahrnehmungssinnes voraussetzt. Die Immersivität setzt eine ganzheitliche Einbeziehung des Körpers als Medium für eine authentische Aneignung der Welt – bzw. präziser: für ein In-der-Welt-sein – voraus. Auch das digital kodierte Wort wird in die jetzige taktile Kultur und in immersive Arrangements aufgenommen, was bedeutet, dass es für das Wort nicht ausreicht, wenn es nur vorgelesen wird, also im Dialog mit dem Geist, mit dem rationalen Leseprozess steht; auch reicht es nicht aus, wenn nur die visuelle Konfiguration des Wortes wahrgenommen wird (das Wort als Bild, z. B. in der konkreten und visuellen Poesie); vielmehr muss es auch im Kontakt mit dem Körper stehen, es muss in den Raum des Körpers eintreten, ihn besiedeln, den Körper selbst berühren. Wir treffen auf die Konstellation, dass „der Körper unser allgemeines Medium für den Besitz der Welt“ (Merleau-Ponty, 1998: 146) ist und als solcher auch eine authentische Begegnung des Wortes in immersiven Umgebungen ermöglicht. Damit es zu einer solchen Interaktion kommt, müssen ganz besondere Bedingungen erfüllt sein, die auf jeden Fall beide Beteiligten einschließen. Ein solches Zusammentreffen ist möglich, sobald das Wort seinen fest bestimmten Platz im Satz des gedruckten Textes verlässt und als digitaler Wort-Bild-Körper in die Rolle eines willigen Bezeichners übergeht, der in einer dreidimensionalen digitalen Umgebung für Interaktionen mit dem Körper des Users zur Verfügung steht. Ebenso wird auch von diesem verlangt, dass er Interfaces benutzt (oder aber selbst zum Interface wird), die in realer Zeit seine Interaktion mit dem Wort-Bild-Körper ermöglichen.

Was ist der Kern des Zusammentreffens des Individuums mit den Textlandschaften beim *Screen*? Auf jeden Fall treffen wir auf literarische und virtuelle Textlandschaften (engl. „textscapes“); der Leser ist aufgefordert, in den Text einzugreifen, ihn zu berühren und durch Berührungen zu verändern, denn ein virtueller Text hat eine dynamische Topologie, die sich in Abhängigkeit von der Nähe des Lesers verändert. Es handelt sich nicht nur um Lesen, sondern um eine ganzheitliche und eintauchende Erfahrung der Textlandschaft, was bedeutet, dass sich diese nicht in ihren semantischen Dimensionen erschöpft,



Screen: dreidimensionale Textumgebung, die vom Leser-User gesteuert wird

246

sondern dass auch die Beziehung des Users zu den graphischen Zeichen des Textes, zu seiner Oberfläche, zu all jenem, was beim blossen Lesen gedruckter Dokumente übersehen wird, in den Vordergrund tritt. Im *Ambiente Cave* ist es tatsächlich möglich, mit einem verbalen Medium zu experimentieren und es auf eine Art zu erforschen, die der Kultur des Drucks fremd ist und auf einer besonderen Einstellung und einem „kybernetischen Standpunkt“ (Strehovec 2003) zur Textlandschaft basiert. Das Lesen des *Screen* ist eine Erforschung, und auf diese Herausforderung antwortet der Dichter digitaler Poesie John Cayley, der im VR-Ambiente *Cave* sein Projekt *Torus* geschaffen hat, dass er in ihm mit Möglichkeiten von Texttransformationen experimentieren würde.

Cave ist eine ausgesprochen technisch gestaltete Kunstumgebung, doch lässt die in ihr aufgeführte digitale Poesie die Absicht der Gestaltung eines „Mehr“ auch im Sinne von besonderen – sagen wir: lyrischen – Atmosphären, die sich auf die Kunstinstanz (-institution) beziehen, nicht zu. Weder beim *Screen* noch beim *Torus* handelt es sich um eine technizistische Manipulierung mit Texten, sondern um deren Erforschung hinsichtlich der künstlerischen und transkünstlerischen Eigenschaften; der Text verwirklicht sich als Ereignis, wichtig ist, dass er die Sinne des Lesers-Users, seinen ganzen Körper anspricht. Ebenso ermöglicht die VR-Umgebung *Cave* ein Dispositiv eigener Art, welches den Text derealisiert, ihn aus seinem alltäglichen Gefüge aussondert. In der VR-Umgebung *Cave* sind wir an einem anderen Ort als sonst, auf eine ganz eigene Art sind wir aus den üblichen Zusammenhängen mit der gegebenen Realität ausgetreten. In eine ungewöhnliche, extreme Lage ist auch der Text selbst übertragen; in ihr öffnet er sich für die Interaktionen mit dem Körper; die Worte treten in den Raum des Körpers, bleiben in der Hand liegen und

die Hand kann sie (mittels Datenhandschuh) in die Textgefüge zurücksenden. Der Leser als User der VR-Textumgebung ist stets ein Leser mit dem Körper, ein verkörpertes Ich; sein Körper kommt über Interfaces mit der symbolischen Welt und mit einer Landschaft abstrakter Ideen in Kontakt.

Als Vorgängerin auf dem Gebiet der Suche nach Zusammenhängen zwischen Physischem/Korporealem und Digitalem/Virtuellem sei Camille Utterback erwähnt, die Autorin der interaktiven Installation *Text Rain* (1999), in der die Beteiligten/Leser ihren Körper benutzen, um fallende Buchstaben zu stoppen, aufzuheben und mit ihnen zu spielen. Auf einem grossen Projektionsbildschirm „regnen“ Buchstaben auf die Köpfe und Hände der User und reagieren auf ihre Aktionen, indem sie steigen und von ihren Köpfen, Schultern und Händen abprallen; wenn sie nicht auf einen Widerstand des Körpers stossen (in Wirklichkeit auf seine Simulation auf dem Bildschirm), setzen sie ihren freien Fall fort. Wenn es dem User-Leser gelingt, eine grössere Zahl von Buchstaben auf der Hand zu halten, kann er dabei bemerken, dass es sich um ein ganzes Wort oder einen Vers handelt, denn die fallenden Buchstaben sind nicht willkürlich gewählt, sondern sind aus Gedichten über Sprache und Körper entnommen.

Die hier erwähnten Beispiele von experimenteller Erfahrung der digitalen Literatur können wir auch mit der Suche der Künstler in anderen Gattungen der digitalen Kunst ergänzen. Auch Ableitungen von Computerspielen, die künstlerische Bedeutsamkeit und damit Funktionalität in künstlerischem Sinn präbendieren (sie verfolgen auch die Absicht, in künstlerische Wertarchive aufgenommen zu werden), müssen sich eine entsprechende künstlerische Referenz verschaffen, die ihnen als Alibi auf dem Weg in die Kunstarchive dient. Sie sind als-ob-künstlerische Projekte, sie können – so wie alle Computerspiele – gut im Medium-der-reinen-Unterhaltung funktionieren; die Bezugnahme auf einen Namen oder eine Form aus einer künstlerisch arbiträren Sammlung verschafft ihnen (als Beispielen von Nicht-nur-Kunst) ein künstlerisches „Mehr“, welches sie auf dem Gebiet der Kunst verwerten. Hier seien die künstlerischen Computerspiele *The Trigger Happy* (1999) der Autoren Jon Thompson und Alison Craighead sowie Natalie Bookchins Projekt *The Intruder* (1999/2000) erwähnt. Beides sind vor allem Spiele-Ableitungen populärer Computerspiele (das erste basiert auf den *Space Invaders*, das zweite auf *Pong*), doch ist die zweifellos unterhaltsame Vernichtung von Gegnern in ihnen nicht in einen semantisch leeren oder lediglich mit einem militanten Szenarium ausgestatteten Raum gestellt, vielmehr sind dies Spiele, die in der Umgebung der Literatur gespielt werden, konkret: in zwei Texten von Foucault und Borges; in *The Trigger Happy*

werden Worte-Ziele vernichtet, die keineswegs beliebige, aus einem zufälligen Text entnommene Worte sind, im Gegenteil: sie zählen zu jenen Passagen von Michel Foucaults Text über den Autor (*Was ist ein Autor*, 1977), in welchem der Tod des Autors thematisiert wird. Der Spieler vernichtet also Worte über den Tod des Autors und nimmt damit (dies ist nur eine der möglichen Interpretationen dieses Spiels) Bezug auf einen neuen Autor, einen Autor nach dem Tod von Barthes' Autor-Gott, der als Autor eines neuen, ausgesprochen hybriden Textes geschaffen wird, in welchem die beiden Gattungen Computerspiel und (philosophischer, literarischer) Essay amalgamiert werden, damit aus dieser gewagten Verbindung ein neuer hybrider Nachkomme hervorgeht, und zwar eine neumediale narrative Struktur.

248

Ebenso bedeutungsvoll ist auch Natalie Bookchins Dialog mit Borges' Kurzgeschichte *La intrusa* über zwei Brüder, die in dasselbe Mädchen verliebt sind. Auch bei diesem Projekt handelt es sich um eine Hybridisierung der traditionellen künstlerischen Form (konkret: der Literatur) mit dem Medium Computerspiel, bei welchem die Autorin phantasievoll die Erzählung *La intrusa* dekonstruiert, fragmentiert und uminterpretiert, aber auch dem Leser-Zuhörer-Spieler eine Reihe von interessanten Eingriffen erlaubt (z. B. in die Szene/Sektion), indem er Wörter in einem Topf auffängt, und diese Aktivität (dies ist keineswegs ein rohes Abschiesen!) nimmt Einfluss auf die Geschwindigkeit des Lesens des spannenden Abschnittes aus Borges' Text.

Wenn man von einem gemeinsamen Nenner beider Projekte sprechen kann, dann liegt dieser zweifellos in ihrer Bezugnahme auf einen philosophischen und literarischen Text als normative Instanz, die hier in der Rolle der Ermöglichung eines Dialogs (und eines In-Beziehung-Setzens) zwischen einem traditionellen und einem neuen Medium auftritt. Die beiden Abschnitte aus Foucaults und Borges' Texten sind Instanzen, die beiden Projekten eine Partizipation auf dem Gebiet der Kunst ermöglichen (und damit das Kunstsein flexibler Projekte auf dem Gebiet der Nicht-nur-Kunst); ohne sie (wenn sie sich lediglich auf einen populärwissenschaftlichen Text über eine Weltallreise oder ein Kochbuch beziehen würden) würden beide Projekte vor den Türen der Institution der Kunst stehen bleiben. Die Rolle des Künstlers als Gestalter und Programmierer von künstlerischen Sektionen kommerzieller Computerspiele wird hier in dem Sinn gesehen, dass er deren Szenarium umgestaltet bzw. in ihnen eine Instanz installiert, die wie eine Art Strichcode den Eintritt seines Erzeugnisses in den Kunstverkehr ermöglichen soll.

Die Rolle der Form hat sich in der neumedialen Kunst also geändert, doch ist sie keineswegs völlig verschwunden (sie ist eine Referenz, auf die sich die

Künstler berufen), sie ist ein Organisationsprinzip (wie man konstitutive Teile eines Kunstprojektes in Beziehungen bringt), sie ist ein Filter, der dafür sorgt, dass nicht alle Elemente der Realität zu gerade jenem Zeitpunkt und in jener Situation in die Kunst eintreten können. Es ist eine ganz besondere Spannung zum Nichtkünstlerischen notwendig; immer ist eine – sagen wir in der Terminologie der phänomenologischen Ästhetik: – Derealisation, eine Wegnahme von Elementen des profan Realen, eine Reinigung, Filtrierung, Vermischung und Einrahmung notwendig. Wir sagten Einrahmung, und in der traditionellen bildenden Kunst hatte der Bilderrahmen tatsächlich eine bedeutende Rolle als Abgrenzung zwischen Künstlerischem und Nichtkünstlerischem; die Instanz oder Institution des Rahmens ermöglichte eine Umlenkung der Betrachtung und rief eine ganz besondere Konzentration hervor, die mit der Ausrichtung auf das, was im Rahmen ist, verbunden ist. Hier stellt sich folgende Frage: Kann man in der neumedialen Kunst eine ähnliche Instanz finden?

Wir leben umgeben von Bildschirmen, nicht nur Fernseh- und Computerbildschirmen, sondern ganz besonders auch von Bildschirmen mobiler Geräte, von Computern, DVD-Playern und Palmtops bis hin zu Handys, iPods und MP3-Playern. Diese Bildschirme werden immer alltäglicher und sogar profaner; denken wir nur an Handy-Bildschirme, die wir immer mehr als völlig intransparent, als Sache unter Sachen hinnehmen, weshalb man den Bildschirmen, obschon sie wesentlich für das Funktionieren der neumedialen Kunst sind, keine ähnlich entscheidende Rolle zuschreiben kann, wie sie der Bilderrahmen in der traditionellen Malerei hatte. Der Bildschirm ist in der heutigen Kunst eher das Zeichen einer Realisation, als dass er ein Gerät bzw. ein Werkzeug für eine subtile Derealisation wäre. Das, was jetzt zu den Wirkungen des Kunstseins beiträgt und auch derealisiert und verfremdet, sind häufig gerade Konzepte, Referenzen und das Schaffen ganz besonderer Atmosphären; in Bezug auf den State of the Art von Hardware-Eigenschaften können hierbei auch manche hoch entwickelte Geräte eine bedeutende Rolle spielen, so z. B. das einstige Spionage-Gerät des FBI Carnivore oder aber die VR-Umgebung Cave, wenn sie in den Kontext der künstlerischen Forschung übertragen werden.

Auch die Rolle des Künstlers hat sich geändert; sie formiert sich dadurch, dass sie Beziehungen herstellt, den Kontext arrangiert, auswählt, ermöglicht und ihn überwacht, die Rolle eines Kustos übernimmt; er ist der Richter zwischen Künstlerischem und Nichtkünstlerischem, häufig entscheidet er mehr und grenzt ab, als dass er neu kreieren würde. Wenn wir den Künstler als denjenigen erwähnen, der den Kontext ermöglicht, sei an dieser Stelle Peljhans Projekt *Makrolab* erwähnt, das bereits 1997 auf der 10. Documenta in Kassel

aufgestellt wurde, als Labor, welches den Künstlern-Forschern, die sich in ihm niederlassen, Forschungstätigkeit und kreative Arbeit ermöglicht.

Wenden wir uns am Ende dieses Beitrages erneut dem Schema zu, das wir zur Veranschaulichung der Interaktionen zwischen Nicht-nur-Kunst und ihren ebenso hybriden Beteiligten eingeführt haben, sowie der Definition der Kunst als Forschung, Prozess, Dienstleistung, und dem Konzept des „Als-ob-Kunstwerks“. Bei ihnen eröffnet sich auf jeden Fall eine Reihe von grundlegenden Fragen, die jenseits der Kunsttheorie in das Gebiet der Philosophie und sogar der philosophischen Ontologie reichen. Hier sei unsere Aufmerksamkeit nur auf folgende Fragen gerichtet: Was für einen ontologischen Status haben künstlerische Artikulationen und Entitäten, die Nischen besiedeln und die sich in ungewöhnlichen Verbindungen hybridisieren und remixen? Was geschieht mit der Kunsttätigkeit, welche die künstlerische Autonomie aufgibt und auf das Gebiet der Dienstleistungen, insbesondere der Forschung übergeht? Wer hat in einem solchen Fall die Macht und Legitimität, über das Künstlerische und Nichtkünstlerische zu urteilen und künstlerische Kontexte zu kontrollieren? Was für eine Natur haben Kunstobjekte als nicht-nur-künstlerische Objekte, d. h. Entitäten, die polyfunktional sind, verschiedene Rollen übernehmen und so konstruiert sind, dass sie auch einen virtuellen Zusatz enthalten, der ihnen eine laufende Integration in neumediale künstlerische Kontexte ermöglicht? Was für einen ontologischen Status haben Werke, die realisiert, zugleich aber durch eine für sie wesentliche Komponente erweitert sind, die – nach den traditionellen Konzepten der Realität – selbst derealisiert ist, was bedeutet, dass sich in solchen Projekten, wenn man zur Terminologie der phänomenologischen Ästhetik greift, das Reale und Irreale hybridisieren. Und ist hier die künstlerische Suche nicht auch in einem ganz besonderen und weit reichenden Sinn paradigmatisch, denn solche polyfunktionalen und hybriden Entitäten der neumedialen Kunstprojekte bringen uns auf folgende Fragen: Was ist die Sache in der Gegenwart? Was für eine ontologische Stellung nimmt sie ein? Wie tritt sie in Beziehungen ein und wie definiert sie sich in ontologisch verschieden konzipierten Umgebungen?

Literatur

- Adorno, T. W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1974.
- Benjamin, W.: „Umetniško delo v času svoje tehniške reprodukcije“, in: J. Vrečko, *Misel o sodobni umetnosti*. Ljubljana, 1980.
- (Deutsche Übersetzung in: Benjamin, W.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, Frankfurt/M. Suhrkamp, 1974.)
- Bookchin, N.: *The Intruder*. <http://www.calarts.edu/bookchin/intruder/>. Seite zugänglich am: 22. September 2006.
- Critical Art Ensemble „GM food. It’s everywhere you want to be“, in: M. Heinzelmann and M. Weinhard (Ed.) *Auf eigene Gefahr*. Frankfurt/M: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, 2003.
- Feyerabend, P. ‚Die Natur als ein Kunstwerk‘, W. Welsch (Red.) *Die Aktualität des Ästhetischen*. München: Wilhelm Fink, 1993.
- Fuller, M. A means of Mutation. <http://bak.spc.org/iod/mutation.html>. März 1998. Seite zugänglich am: 24. Oktober 2005.
- Kapprow, A.: *Essays on the blurring of Art and Life*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Manovich, L. (2005). Remixability and Modularity. <http://www.manovich.net/>. Seite zugänglich am: 19. Oktober 2006.
- Meier, U. *Becketts Endspiel Avantgarde*, Frankfurt/M., 1983.
- Merleau-Ponty, M.: *Phenomenology of Perception*. Prev. Colin Smith. London und New York: Routledge, 1997.
- Rifkin, J.: *The Age of Access: The New Culture of Hypercapitalism Where All of Life is a Paid-for Experience*. New York: Jeremy P. Tarcher/Putnam, 2000.
- Murray, S. J. (2005). „The Rhetorics of Life and Multitude in Michel Foucault and Paolo Virno“. CTheory. 13. September 2005. <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=479>. Seite zugänglich am: 19. Oktober 2005.
- Strehovec, J. „Attitudes on the Move. On the Perception of Digital Poetry Objects“. *CyberText Yearbook 2002–2003*, Eds. M. Eskelinen und R. Koskimaa, (Research centre for contemporary culture University of Jyväskylä).
- Thompson, J., Craighead, A.: *The Trigger Happy*. <http://www.thomson-craighead.net/th/game.html>. Seite zugänglich am: 21. September 2006.
- Utterback, C. und Achituv, R.: *Text Rain*. <http://www.camilleutterback.com/textrain.html>. Seite zugänglich am: 20. Oktober 2006.
- Wardrip-Fruin, N. *Screen*. http://www.uiowa.edu/~iareview/tirweb/feature/cave/ScreenProfile2004_HiFi.mov. Seite zugänglich am: 3. Oktober 2006.
-

Kunstform zwischen *Lógos* und *Tópos* – oder: Über die Psychosomatik des Zeitgeistes

„Die originale Form ist kraftlos in der Welt, doch hat sie eine besondere Kraft darin, dass sie durch nichts ersetzt werden kann.“

(*Hannah Arendt* – Paraphrase)¹

„Good art (...) is something pre-eminently outside us and resistant to our conciousness.“

(*Iris Murdoch*)²

253

Die Form stellt sich uns heute weder auf praktischer noch auf theoretischer Ebene als Zentrum von etwas Bedeutendem vor, sondern bestenfalls als dessen Epizentrum, als Nebenprodukt und akademische Frage. Die Deposition auf beiden Ebenen, die sich vor den Augen der Öffentlichkeit eine charismatische Koalition mit neumedialen, diskursiven, musealen und publizistischen Unternehmen zu schliessen bemüht, ist ersichtlich, doch ihre praktische Antwort auf die Frage der Form beseitigt nicht alle Fragen im Zusammenhang mit ihr. Zum Beispiel: Worin liegt der Grund dafür, dass die vormodernen und modernen

1 Vgl. Hannah Arendt, *Wahrheit und Lüge in der Politik*, in: H. Arendt, P. Nanz, *Wahrheit und Lüge in der Politik*, Berlin: Verlag K. Wagenbach, 2006, S. 54: „Zwar ist Wahrheit ohnmächtig und wird in unmittelbarem Zusammenprall mit den bestehenden Mächten und Interessen immer den Kürzeren ziehen, aber sie hat eine Kraft eigener Art: es gibt nichts, was sie ersetzen könnte. Überredungskünste oder auch Gewalt können Wahrheit vernichten, aber sie können nichts an ihre Stelle setzen“.

2 Iris Murdoch, *The Sovereignty of Good*, London–New York: Routledge, 1971, S. 86.

Kunstmentalitäten spontan glaubten, dass das kreative Drama zur Form führt, während die postmodernen das dringende Bedürfnis haben, gerade dieses zählbarste schöpferische Apriori in Frage zu stellen? Ist diese Frage tatsächlich passé, seitdem die Künstler virtueller Welten und die Techniker des Internet-Geschäftslebens entdeckt haben, dass das Wort nicht mehr Fleisch zu werden braucht, wenn es auf andere Weise erreicht, dass das Fleisch zu Wort kommt? Gerinnt der tiefste Wunsch der Kunst heute zwangsläufig zum anorexischen Wunsch, „keine Form zu haben“? Was bedeutet eigentlich, „keine Form zu haben“? Kann man von der Form überhaupt noch verbindlich sprechen und dabei Darstellungen der Form als einem Unbehagen aus dem Wege gehen? Welche Prämisse ist der Exodus der Form auf dem Kontinent gefundener Gegenstände und der Prozessualität im generellen Syllogismus der menschlichen Erfahrung? Wie universell ist der Aktionsradius des Formoklasmus und wie gestaltet er unsere Vorstellung davon, was Kunst *ist*? Wovon erlöst die Inklammersetzung der artefakten Form – und wovon nicht? Ist der Prozess die einzige anthropologische Alternative, die unter heutigen Bedingungen Schritt halten kann mit der Vergänglichkeit und Flüchtigkeit des Lebens? Haben formbildende Motive in Zukunft noch eine Chance? Usw.

254

Es würde mich nicht wundern, wenn Fragen dieser Art bei engagierten Zeitgenossen auf Enttäuschung und Widerstreben stossen würden, denn allein schon ihre bohrende Diktion erweckt den Verdacht, dass es sich bei ihnen nicht um unmotiviert Nachforschungen handelt, sondern um eine theoretische Intrige mit konservativem Vorzeichen gegen die Kunststrategien der Neuzeit. Das Gegenteil zu behaupten, schafft hier natürlich keine Abhilfe. Und es ist auch nicht notwendig, da der Vorwurf der Voreingenommenheit, der auf eine unwiderrufliche Loyalität gegenüber der Zeit appellieren und über gewisse Tatsachen ausserhalb des postulierten Horizonts der Aktualität hinweggehen würde, selbst sehr voreingenommen wäre. Der Status und die Form eines solchen Gegenarguments lösen natürlich zahlreiche Schwierigkeiten aus, doch scheint es mir müssig, über die Form (und auch über anderes) in Umständen zu diskutieren, in denen man der Gottheit der Gegenwart schon ganz zu Beginn die Reflexion und Verifizierung im Tandem opfern müsste.

Um auf die gestellten Fragen zu antworten, ist es zweifellos notwendig, ohne Vorbehalte in das postmoderne formoklastische Treiben hineinzuwaten, welches das Ende der Form und den Beginn einer *neuen Kunst* verkündet.³ Die Kritik verfehlt nämlich stets das Ziel, wenn sie nicht liebt, was sie kritisiert, wenn es ihr – mit Chestertons Worten – an dieser grundlegenden „Treue zur

3 In der kühnen Überzeugung, sie *ipso facto* zu zeugen.

Sache“ fehlt.⁴ Ebenso besteht kein Zweifel daran, dass weder das „Hineinwarten“ noch die „Treue“ in diesem Fall etwas bedeuten, wenn sie nicht souverän sein können, wenn also ihr Orientierungssystem im Feld der Form von einer instrumentalisierten Auffassung des Verhältnisses zwischen Phänomen und Konzept gesteuert wird.

Die Form zwischen Phänomen und Konzept

Tatsache ist – dies erscheint zwar trivial, doch ist es meiner Meinung nach wichtig, diese Tatsache im Zusammenhang mit der Form bereits zu Beginn zu bemerken – dass das Wort „Form“ ursprünglich zweierlei bezeichnet: das Phänomen selbst und zugleich eine bestimmte Auffassung des Phänomens. Seine von der römischen Antike bis heute in allen Sprachen praktisch intakte lexikalische Form führt uns dazu, hinter diesem Wort explizit das Phänomen zu sehen, das von ihm *de-notiert* wird. Da uns aber der Terminus mit seiner resistenten sprachlichen Gestalt nicht gleichzeitig dazu führt zu bemerken, dass die in ihm aktivierte Denotation nicht immer aufgrund ein und derselben Auffassung des Phänomens ausgeführt ist, geschieht es, dass wir hinter ein und derselben Aussprache nicht die verschiedenen Inhalte, hinter ein und derselben Uni-Form nicht die verschiedenen Schicksale bemerken. Dies erklärt, warum jemand mit der Form unzufrieden, jemand anders hingegen zufrieden ist, und warum die heutigen Motive der Unzufriedenheit mit der Form nichts mit den Motiven der Unzufriedenheit in der modernen und vormodernen Epoche gemeinsam haben.

Dieser Sachverhalt hat zwei Folgen. Erstens kann keine Beschäftigung mit der Form grundsätzlich aus dem Bedürfnis nach einer Überbrückung der Distanz zwischen der Semantik der Phänomenalität und der Semantik der Konzeptualität ausgenommen werden, die in ihrer Einstellung das „geburtliche Kraftfeld“ (Sloterdijk) jeder Kreation und jeder Reflexion des Phänomens Form ist. Und zweitens ist diesem Unterfangen des Überbrückens nie ein definitiver Erfolg beschert, da die Erfahrung zeigt, dass es weder Konzepte noch Algorithmen noch Ausdrücke gibt, die es uns ermöglichen würden, die Realität *dauerhaft* zu verstehen. Der Hinweis auf die notorische Differenz zwischen tatsächlich Präsentem und Gedachtem exponiert hierbei das Motiv der „Matrix“, die seit jeher die menschlichen Projekte der Kristallisierung der geistigen Spannung gegenüber der Welt zu einer Form bestimmt, während der Hinweis auf die gnostische Unvollkommenheit das süßsaure Imperativ des theoretischen

4 Gilbert K. Chesterton, *Orthodoxy*, New York: Dodd, Mead and Co., 1946, S. 66.

Beharrens auf dem undogmatischen und asymptotischen Verhältnis zur grausamen Inkommensurabilität der Phänomene in den Vordergrund schiebt.

Durch die bewusste Erkenntnis, dass das, was wir „Form“ nennen, immer ein beweglicher und unvollendeter *gnostischer Quotient* aus Phänomen und Konzept (aus Realem und Symbolischem, aus Empirischem und Postuliertem, aus lokaler Nutzung und transzendierendem Kontext) ist, entdramatisiert im theoretischen Milieu in gewisser Masse die Bedeutung der Antworten auf die Frage „Was ist (der konkrete Inhalt des Begriffs) Form?“, weil auch diese Antworten eben nur unvollendete und variable Ausdrücke des Bedürfnisses nach Harmonie in den Bedingungen der menschlichen existenziellen Dissonanz mit der Welt sind. Sie rückt allerdings zwei andere Fragen in den Vordergrund: Die Frage der Identifikation der anthropologischen Funktion der künstlerischen Form sowie die Frage der „koproduktiven“ Strategien zwischen dem Begriff und dem Phänomen „Form“ in konkreten historischen Matrizen der menschlichen Un-Zufriedenheit mit der Welt. Also zwei Fragen, die wesentliche Elemente zur Beantwortung einer noch wesentlicheren Frage zweiter Ordnung (nach Watzlawik) liefern, nämlich auf die Frage: Ist das, was auf dem Gebiet der Form heute mit sich selbst zufrieden ist, auch am adäquatesten für die Welt und den Menschen?

256

Mit dieser Frage ist auch der Ausgangspunkt für meine Intervention gegeben.

Elemente zur Identifizierung des anthropologischen Biorhythmus der künstlerischen Form

Um der („adäquaten“ und „inadäquaten“) Rolle der künstlerischen Form in der menschlichen Welt auf die Spur zu kommen, gibt es für den Anfang meiner Meinung nach nichts Geeigneteres, als die geschaffene Vielfalt der Formen zuerst einmal im (inter)aktiven Milieu der Empirie zu treffen und zu erfahren und sie hier – mit einem analytischen Fuss in der Tür – reflektiert zu beobachten. Ohne Präntention auf „ewig gültige“ analytische Destillate, wohl aber mit der Präntention, uns nicht in die Sphäre der Lebensentfremdung zu verirren.

Diejenigen, die im Zusammenhang mit der Kunst heute lieber von Voraussetzungen („Kunstbetrieb“) und Absichten (Projekte, Prozesse) als von Erfahrungen sprechen, gehen dem Wort „Form“ spontan aus dem Wege. Doch scheint mir die Implikation der Form mit der Erfahrung etwas sehr Wichtiges, etwas, was man nicht zugunsten einer Analyse von – der Form gegenüber kritischen – Wortschätzen übersehen dürfte. Die Erfahrung ist ein geeigneter

und traditioneller Name für eine vertraute und volkstümliche Abkürzung von dem, was in grossem Masse ausserhalb von uns existiert und sich unserem Bewusstsein widersetzt,⁵ aber auch ein geeigneter Name für die Idee einer spontan ambitionierten *Aufmerksamkeit* gegenüber den Dingen; einer Aufmerksamkeit, die nichts gemeinsam hat mit dem metapositionierten Intellektualismus zeitgenössischer Kunsttheorien. Allerdings habe ich diesen Ausgangspunkt nicht deshalb gewählt, weil ich meinte, dass der empirische Raum der wichtigste oder ausreichend für das Begreifen des Aktionsradius der Form sei (denn er hat, wie ich nachstehend zeigen werde, seine Begrenzungen), sondern deshalb, weil ich meine, dass er der zugänglichste ist.

a. Multidimensionalität

Sobald die künstlerische Form (egal ob mit „artefaktem“ oder „prozessua-lem“ Charakter) in einen pragmatischen Kontext gesetzt wird und empirische Ströme in sie geleitet werden, hat es den Anschein, als ob das Phänomen ... in ein Kaleidoskop von Aspekten und Fragmenten explodieren würde. Auf einen Schlag stellen wir fest: Die Form ist nicht ein- sondern vielfältig. Um sich davon zu überzeugen, genügt es zu betrachten, wie viele unterschiedliche Erfahrungen sich unter dem Gewebe der Grundtermini der Ästhetik – System, Sinnlichkeit, Struktur, Symbol, Invention, Modell⁶ – verbergen, die von der Antike bis heute die begriffsbestimmenden Aushängeschilder am Wort „Form“ wechselten. Wegen der Unterschiedlichkeit der Perzeptions- und Rezeptionskanäle und wegen des gnostischen Bedürfnisses, das Unverständliche in Bestandteile und Aspekte zu zerlegen, entdeckt die Empirie Schritt für Schritt, dass die Form ein vielseitiges und vielschichtiges Phänomen ist und dass sie uns die Erfahrungen mit ihr in aufeinander folgenden kognitiven Partikularitäten vermittelt. So präsentiert sich die Form einmal als Residenz der sinnlichen Konkretheit, ein anderes Mal als Residenz der Gestalt des Schönen, ein drittes Mal als Residenz des „geistigen Wesens“, wieder ein anderes Mal als Residenz des „Systems von Bestandteilen“ und der „Art der Anordnung der Teile zu einem Ganzen“, dann als Struktur, Modell, Ereignis, Prozess u. Ä. Kurzum: *forma multipliciter dici-*

5 Iris Murdoch, *The Sovereignty of Good*, S. 86.

6 Mehr zur „Begriffsgeschichte“ des Phänomens „Forma“ in: Władisław Tatarkiewicz, *A History of Six Ideas. An Essay in Aesthetics*, The Hague: Nijhoff & Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980; Rudolf Arnheim, *The split and the structure. Twenty-eights essays*, Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1996, S. 151–162; Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 165–215.

258 *tur*, wie bereits im 13. Jahrhundert Gilbert de Porré schrieb.⁷ Die unmittelbare rezeptive Erfahrung stellt uns also das Phänomen der Form – psychoanalytisch ausgedrückt – als etwas „inkonsistent Reales“, als mehrdimensionalen Komplex von Bestandteilen, Aspekten, Charakteristiken, Dominanten und Realitätswerten vor, in welchem ausserdem auch eine sehr scharfe Demarkationslinie zwischen Konkretem und Kognitivem gezogen ist, zwischen dem, was wir erfahren, und dem, was wir verstehen. Wir machen Erfahrungen, doch wir verstehen nicht; wir verstehen, doch wir empfinden nicht mehr; wir beschäftigen uns intensiv mit der Partikularität, finden aus ihr jedoch keinen Weg zur Universalität; wir fühlen uns angesprochen von einem Konzept, wobei jedoch die libidöse Nähe zu den Dingen auf der Strecke bleibt. Der Grund für das Phänomen dieser Pulsierungen des Erlebens ist verhältnismässig einfach zu erklären. Die menschliche Psyche ist auf spontaner Ebene (was zahlreiche Lebenssituationen vom Zustand der Verliebtheit bis hin zur wissenschaftlichen Forschungstätigkeit) unfähig, gegensätzliche Vektoren wie Nähe und Distanz, Involviertsein und Kritikfähigkeit, Intimität und Objektivität wirksam miteinander zu verbinden. Es ist äusserst schwierig, sich des Eindrucks zu erwehren, dass die künstlerische Form gemäss ihrer Natur aber genau das verlangt.

Kurz gesagt: Eine ambitionierte analytisch motivierte Erfahrung erkennt die künstlerische Form als eine Anzahl von Facetten auf einem mehr oder weniger präzise geschliffenen Diamanten. Aufgrund ihrer Sporadizität und Kumulativität steht bei ihr jedoch die dramatische Sichtbarmachung der Unterschiedlichkeit der Blickwinkel und der Ambivalenz der in ihr enthaltenen Zusammenhänge im Vordergrund. Das Resultat ist ein Aggregat heterogener Partikularitäten und die Hybridität der Erfahrung, die in sich mehr oder weniger erfolgreich im Widerspruch zueinander stehende antagonistische, dualistische, hegemonistische und reduktionistische Aspekte vereint.

b. Einheit(lichkeit)

Die analytische Rationalität mit ihrer Beziehung zur künstlerischen Form könnte aber trotz der inhärenten Fragmentarität relativ zufriedenstellend sein (das fatale Beharren auf einem desintegrierten, ambivalenten und unbeherrschbaren Verhältnis kann schliesslich bekannterweise auch zur Unvermeidlichkeit und Tugend erklärt werden), wenn es nicht einen gleicherweise realen und berücksichtigenswerten Erfahrungsimpuls mit umgekehrtem Vorzeichen gäbe. Nämlich jenen, dass in der Realität der Form alles, was wir wegen der Unter-

7 Vgl. Tatarkiewicz, *A History of Six Ideas*, S. 194.

schiedlichkeit der Perzeptionskanäle und zwecks Klärung gezwungenermaßen voneinander trennen müssen, untrennbar miteinander verbunden ist.

Einerseits ist es analytisch evident, dass sich (uns) die künstlerische Form als Sinnlichkeit, Idee, System, Struktur, Ereignis usw. zeigt. Andererseits ist es nicht weniger evident, dass sich die Form in der Kunst nicht nur als Sinnlichkeit zeigt, sondern Sinnlichkeit *ist*; dass sie sich nicht nur als Idee zeigt, sondern Idee *ist*; dass sie sich nicht nur als System zeigt, sondern System *ist*; usw. Mehr noch; dass sie ihrer Natur nach all das zusammen und gleichzeitig *ist* – oder sein kann; also eine Art ontologischer Kontrapunkt zwischen Materialität, Sinnlichkeit, Emotionalität, Rationalität und Geistigkeit. Und das ungeachtet dessen, welche empirisch-analytischen Probleme sie uns damit verursacht. Wenn in der empirischen Rationalität die Aspekte der Form als Wörterbuchbedeutung der einzelnen Wörter auftreten und sprechen, dann sprechen diese Aspekte aus der Realität der Form als Wörter im Text, d.h., in ihrer schroffen Aussprache und lebhaften wechselbezüglichen Semantik. In der analytischen Filtrierung der Form ist das Gegebene eine derealisierte Landkarte von Abkürzungen, Relikten und Exzerpten, breit gestreut mit weissen Flecken von Mittelbarkeit, Inkompetenzen und Vorurteilen. Demgegenüber ist die künstlerische Form eine Landschaft, die jederzeit vollständig präsent ist, die uns nicht dosiert anspricht, sondern sich uns zum Erlebnis auf allen verfügbaren Ebenen gleichzeitig hingibt, und uns damit die Gelegenheit gibt, uns selbst auf der „Fusionskreuzung“ von Aktion und Ausdruck, Sinnlichem und Geistigem, Konkretem und Symbolhaftem, Partikulärem und Universalem zu treffen und zu meistern; also sozusagen in der Quellmatrix unserer Menschlichkeit.

Dieser Aspekt der Erfahrung scheint mir überaus wichtig, da die Anbindung des Geistigen an das Körperliche, des Universalen an das Partikuläre, des Symbolischen an das Konkrete ... und umgekehrt für den Menschen keinesfalls etwas Nebensächliches, sondern etwas anthropologisch Zentrales ist. Damit die Bedeutung dieser „Transaktion“ klarer wird, genügt es sich vorzustellen, was passieren würde, wenn – *pars pro toto* – das Geistige sich nicht mehr im Dinglichen überprüfen könnte und das Dingliche nicht mehr Meister des Geistigen werden könnte, sondern beide existenzialen „Kapazitäten“ getrennt umherirren würden. Würde das Geistige nicht in Narzissmus und Fiktion verwildern, würde das Dingliche nicht hoffnungslos so bleiben, wie es ist?

Ungeachtet dessen, was auch immer man über die künstlerische Form denken und auf wie unterschiedliche Weise auch immer man sie begreifen mag, bleibt es eine bemerkenswerte Tatsache, dass sie in ihren Artikulationen, die unter allen Formen dieser Welt (philosophischen, wissenschaftlichen, techni-

schen, politischen) am komplexesten sind, in der Lage ist, im anthropologisch fundamentalen Spiel des asymmetrischen Zusammenpralls und gegenseitigen Bestimmens von archetypischen Gegensätzen effizient katalytisch zu wirken. Und darin ist meiner Meinung nach – ohne dass ich hierfür eine allgemeine Zustimmung verlangen würde – auch ihre *differentio specifico* zu erkennen. Das geordnete und symmetrische Geflecht von Materie und Energie, Aktion und Reaktion, Anstrengung und Genuss, Arbeit und Nutzen zu entdecken, bedeutet ein grundlegendes Bedürfnis der menschlichen Natur zu befriedigen. Eine asymmetrische Weise zu finden, dass Marmor als „David“ und eine abstrakte Idee als materielle Realität aufleben kann, dass der Mensch sich kleinen Sachen hingeben kann, ohne dass ihm deshalb die Erkenntnis der grossen entzogen wird,⁸ dass er die Universalität begreifen kann, ohne die Empfindung verdrängen zu müssen, dass er subjektiv sein kann und trotzdem mit der Objektivität Schritt hält, dass er das Geistig-Reine empfinden kann, obwohl es durch Materie „verschmutzt“ ist⁹ – dies ist aber eine wahre „anthropologische“ Entdeckung; und diese Entdeckung ist eine Entdeckung der Kunst, die in der Form realisiert und verifiziert ist. Die Beschreibung dieser Entdeckung mag vielleicht nicht ganz passend sein, doch ist die Art dieser Beschreibung meiner Überzeugung nach richtig.

260

c. Polarität

Die Vorstellung, dass die künstlerische Form zugleich Verschiedenheit und Einheit(lichkeit) ist, ist auf der Erfahrungsebene relativ unproblematisch, auf der theoretischen Ebene verursacht hingegen vor allem die Einheit(lichkeit) viele Probleme. Hauptsächlich deshalb, weil die Form – um es gleich vorweg-

8 Man vergleiche hierzu auch das Beispiel des berühmten Stillebens von Van Gogh mit alten Schuhen (Vincent van Gogh, *Ein Paar Schuhe*, um 1886, Öl auf Leinwand, 38×46 cm, Van Gogh Museum Amsterdam) oder aber die fantastische Tatsache, dass Paul Cézanne seine für die moderne Kunst paradigmatische Malerei sozusagen „auf einen ganz gewöhnlichen Apfel“ gründet.

9 Man vergleiche hierzu folgende Stelle aus Manns Roman *Doktor Faustus*: „Man sage wohl, die Musik ‚wende sich an das Ohr‘; aber das tue sie nur bedingtermassen, nur insofern nämlich, als das Gehör, wie die übrigen Sinne, stellvertretendes Mittel und Aufnahmeorgan für das Geistige sei. Vielleicht (...) sei es der tiefste Wunsch der Musik, überhaupt nicht gehört, noch selbst gesehen, noch auch gefühlt, sondern, wenn das möglich wäre, in einem Jenseits der Sinne und sogar des Gemütes, im Geistig-Reinen vernommen und angeschaut zu werden. Allein an die Sinneswelt gebunden, müsse sie doch auch wieder nach stärkster, ja berückender Versinnlichung streben“ (Berlin–Frankfurt am Main: Fischer & Suhrkamp, 1948, S. 100).

zunehmen – sozusagen dramatisch auf beiden Seiten einer Barriere lebt und ihr die Theorie wegen der eigenen Begrenzungen nicht auf beide Seiten folgen kann, obwohl sie dies versucht; sogar um den Preis eines Reduktionismus und einer Apokryphie. Ich will dies erklären.

In seinem Werk *De la grammatologie*¹⁰ wirft Jacques Derrida der westlichen philosophischen Tradition vor, dass sie das Schreiben stets dem Diskurs unterordnete, d.h., dem *lógos*, der ihr als Urquelle der Wahrheit galt und den sie deshalb unmittelbar mit der Seele verband. Im Vergleich zur Stimme (*phoné*) erschien die Schrift (als formale Artikulation) bisher stets als eine Art Abgleiten in die Äusserlichkeit des Zeichens. Der geschriebene Text als Zeichentextur war stets zweitrangig, weil bereits vor ihm der *lógos* die gesamte Wahrheit bzw. Bedeutung hergestellt und aufgesaugt hatte. Auf den ersten Blick zeigt sich die „Grammatologie“ daher als Rechtfertigung der Schrift und ihrer Transitivität im Verhältnis zum Logozentrismus der westlichen Philosophie. Wenn sich Derrida fragt, ob ein Austritt aus der diskursiven (logozentrischen) Logik der Identität und des dialektischen Gegensatzes – die offensichtlich beide nicht das gesamte Erlebnis erfassen können – möglich ist (er führt als Beispiel den Ekel an, der nach seiner Meinung kein negativer ästhetischer Wert und auch kein Gegensatz zum Schönen ist, sondern im Kontext des Ästhetischen etwas „Unbeschreibbares“, sein Andersein, ist), stellt er fest, dass man, um eine Antwort auf diese Frage zu bekommen, nicht nur aus dem Logozentrismus in die Ästhetik übertreten muss, sondern aus der Ästhetik in die Anthropologie; d.h., aus der apriorischen und formal-logischen in die empirische Behandlung des Texterlebnisses (im weiten Sinn des Wortes). Derrida rückt uns so weg vom reflexiven und phänomenologischen Rahmen der diskursiven Praxis, der ihm wegen der logozentrischen Natur der Sprache unzureichend erscheint, und hin zu denjenigen Schichten dieser Praxis, die auf Erfahrung und Physiologie basieren, da der Logozentrismus nur von diesen nicht Besitz ergreifen konnte – weil sie ihm der Natur nach eben völlig fremd sind. Er lenkt unsere Aufmerksamkeit auf jene Bereiche des Erlebens, zu denen man nicht allein durch Denken und Konzeptualisierung durchdringen kann, weil hierfür *das Empfinden* erforderlich ist – allerdings kein kantsches Gefühl, auch kein hegelscher Pathos, kein bergsonscher *élan vital*, kein hegelsches Kunstwollen, keine crocesche Intuition oder blochsche Utopie, die alle auf der Ebene einer idealisierenden Geistigkeit bleiben, sondern das *Empfinden bzw. Fühlen des Unterschieds* zwischen Geist und dem, was man nicht begrenzen und auf den Geist „zurückführen“ kann; des Unterschieds, den seiner Meinung nach nur

10 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris: Minuit, 1967.

die „Wende zur Physiologie“ schaffen kann, deren Umfang und Bedeutung noch zu erforschen sind.

Ungeachtet dessen, inwieweit man Derridas Dekonstruktionsdoktrin der antimetaphysischen Metaphysik ansonsten zustimmen mag, kann man doch sagen, dass der Hinweis auf den Unterschied „(logozentrische) Konzeptualität“ – „Fühlen“ im Zusammenhang mit Kunst und Form überaus relevant ist, da man das Geschehen in der künstlerischen Form, solange sie auf Materiellem und Physiologischem basiert (und niemand weiss, ob sie überhaupt noch bestehen würde, wenn sie diese Voraussetzung aufgeben würde¹¹), nie vollständig auf den Geist begrenzen kann, obwohl die Form mit Geist geschaffen und für den Geist bestimmt ist. Da also die bildende Kunst nicht nur Aspekte hat, „die auf den Geist zurückführbar sind“ und daher der logozentrischen Natur der Theorie nahe stehen, sondern unweigerlich auch Aspekte, „die nicht auf den Geist zurückführbar sind“, ist die Theorie der unentwegten Versuchung ausgesetzt, diese anderen Aspekte entweder als „unbedeutend“ zu ignorieren oder ihrem logozentrischen Prokrustesbett anzupassen. Beides aber macht alles, was in der Theorie folgt, nicht nur weniger überzeugend, sondern unglaubwürdig.

262

d. Dazwischensein

Die Form lebt in der Kunst gleichwertig beiderseits der Barriere zwischen Sinnlich-Anschaulichem und Geistigem und es ist nicht falsch festzustellen, dass gerade dieser „beidseitige Zustand“ der Grund für ihre Unbestimmbarkeiten ist. Doch lasse ich die Feststellung, dass die künstlerische Form sich auf beiden Seiten der Barriere „ansammelt“,¹² vorerst beiseite. Vor der Konfrontation mit ihr möchte ich nämlich noch auf eine ursprünglichere existenziale Barriere hinweisen, die von der Kunst osmotisch durchdrungen wird, ohne dass sich die Kunst dabei in kompromisslerischer Lauheit verlieren würde. Und diese zweite Barriere ist eine operative Voraussetzung der ersten.

Die französischen Poststrukturalisten (z. B. M. Foucault), die den geschichtlichen Wechsel von Denk- und Ausdruckssystemen untersuchten, stellten fest, dass das, was in den jeweiligen gesellschaftlichen Umständen als „wirklich“ und „sinnvoll“ gilt, weder Sache eines Diktats noch Sache eines Konsenses ist, sondern die Wirkung diskreter „geschichtlicher Kraftspiele“, welche die

11 Die bisher trotz beharrlichster Bemühungen weder der radikalste Konzeptualismus (Y. Klein) noch der raffinierteste Virtualismus ins Wanken zu bringen oder zu zerstören vermochten.

12 Mit der sie uns erfolgreich daran hindert, uns lediglich mit unserer („sonnigen“) Seite des Phänomens zufriedenzugeben.

in den Augen dieser (Über-)Mächte adäquaten Vorstellungen von den Dingen favorisiert. In diesem Zusammenhang ist es kaum notwendig zu erwähnen, dass – ähnlich wie die Religion, Philosophie und Wissenschaft – auch die Kunst als „Ausdruckssystem“ von einem Netz begrenzter „Spiele“ abhängig ist und ihnen gewollt oder ungewollt dient. Relevant scheint mir aber die Bemerkung, dass wegen der Natur der Sache in der Kunst die Durchdringung des Einflusses dieser Kräfte durch die künstlerischen Artikulationen derartig ist, dass die gesellschaftlichen Übermächte, auch wenn sie dies wollten, sie nie vollständig kontrollieren können. Der Grund hierfür liegt in der Besonderheit dieser Durchdringung, die in der Kunst in der Regel persönlich ist. – Kunst, wie wir sie heute auffassen, ist ein Fluss von „artikulierten Vorstellungsmodellen“, die der gesellschaftlichen Gemeinschaft noch immer vorwiegend von Künstlern als Einzelpersonen vorgeschlagen werden. Deshalb ist es verständlich, dass das Praktizieren der Kunst wesentlich abhängig ist vom Leben und tätigen Beharren im Zwischenraum zwischen den (steifen) Regulierungen der gesellschaftlich normierten (anschauungsmässigen, stilistischen) Makrosysteme und dem unregulierten „Chaos“ der subjektiven Mikro-Vorstellungen und Mikro-Interessen, die der gesellschaftlichen „Wahrheit“ und „Akzeptanz“ vom Standard abweichende Bedingungen setzen wollen und sich manchmal so zu benehmen wagen, als ob die gesellschaftlichen Reglementierungen in manchen Bereichen kein Mandat besässen.

Wenn man in die Diskussion über Kunst und Form als zwei gesellschaftlichen Erscheinungen die bescheidende Voraussetzung der „Persönlichkeit“ (und damit Besonderheit) „hineinlässt“, muss man über manche Sachen anders denken und sprechen. Die Idee von den „geschichtlichen Kräftespielen“ zum Beispiel ändert sich in ihrem Determinismus wesentlich, wenn man weiss, dass das kreative Individuum trotz der objektiven gesellschaftlichen Ohnmacht die Möglichkeit hat, untypische und sogar historisch beachtete Interventionen in sie vorzunehmen (Beispiele hierfür gibt es in der Kunst zu Genüge). Wenn man die Tatsache berücksichtigt, dass die gesellschaftlich etablierten Artikulationsmuster im Vergleich zu den persönlichen keinen exklusiven Zugang zum „anthropologisch Wesentlichen“ haben, transformieren sich ebenso die Ideen von „Modernität“, „Hauptströmung“ und „Erfolg“ in ihrem Inhalt und Umfang. Nicht zuletzt zeigt sich im Hintergrund dieser Einführung auch der Topos der künstlerischen Kreativität in neuem, asymmetrischem Licht – nach aussen im *asymmetrischen Antagonismus* kollektiv-individuell, nach innen in der asymmetrischen Differenz des Konzepts und der Physiologie –, nämlich der Topos der Lücke, die man in beiden Richtungen spontan als Unvollständigkeit

bzw. Spaltung erkennt.

Alle aufgezählten Aspekte werde ich nachstehend zu berücksichtigen versuchen. Ich beginne mit dem Letzten.

Die Geburt der Form aus der Realität der Spaltung

Ich behaupte also kühn, dass die Basismatrix, die seit jeher die menschlichen Projekte der Einschliessung der geistigen Spannung zur Welt in Formen definiert, die Offenheit ist, d.h., die *Lücke* zwischen Tatsächlichem und Gedachtem, der *Unterschied* zwischen alten Artikulationen und neuen Forderungen, die *Dissonanz* zwischen Individuellem und Kollektivem, die *Distanz* zwischen Wunsch und Wirklichkeit. Von aussen, vom Standpunkt der alltäglichen Pragmatik aus betrachtet, ist diese Offenheit eine kleine Erfahrung einer uneinheitlichen Realität, d.h., eine Erfahrung konkreter Frustrationen und kreativer Gelegenheiten. Von innen, von einem fundamentaleren Standpunkt aus betrachtet, ist diese Offenheit eine Tiefenerfahrung der uneinheitlichen Realität, die von der Interaktion aus dem Abenteuer des Menschen, „nicht natürlich zu sein“,¹³ und seiner archetypischen Nostalgie, „eins mit der Welt zu sein“, um das exzentrische Subjekt gesponnen wird.¹⁴ Dass wir im Offenen in dessen erster Bedeutung stehen, erkennen wir stets daran, dass wir uns in ihm unbehaglich fühlen; dass wir im Offenen in dessen zweiter Bedeutung stehen, erkennen wir hingegen daran, dass wir ihn ihm einfach „existieren“, noch bevor die Offenheit in konkreter Gestalt auftritt (einer der Ausdrücke für ein solches Existieren ist z. B. das in der modernen Psychologie und Philosophie unter dem Begriff „Existenzialangst“ bekannte Phänomen).¹⁵ Die Offenheit des ersten Typs ist der Bereich von praktischen Problemen und Ambitionen, die zur konstruktiven Eliminierung der Offenheit tendieren (meist unter dem Taktstock einer Energie egozentrischer und profitorientierter Art). Die Offenheit des zweiten Typs ist ein „existenzialer Zustand“, in welchem der Mensch – konstruktiv oder chaotisch – mit dem „Schicksal“ und der „Ungestilltheit“ seines Daseins konfrontiert ist (in ständigem Wettstreit mit den Idealen, die

264

13 Vgl. Peter Sloterdijk, *Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, S. 263.

14 Vgl. dazu beispielsweise die biblische Erzählung über den Garten Eden und die Erbsünde oder aber „die Erfahrung der einheitlichen Wirklichkeit“, über die Erich Neumann in seinem Werk *Der schöpferische Mensch und die grosse Erfahrung* (Zürich: Rhein-Verlag, 1959) berichtet.

15 Bearbeitet von Sloterdijk, *Eurotaoismus*, S. 153.

von der Pragmatik laufend durch ein Gefühl für das „im Rahmen der menschlichen Begrenzungen“ Erreichte gedämpft werden).

In den Räumen des ersten Typs der Offenheit ist heimisch, was von der Neuzeit „Technik“ und von der klassischen Tradition „*téchne*“ genannt wird; in den Räumen des zweiten Typs der Offenheit ist heimisch, was die Neuzeit „Kunst“ und die Antike „*poíesis*“ nennt. Beide Tätigkeiten dienen hierbei der „Vermittlung“ zwischen den beiden Polen der existenzialen Lücke (alter Zustand – neue Bedürfnisse, Wirklichkeit – Ideal usw.). Da aber der Interaktionsraum zwischen den beiden Polen kein Vakuum ist, in welchen man einfach den erstbesten verfügbaren technischen oder poetischen Füllstoff einbetonieren könnte, müssen beide Tätigkeiten *Formen* produzieren; Formen als Modalitäten einer aktiven und inventiven „Vermittlung“ zwischen Wirklichkeit und Mensch, die sich in ihrer komplizierten Natur darum bemüht, mit der Welt auszukommen. Und weder in der Technik noch in der Kunst ist es leicht, die Form als Modalität der Vermittlung zu verstehen. Teilweise deshalb, weil sie sich, wie gesagt, in vielen Kontrastgestalten zeigt, die im Zusammenhang mit ihr von der Erfahrung fixiert wurde, insbesondere deshalb, weil sie nicht auf Annäherung basiert, sondern fast auf einer „Gleichsetzung“ dieser ontologischen Kontrastzustände. Wenn man in eine aktive Beziehung mit ihr eintritt, bemerkt man, dass sie zwar etwas unverhohlenen Materielles ist, dass aber diese Materialität keineswegs „ohne Geist“ (Abb. 1) ist; dass sie etwas betont Sinnliches ist, dass aber diese Sinnlichkeit bei weitem kein Selbstzweck ist (Abb. 2); dass sie nur deshalb ein „Mehrwert“ ist, weil sie auch ein „Artikel“ ist; u. Ä. Kurzum: Eine adäquate und ernsthafte Benutzung des Ausdrucks gibt zu verstehen, dass die „Form“ weder Materie noch Idee, weder Produkt noch Wert, weder Gestalt noch Inhalt, weder Physik noch Metaphysik ist ..., sondern *genau das, was zwischen beiden vermittelt*.¹⁶ Genau „das“, was greifbar (Materie, Präsenz, Empirie) und zugleich entweichend (Idee, Struktur, Sinn), zugleich sichtbar und unsichtbar, simultan Quantität und Qualität ist. Mit anderen Worten: Die Form ist das, was sich – ähnlich wie z. B. das Atom – je nach der Beobachtungsmethode auf verschiedene Weise zeigt; jedoch ist sie aus dem einfachen Grund, weil sie die Eigenschaft eines nicht eindeutig lokalisierbaren „Vermittlers“ und „Zwischengliedes“ hat, etwas völlig Einheitliches, Unteilbares.

Auf den Aspekt der „Zwischenheit“ wies im Zusammenhang mit der künst-

16 Auf eine analoge Idee von „Vermittlung“ kam der junge K. Marx beim Nachdenken über den *Begriff*, als er in einem Brief an den Vater (1837) schrieb: „Der Begriff ist ja das Vermittelnde zwischen Form und Inhalt.“ (Karl Marx, Brief an den Vater, in: Karl Marx, Friedrich Engels, *Izbrana dela*, zv. I, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1979, S. 23).



266

Abb. 1: Die Form ist etwas offen Materielles, doch ist ihre Materialität nicht „ohne Geist“:
Anselm Kiefer, *Volkszählung*, 1991, Berlin, Hamburger Bahnhof.



Abb. 2: Die Form ist etwas betont Sinnliches, doch ist ihre Sinnlichkeit kein Selbstzweck:
Joseph Beuys, *Stuhl mit Fett*, Darmstadt.

lerischen Form explizit (damals jedoch wenig beachtet) Jacques Derrida hin, als er in seinem Aufsatz *La parole soufflée* (1967)¹⁷ schrieb, dass jeder „Kunstgegenstand“ zwischen der Sache und dem Zeichen steht, dass er eine „Zwischenheit“ ist, das Verhältnis zwischen der Sache und dem Zeichen, und dass seine *Kraft* genau aus der Tatsache hervorgeht, dass er in der Lage ist, sich in dieser Zwischenlage zu erhalten, d. h. darin, dass er nicht *völlig* in eine der beiden ontologischen Kategorien verfällt, in welche man die Welt gliedert: weder in die Sphäre der Natur (Gegenstände) noch in die Sphäre des Geistes (Zeichen). Ausdruck und offensichtliche Folge dieser Tatsache ist, dass sich die künstlerische Form in hermeneutischer Hinsicht sowohl der erklärenden Wissenschaft von den Sachen und ihren kausalen Verhältnissen als auch der erläuternden Erklärung der Zeichen und ihrer Bedeutungen erfolgreich widersetzt.¹⁸

Die ontologische Beschreibung des „Zwischen“-Topos der Form macht natürlich eine Ergänzung erforderlich, die wenigstens halbwegs erklärt, wie die Form als „Zwischenheit“ in operativem Sinn Vermittlerin zwischen den antagonistisch auseinander klaffenden Ufern der existenzialen Lücke sein kann – zwischen Materialität und Geistigkeit, Wirklichkeit und Wunsch, Physik und Metaphysik, Inhalt und Gestalt. Ich gebe zu, dass es an dieser Stelle schwer ist, präzise zu sein. Bei der ersten Annäherung scheint es dennoch adäquater, der operativen Rolle der Form im „Zwischenzustand“ die Metapher eines Magnetfeldes zwischen zwei Polen oder eines synaptischen Kontaktes zwischen zwei Neuronen zuzuschreiben als die Metapher einer knorpeligen Bandscheibe zwischen zwei Wirbeln, also eine Metapher, die eine interaktive und katalysatorische Rolle auf Kosten einer stossdämpfenden Passivität favorisiert. Dieser Aspekt scheint aus zwei Gründen adäquater. Erstens, weil eine Auffassung der Form als inerte Verpackung von Inhalten, „um die es eigentlich geht“, heutzutage nur noch auf den unverbindlichen Abkürzungen eines spontanen Assoziierens, die das romantische Ich trösten, und auf den bevölkerten Hauptstrassen des sozialkritischen „Lesens“, die das heutige aktivistische Ich trösten, am Werk ist. Und zweitens deshalb, weil – trotz der neuzeitlichen elektronisch-prozessualen „Dematerialisierung“ – nichts darauf hinweist, dass die geistigen Phänomene in der Form von nun an „frei von der Welt“ wären, sondern in der einen oder anderen Modalität wie bisher zwischen der Vernunft, die nach der Wahrheit sucht, und der wirklichen Welt gespannt sind, weswegen die Autorität der Form weiterhin die Autorität ihrer Realität ist, d.h., ihrer „realen Präsenz“

17 Vgl. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil, 1967, S. 253–292.

18 Vgl. Christoph Menke, *Einführung*, in: G. Koch & C. Voss (izd.), *Zwischen Ding und Zeichen. Zur ästhetischen Erfahrung in der Kunst*, München: Fink Verlag, 2005, S. 15–19.

(wenn ich G. Steiner folge). Diese beiden Hinweise wiederholen dieselbe dichotome Geschichte, mit der ich diesen Abschnitt begonnen habe: Der erste versucht zu sagen, dass die Form eine Hülle ist, in der sich die Wahl des Menschen souverän bewegt, ohne sich mit der Entwicklung eines realen Verhältnisses zur Welt zu belasten,¹⁹ der zweite suggeriert, dass die Entwicklung eines realen Verhältnisses zur Welt nicht nur eine Last, sondern ein belebender Eintritt in die Wirklichkeit ist. Aus ihnen weht eine „Spannung“ zwischen Geist (der sich Freiheit wünscht) und Materie (die sich an die Realität klammert), ebenso auch ihre Verbundenheit und „Wechselbeziehung“, da der Geist, der in die Freiheit hechten möchte, hierfür ein Sprungbrett braucht, und die Materie, welche die Grenzen ihrer Prosaik übertreten soll, einen gestaltenden Geist benötigt. Es gilt also festzustellen, dass der Geist in der künstlerischen Form zwangsläufig in der Materie „dokumentiert“ ist und die Materie zwangsläufig mit dem Geist „in-formiert“ ist und dass sich die Operativität der Formvermittlung zwischen beiden Polen der existenzialen Lücke genau auf diesen diskreten und entweichenden funktionalen „Austausch“ bezieht. Die Künste zeigen uns eine besondere Weise, auf die der Status der Materie mit der menschlichen Situation verbunden ist. Sie zeigen uns die absolute Sinnlosigkeit der Materie, zugleich aber zeigen sie uns ihre äusserste Wichtigkeit; sie zeigen uns die Lokalität des Geistes, zugleich aber zeigen sie seine universale Lebhaftigkeit und Relevanz; all dies zusammen mit einem Gefühl für die Einheit(lichkeit) und Gestalt, die uns oft geheimnisvoll erscheint, weil sie sich, indem sie sich vom Egoismus und von der Tendenziösität entfernt, gegen oberflächliche Phantasiemuster zu verteidigen weiss (während es bei den Formen schlechter Kunst nichts Geheimnisvolles gibt, da sie eine erkennbare Abkürzung der egoistischen Träumerei oder der ideologischen Beschränkung ist).²⁰

Eine Theorie, welche die Form ohne beschriebenen interaktiven Kontext lässt und in ihr lediglich die Idee von der Freiheit und vom Einfluss verherrlicht (was, wie I. Murdoch bemerkt, zwei problematische Werte auf jeder Ebene sind, ausser auf der höchsten²¹), vernebelt die Sachen in der Konfrontation mit dem Phänomen „Form“. Einfach deshalb, weil sie dazu beiträgt, dass sie bestimmte, potenziell unklare Erfahrungsbereiche der Matrix ihrer Komplexität entzieht und sie dadurch weniger offen für Überprüfungen macht. Es scheint mir, dass die Idee des Interaktiven in der einen oder anderen Form unweigerlich der

19 Deswegen hat man heute oft das Gefühl, dass die Form etwas Arbiträres sei, eine Sache für den persönlichen Willen und nicht für eine sorgfältige Untersuchung.

20 Vgl. Iris Murdoch, *The Sovereignty of Good*, S. 84–85.

21 Vgl. *ibidem*, S. 55.

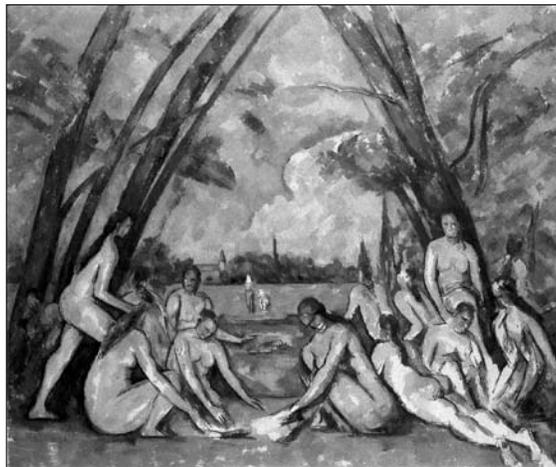
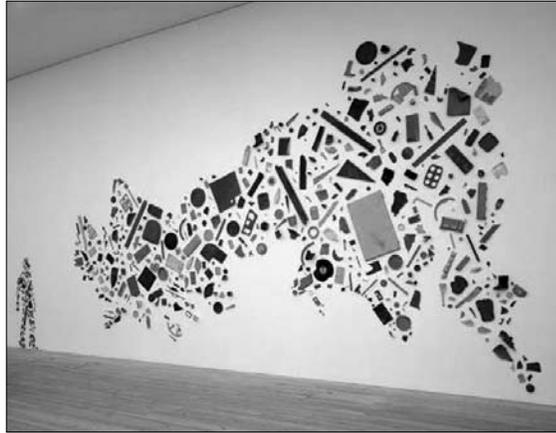
Form zusteht, doch ist es nicht einfach, sie zu erklären. So wie viele andere entweichende Ideen nimmt sie nämlich Gestalten an, die entweder unecht oder inoperativ sind. Trotzdem versuche ich es mit einer präliminären Definition, die an wesentlicher Stelle die Idee der Interaktivität berücksichtigt: *Die Form ist ein Seismograf der Entwicklung des Geistes in der Materie*, des Inhalts in der Gestalt, des Wunsches in der Realität, des Metaphysischen im Physischen. Die Form ist meiner Auffassung nach kurzum eine Folge, also ein Querschnitt der interaktiven Artikulation des Geistes in der Materie, ein Querschnitt, bei dem sich die Natur der geistigen Inhalte in der Materie endgültig entwickelt und offenbart und ebenso die bezeichnende Materie entsprechend der Natur der geistigen Inhalte endgültig ordnet. In der künstlerischen Form wird der Geist *inkarniert* und die Materie *in-formiert* (*in-formare*, in-Form-bringen). Dies bedeutet, dass die Materie, die wir in ihr erleben, nicht mehr nur eine Substanz mit der Energie eines physikalischen Reizes ist, sondern eine *Information*, die durch die geistige Kybernetisierung solcher Reize entstanden ist. Die Energie des physikalischen Reizes variiert entlang einfacher Dimensionen, die durch die Organisierung dieser Reize entstandene Information hingegen entlang vieler komplexer Dimensionen, die nicht physikalisch messbar sind.

Die Form ist meiner Meinung nach kurzum ein angemessener Name für die *Inkarnation geistiger Inhalte in der informierten Materie*, was auch die Idee von der Qualität der Erfahrung während der Änderung des Bewusstseins in die informierte Materie und zurück recht gut erklärt (Abb. 3).²² In der Kunst besteht eine ständige funktionale gegenseitige Abhängigkeit von Geist und Materie, ein Verhältnis der gegenseitigen Artikulation, die keine Substanzen, sondern Formen als verdichtete, *saturierte* Phänomene herstellt (um einen Begriff von J. L. Marion zu verwenden²³).

Jetzt möchte ich mich näher mit den von der Technik und Kunst hergestellten Formen beschäftigen. Obwohl die Technik und die Kunst beide den Charakter eines „Formherstellers“ haben und beide auf der gedeihenden „Kunst“ (*téchne = ars*) basieren, unterscheiden sie sich nach dem anthropologischen Status ihrer Formen radikal voneinander. Die Technik betont Fertigkeit – für sie ist die Herstellung eine methodische Produktion des brauchbaren Produktes. Ihr Resultat sind Formen, denen es gelingt, die Lücke zwischen Faktischem und Ideellem, zwischen Bestehendem und Gewünschtem, zwischen Gegebenem und Erwartetem ... auf mehr oder weniger ausgefeilte Weise zu mildern, zu über-

22 Näheres vgl. Jožef Muhovič, *Likovna umetnost kot področje semiotične artikulacije*, in: *Anthropos* 5–6 (1994), S. 13–56.

23 Vgl. Jean-Luc Marion, *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*, Paris: P.U.F, 2001.



270

Abb. 3: Die Form – ein Name für die Inkarnation geistiger Inhalte in der informierten Materie:
 a. Tony Cragg, *Great Britain, seen from the North*, 1981, London, Tate Britain;
 b. Paul Cézanne, *Les grandes baigneuses*, 1899-1906, 208×249 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

brücken oder mit Artikeln auszufüllen; ihr Modus ist ein techno-prothetisches Zwingen der Sachen, so zu funktionieren, wie wir es möchten. Das Ergebnis der Kunst sind im Gegensatz dazu Formen, die so hergestellt sind, dass sie „im Offenen stehen“,²⁴ Formen, die zwar eine Fortsetzung des natürlichen Kontinuums der Herstellung mit kulturellen Mitteln sind, jedoch eine Realisierung der Gestaltbildenden Möglichkeiten darstellen, die der Natur „nicht eingefallen wären“. Die Formen der Kunst bieten einerseits „reine Freude über das unab-

²⁴ Sloterdijk, *Eurotaoismus*, S. 154.



Abb. 4: Die Form als Kontext, in welchem kontempliert werden kann: Galerie Toni Tàpies, Barcelona, Antonio Tàpies gewidmete Ausstellung, 2005.

hängige Bestehen von etwas Hervorragendem“²⁵ andererseits bieten sie uns ein reales Bild der Situation des Menschen in einer Gestalt, mit der wir ungestört kontemplieren können (und in der Tat ist dies einer der seltenen Kontexte, in denen so mancher von uns heutzutage überhaupt in der Lage ist zu kontemplieren; Abb. 4).²⁶ Das, was die *poiesis* herstellt, schüttet die existenziale Lücke nicht zu, mildert sie nicht und versucht sie nicht zu verdecken. Manchmal vertieft und erschwert sie sie noch, damit wir uns ihres tektonischen Bruches tiefer bewusst werden. Die Kunst artikuliert Formen, welche die beiden Extreme der existenzialen Lücke nicht „zusammenziehen“, sondern gegeneinander stellen, gegeneinander prallen lassen, so dass sie sich in ihnen gegenseitig schleifen und artikulieren: das Faktische entsprechend den kreativen Potenzialen der Idee und die Idee entsprechend den Gesetzmässigkeiten und Möglichkeiten des Faktischen. So, dass wir dann auf dieser Grundlage die Uhren unseres Lebens in neuem Licht einstellen können. Der Modus der Kunst ist keine prothetische Kompensation von Gegensätzen und keine Reklame für die „goldene Mitte“, sondern ein reziproker artikulierender Zusammenstoss von Gegensätzen, der im „Paradox paralleler Leidenschaften“ beharrt.²⁷ Die Formen der Kunst sind geistig, ohne dabei aufzuhören, materiell zu sein; sie sind sinnlich, ohne dabei auf die Imagination und das Denken zu verzichten; sie sind persönlich und dennoch in völligem Widerspruch zur „Besessenheit mit dem Ich“.²⁸

25 Iris Murdoch, *The Sovereignty of Good*, S. 83.

26 Vgl. *ibidem*, S. 84–85.

27 G. K. Chesterton, *Orthodoxy*, S. 93.

28 Iris Murdoch, *The Sovereignty of Good*, S. 83.

Die provokanteste praktische Frage, welche die künstlerische Form an den Menschen stellt, lautet: Kann das Universelle artikuliert und erlebt werden, ohne dafür die empirische Unmittelbarkeit des Partikulären opfern zu müssen?

Die künstlerische Form *in flagranti* – ein Panoramablick

Bei der Suche nach der „Vermittlung“ zwischen den beiden Polen der existenzialen Lücke und der Erforschung dieser „Vermittlung“ hat der Mensch bisher zahllose konkrete Artikulationen künstlerischer Formen entwickelt – und er entwickelt sie weiterhin. Wenn man ihre formbildende Logik länger untersucht, stellt man fest, dass eigentlich alle aus drei grundlegenden formbildenden Strategien hervorgehen, die ich sehr bedingt „altertümlich“ (oder metaphysisch), „neuzeitlich“ (oder antimetaphysisch) und „postmodern“ nennen werde.²⁹ Die Benennungen zeigen offen, dass sich diese Makrostrategien in bestimmten Geschichtsepochen entwickelt haben bzw. vorwiegend gebraucht wurden – nämlich die altertümliche im Intervall zwischen Altamira und dem Ende des Mittelalters, die neuzeitliche im Intervall zwischen Frührenaissance und Mitte des 20. Jahrhunderts sowie die postmoderne in der heutigen posthistorischen Zeit. Die Attribute „metaphysisch“ und „antimetaphysisch“ zeigen nicht weniger offen, dass diese Strategien nicht nur historisch, sondern auch „methodisch“ sind. Ganz einfach deshalb, weil sie weniger ein Ausdruck der Zeit als vielmehr der Ausdruck einer Methode der Beherrschung eines bestimmten Typs von Beziehungen zwischen Realem und Symbolischem in konkreten geschichtlichen Matrizen der menschlichen Un-Zufriedenheit mit der Welt sind. Und als solche sind sie überall dort verwendbar, wo der analoge Typ des Verhältnisses zwischen Mensch und Welt zu Wort kommt.

272

a. Metaphysische Makrostrategie: *das Abenteuer der Inkarnation*

Der metaphysische Impuls basiert auf zwei Abwendungen von der Physik des Lebens – auf der Abwendung vom „Oberflächlichen“ und auf der Abwendung vom „Vergänglichen“. – Der Bruch mit dem „Oberflächlichen“, der in der philosophischen Metaphysik am augenscheinlichsten ist, erfasst zuerst die Sinnlichkeit und die Sinne. Um vom Flüchtigen zum Wesentlichen zu schreiten, müssen sich die Sinne vergeistigen. Dies bedeutet, dass sie aus dem Bereich

29 Vgl. hierbei Welschs Gliederung der Makrostrategien des Philosophierens in der Geschichte der okzidentalen Philosophie; Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart: Ph. Reclam jun. Verlag, 1990, S. 23–30.

der natürlichen Beleuchtung und Verdunklung der Sache in den Zustand einer „logischen Durchleuchtung“ durchbrechen müssen, die ein aktuell empfundenes Aussehen hinterlässt. Den vergeistigten Sinnen erscheint die Welt nicht mehr als souveränes Spiel von Licht und Schatten auf Objekten, sondern als Gegenstand einer dauerhaften „Röntgen-Durchleuchtung“, in der geistiges Licht durch die oberflächlichen Erscheinungsbilder fällt und auf einem metaphysischen Film „Röntgenbilder“ ihrer ewigen Strukturen und Bestimmungen entstehen lässt. Von den Gegenständen und Körpern bleibt am Ende nichts anderes als ihre letzten, „ewigen“ Tiefendestillate übrig, in denen die metaphysische Alchimie schliesslich das Oberflächliche vom Wesentlichen, das Zeitliche vom Zeitlosen, das Immanente vom Transzendenten trennt.³⁰ – Die entscheidende Rolle beim Bruch mit dem „Vergänglichen“, dessen markante Zeugen auf jeden Fall die beharrlichen Denkmäler der Architektur und der Bildhauerkunst sind, spielt die Erfahrung der Zeitlichkeit und Sterblichkeit eines jeden einzelnen Lebens. Alles, was in der Zeit ist, schuldet der Zeit den Tod. Diese Erfahrung prägt tief den westlichen Zivilisationsprozess, seitdem die Irreversibilität der Lebensprozesse nicht mehr mit älteren zyklischen Ideen kompensiert werden konnte, die für eine mythische Erklärung der Welt ausreichten (mythischer Kreis der ewigen Rückkehr des Gleichen). In historisch mobilisierten Kulturen herrscht ein Nichtabfinden der Menschen mit der Vergänglichkeit vor. Und dieses Nichtabfinden kann in der „natürlichsten“ Alternative mit meta-physischen Strategien überwunden werden, die Dinge gewährleisten, welche über das Leben hinausgehen und es damit noch erträglich machen. Dem Verfallenden (Holz, Fleisch, Kapital) muss etwas Festes, Dauerhaftes, Petrifiziertes entgegengestellt werden. Und tatsächlich hat sich die metaphysische Alternative dem geschichtlichen Auslaufen der Zeit gerade mit der Aufstellung steinerner Formen entgegengestellt – Menhiren, Pyramiden, Obelisken, Tempeln, Kathedralen, Triumphbögen, Türmen, Wolkenkratzern –, die bis zum heutigen Tag ein äusserst verlangsamtes Vergehen und einen *unsterblichen* Eintrag ihrer Schöpfer in die Welt veranschaulichen (Abb. 5). In diesen Formen illustriert die Metaphysik die These, dass der Schmerz des Vergehens nur durch ewigen Stein, ewigen Zement und ewiges Eisen geheilt werden kann, d.h., durch das Physische selbst, indem dieses durch eine monumentale Form einen metaphysischen Inhalt bekommt.³¹

In Umständen, in denen der Geist auf die Realität des Oberflächlichen symbolisch mit dem „Wesentlichen“, auf die Realität der Vergänglichkeit mit dem

30 Nach Sloterdijk, *Eurotaoismus*, S. 129–134.

31 Nach *ibidem*, S. 135–142.



Abb. 5: Die metaphysische Alternative hat sich dem geschichtlichen Ablauf der Zeit durch die Aufstellung von Stein- und Stahlbetonformen entgegengestellt: a. Pyramiden in Gizeh; b. Obelisk auf dem Place de la Concorde in Paris; c. Stone Henge; d. Ulmer Münster; e. zeitgenössischer Wolkenkratzer (Commerzbank, Frankfurt am Main).

„Ewigen“ und auf die Realität des Todes mit der „Unsterblichkeit“ antworten musste, ist es verständlich, dass die Vorstellungskraft nichts weniger als die fixe und dauerhafte Form akzeptieren konnte. Nur das nämlich, was auf potenzierte Weise zur (Arte-)Faktizität konvergiert, kann der metaphysischen „Verewigung der Seele“ dienen. Und das in doppeltem Sinne.

Einerseits dadurch, dass es dem Seienden, das auf Skelett, Begriff und Geist geschrumpft aus der metaphysischen Destillation des Wesentlichen herauskommt, ein „Gesicht“ verleiht. Dies hat sich aus einem sehr praktischen Grund als bedeutsam erwiesen, da die Menschen zum Wesentlichen – das äusserst abstrakt und in strengem Sinn unvorstellbar, doch wegen der Wesentlichkeit auf symbolischer Ebene lebenswichtig ist – langfristig kein fruchtbares, kein respektives, insbesondere aber kein vertrauliches Verhältnis herstellen können. Wie könnte der Motivationsgenerator etwas sein, was noch nie jemand gesehen hat? Hierbei genügt es, an die Schlüsselrolle der Kunst bei der Artikulierung der für die Mobilisierung bedeutenden (religiösen, geschichtlichen, politischen) symbolischen Inhalte von Altamira bis heute zu denken (Abb. 6).³²

Andererseits dadurch, dass es eine relativ dauerhafte Eintragung des Autors und/oder Auftraggebers in die Welt ermöglicht.³³ Artefakte Formen mit ihrem „In-die-Welt-Hineingestelltsein“ bieten dem Menschen die nächstliegende, monumentalste und langfristigste Möglichkeit, in ihrer materiell-unbeweglichen Weisheit eine Garantie für das „eigene Überleben“ zu finden (es genügt hierbei an Persepolis, die Pyramiden und die Medici-Kapelle zu denken). Oder wie der Dichter sagt: „... *in deinen Werken wirst du selbst ewig leben*“.³⁴

In der metaphysisch strukturierten Matrix der Beziehung zur Welt ist das Spannungsfeld zwischen Faktischem und Ideellem so geartet, dass in ihm die Ströme vom überzeugend definierten symbolischen Inhalt intensiv hin zur monumentalisierten und exemplarischen Realität fliessen, d.h., hin zur Artikulation der impressiven artefakten Form. Ihre Materialität und Festigkeit ist nämlich der Garant für das „geschichtliche Überleben“ des Inhalts, der auf diese Weise meta-physisch wird (Abb. 7). Der Begriff der Form und das Phänomen der Form haben im metaphysischen Milieu betont *inkarnationsmässige* Züge,³⁵ gegründet auf Abstrahierung, stilisierter Bildschöpfung, Anthropomor-

32 Näheres vgl. Jožef Muhovič, *Umetnost in religija*, Ljubljana: Logos, 2002, S. 346–350.

33 Hierbei braucht man kaum auf die prosaische Tatsache hinzuweisen, dass die Dauerhaftigkeit des Kunstwerks (in der bildenden Kunst) – leider – genau so lange währt wie die Dauerhaftigkeit der Materie, in welcher ihre Form artikuliert ist.

34 Anton Aškerc, *Čaša nesmrtnosti*, in: Peter Kolšek & Drago Bajt (Ausw. und Red.), *Sončnice poldneva. Antologija slovenske poezije*, Ljubljana: Mihelač, 1993, S. 117.

35 Hierbei sei darauf hingewiesen, dass – zumindest im Kontext dieser Erörterung – drei Be-



Abb. 6: Die Rolle der Kunst bei der Artikulierung von symbolischen Inhalten, die für die Mobilisierung bedeutsam sind: Michelangelo, *Jüngstes Gericht*, 1537-1541, Freske, 1370×1220 cm, Rom, Sixtinische Kapelle.

phismus, Symbolisierung, vor allem aber auf Monumentalität. Sie stellen also zwei Paradigmen dar, in denen sich das Symbolische und Reale gegenseitig artikulierend, jedoch so, dass das Symbolische den Dirigentenstab in Händen hält. Ihr „Quotient“ bewegt sich von den Parametern des Archaischen zu den Parametern des Klassischen.

b. Neuzeitliche Makrostrategie: *das Abenteuer der De-Realisation*

So wie für den metaphysischen Impuls ein Abrücken von der Physik des Lebens charakteristisch ist, ist für den neuzeitlichen Impuls die Wende hin zu ihr charakteristisch. Und zwar ebenfalls in zweifacher Weise: vom passiven zum aktiven Verhältnis und vom aktiven Verhältnis zum Aktivismus. – *Wende zum Aktiven*: Die Metaphysik als Leidenschaft zur Vertiefung und Ruhe kann

griffe strikt voneinander zu unterscheiden sind, die wegen ihrer gemeinsamen Wortwurzel leicht verwechselt werden. Diese Begriffe sind: „Form“, „Formalität“ und „Formalismus“. „Form“ ist hierbei definiert als „dasjenige, das zwischen Gestalt und Inhalt vermittelt“, „Formalität“ als „materielle Basis dieser Vermittlung“, „Formalismus“ als „übertriebene, einseitige und unfunktionale gestaltbildnerische Ausnutzung dieser Basis“.



Abb. 7: Im Rahmen der metaphysischen Makrostrategie ist die Materialität und Festigkeit der Form ein Garant für das „geschichtliche Überleben“ des Inhalts, weshalb ein Angriff auf diese Materialität auch ein Angriff auf das geschichtliche Überleben symbolischer Inhalte ist (vgl. die Ereignisse vom 11. September 2001 in New York; a, b und c).

keinen einzigen Moment lang vergessen, dass sich die menschlichen Pläne und Handlungen im Strombecken einer unüberwindbaren Passivität bewegen. Die Verhältnisse prädominieren a priori über die Grundsätze. Auch dann, wenn das Denken und die Praxis den Menschen eigen sind, ist der Erfolg Sache der Gunst der Götter. Mit dem Eintritt der Moderne, in welcher der Mensch gelernt hat, das Leben so zu organisieren, dass sich in ihm die Forschung und das Experiment als zwei technische Hände zum Denken hinzugesellen, wird der Erfolg hingegen nicht mehr als Sache der Götter aufgefasst, vielmehr geschieht das Neue so, wie es gedacht war. Angetrieben von einer Mischung aus Optimismus und produktionsmässiger Offensivität, verspricht die Moderne eine Welt, in welcher das geschieht, was man plant, weil man das machen kann, was man will, und weil man willig ist, das zu lernen, was man noch nicht kann. Die Grundlage von allem ist nicht das „Schicksal“, sondern die eigene Fähigkeit des Menschen, über sich selbst hinauszugehen, und sein eigener Wille dazu. Überhaupt besteht die Epoche, die „Moderne“ genannt wird, nur deshalb, weil die Fähigkeit des Handelns einen so grossen Eindruck auf die westlichen Menschen gemacht hat, dass sie zu glauben begonnen, dass sie aus eigener Initiative von nun an nicht nur die Geschichte, sondern auch die Natur kreieren können.³⁶ – *Wende zum Aktivismus*: So wie die Metaphysik ihre Antwort auf die brennende Frage der Vergänglichkeit in der „Materialisierung des Geistes“ gefunden hat, hat der neuzeitliche Impuls – so Sloterdijk – seine Antwort in der antimetaphysischen Geste der *Mobilisierung* gefunden. Die neuzeitlichen Mobilisatoren versprechen, dass sie die Endlichkeit und Vergänglichkeit der Verhältnisse durch eine Mobilisierung derselben endlichen und vergänglichen Verhältnisse überwinden werden. Die schnelle, planetare Durchsetzung dieses Prinzips zeugt von der Not, mit welcher das Leben in der postmetaphysischen Zeit versucht, seinen unweigerlich auf den Tod ausgerichteten Lauf zu beherrschen. Hierbei werden anstelle von Versuchen der Verewigung in monumentalen und dauerhaften Artefakten, die unglaublich geworden sind, Strategien der Dynamisierung (der Geschichte, der Wissenschaft, der Industrie, der Massenkommunikation, der Kunst) in grossem Format ins Spiel gebracht. Urbilder, Urtöne und Urerfahrungen betrachtet die Moderne nicht mehr durch Rauch, Rauschen und Respekt hindurch, vielmehr hat sie gelernt, Bilder durch noch mehr Bilder zu vertreiben, Töne durch noch lautere Töne, alte Erfahrungen durch immer neue Erfahrungen. Dem Grauen des Irreversiblen stellt sie nicht mehr eine metaphysische Flucht in die Unbeweglichkeit entgegen, sondern sie schlägt ihm eine *Flucht ins Flüchtige* vor. Wobei es – wie Sloterdijk heraus-

³⁶ Nach Sloterdijk, *Eurotaoismus*, S. 21–24.

stellt – auf jeden Fall ungewöhnlich ist, dass der neuzeitliche Immanentismus mit seinem Verzicht auf die Welt „dahinter“ und auf das Jenseits kein solides Diesseits geboren hat, sondern das Diesseits in einen Alptraum schneller Aktualisierungen und noch schnellerer Deaktualisierungen verwandelt hat.³⁷

Was geschieht also mit der Form in Umständen, in denen es notwendig ist, mit ihr auf den Appell des sich auf sich selbst stützenden Willens zur Überwindung des Gegebenen sowie auf den noch lautereren Appell der vermeintlich erlösenden Beschleunigung von Veränderungen zu antworten?

Vom Standpunkt der Überwindung der Welt bzw. der Selbstüberwindung des Menschen aus betrachtet, braucht die formbildende Imagination in der Kunst weder sofort aus den Grenzen metaphysischer Themen noch aus den Grenzen des Artefaktischen auszutreten, vielmehr genügt bereits eine Korrektur in der formbildenden Methode. Der Beweis dafür sind die Kunstwerke der Renaissance, die in der Ikonographie problemlos metaphysischen Themen folgen und das artefaktische Apriori in keiner Weise in Frage stellen sowie in der Methode der Artikulierung metaphysischer Themen nicht mehr von der metaphysisch inspirierten Imagination ausgehen, sondern von einer planmäßigen Beobachtung und Erforschung der Realität (vgl. Luftperspektive, Linearperspektive, Anatomie, Modellierung u. Ä.; Abb. 8). Wobei es verständlich ist, dass die Künstler unter den metaphysischen Themen diejenigen favorisieren, die ihnen in grösstmöglicher Masse ermöglichen, die Ergebnisse aktueller Untersuchungen zu verwenden, und dass sie in den Zusammenhang mit ihnen immer mehr Umstände und Motive einbringen, aus denen die Ergebnisse gewonnen wurden (Plastizität der Objekte, perspektivischer Raum, Landschaft, Morphologie natürlicher Formen u. Ä.). Und zwar so lange, bis diese Umstände, diese Motive und diese Erkenntnisse die metaphysischen Themen allmählich aus der künstlerischen Artikulation verdrängen wie der Igel den Fuchs (Genrebilder, Realismus, Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, Impressionismus, Pointillismus u. Ä.). Ganz einfach deshalb, weil sie nicht nur in den Augen der Künstler, sondern auch in den Augen der Öffentlichkeit sich-selbst-genügend geworden sind. Die metaphysischen Imaginationsinhalte werden jetzt durch thematische und formbildende Inventionen der Autoren ersetzt, die aus ihrem Erleben und Begreifen der Welt entspringen, während die artefakte Form, in der sich diese Inhalte verifizieren, weiterhin ungehindert im Spiel bleibt. Mit der Zeit übernimmt sie lediglich die Modalitäten der betonten Materialität (Arte povera, Informel), der Gegenständlichkeit (Installationen) und sogar der unmittelbaren Körperlichkeit (Body-Art; Abb. 9), da die Künstler ihre Inspira-

³⁷ Nach ibidem, S. 143–145.

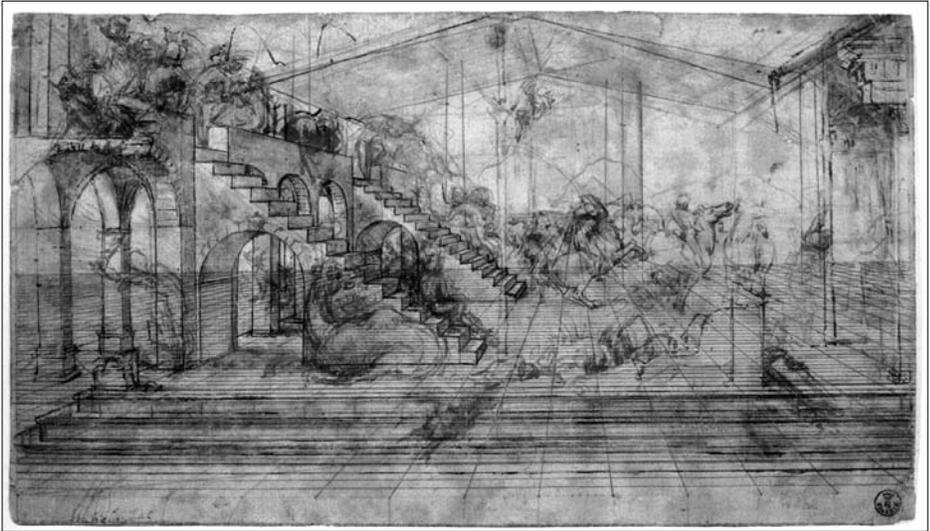


Abb. 8: Renaissancistische Kunstwerke folgen in der Ikonographie problemlos metaphysischen Themen, in der Methode der Artikulierung dieser Themen gehen sie aber nicht mehr von der metaphysisch inspirierten Imagination aus, sondern von der planmässigen Beobachtung und Erforschung der Realität: vgl. Leonardo da Vinci, Skizze für *L'Adorazione dei Magi* (Anbetung der Hl. Drei Könige), ca. 1481, Florenz, Uffizien.

280

tionen und Erkenntnisse nicht nur aus der Erforschung der Gesetzmässigkeit des Realen schöpfen, sondern auch aus der eigenen Beziehung und aus der Beziehung des Publikums zur Realität des Realen (vgl. hierbei die modernen Phänomene der Ästhetisierung, Derealisation u. Ä.).

Anders verläuft die Story der artefakten Form im Rahmen der neuzeitlichen Makrostrategie dann, wenn mit der Form auf einen modernen Appell der aktualistisch revolutionierten Beschleunigung von Veränderungen, also auf das „Blitzschachspiel“ von Aktualisierungen und Deaktualisierungen zu antworten ist. Den Eröffnungszug der Vertreibung von Bildern durch noch mehr Bilder, alter Erfahrungen durch immer neue Erfahrungen, ist in einem Phänomen zu beobachten, welches auf den ersten Blick seine Karten noch nicht erahnen lässt. Dieses Phänomen ist das Phänomen des Minimalismus, das in der Matrix der Ströme zwischen dem Phänomen und dem Konzept der Form augenscheinlich die Grenzsteine zugunsten des Letzteren verschiebt und mit seiner Morphologie immer klarer die Vorteile eines freiwilligen Aushungerns der artefakten Form zu einem „blossen Erscheinungsbild“ propagiert, welches der Imagination des „reinen“ Geistes immer freiere Hände lässt. Die Formel



281



Abb. 9: Die artefakte Form übernimmt im 20. Jahrhundert allmählich die Modalitäten einer betonten Materialität (a), Gegenständlichkeit (b) und Körperlichkeit (c):
ad a) vgl. Alberto Burri, *Sacco IV*, 1954; ad b) vgl. Robert Rauschenberg, *First Landing Jump*, 1961, Mischtechnik, 226×183×22,5 cm, New York, MoMA;
ad c) vgl. Yves Klein, Performance *Les Anthropométries*, 1960.



Abb. 10: Das Konzept, das durch Interferenz und Substituierung die artefakte Realität „verzehrt“: vgl. Piero Manzoni, *Socle du Monde*, 1961.

dieses Unterfangens besteht darin, dass das Konzept durch Interferenz und Substituierung die artefakte Realität „verzehrt“ (Abb. 10).

282

Der zweite Gesichtspunkt, welcher der artefakten Form einen Nekrolog schreibt, ist die langsame Produktion der „alten Medien“ und ihr peinliches Zurückbleiben hinter den enormen Bildschöpfungsbedürfnissen der modernen Zeit. Wenn es kein Ideal gibt, das lange genug dauern würde, um sich wenigstens teilweise verwirklichen zu können, kapitulieren die „alten Medien“. Maler haben manchmal die Angewohnheit, viele schnelle Studien ihres Modells zu machen. Es macht nichts, wenn der Maler zwanzig Skizzen verwirft, schlimm wäre es aber, wenn er zwanzigmal aufschauen und jedes Mal eine andere Person posieren sehen würde. Führt man diese Metapher von Chesterton weiter, so kann man sagen, dass es unbedeutend ist, wie oft es der Menschheit nicht gelingt, ihr Ideal zu realisieren, da in diesem Fall alle alten Misserfolge ihren Nutzen haben. Sehr bedeutend ist es allerdings, wie oft sie ihr Ideal wechselt, da in diesem Fall alle alten Misserfolge unnütz werden.³⁸ Der schnelle Wechsel der Ideale sagt den Parametern der artefakten Form den Kampf an. Damit der Geist dem hektischen Geist folgen kann, muss er von allem, was ihn „erdet“ und beschränkt, mit einer neurotischen Geste Abschied nehmen. Und dies ist in der Kunst vor allem die artefakte Form.

Kurzum: Im *Crescendo* der Aktualisierungen und Deaktualisierungen weicht die artefakte Form nach einer lang andauernden minimalistischen Diät und nach einem peinlichen Zurückbleiben hinter den beschleunigten Bildschöpfungsbedürfnissen der modernen Zeit immer mehr in die Defensive eines „prozessualen“ Aggregatzustands zurück, bis sie sich schliesslich der

38 Vgl. G. K. Chesterton, *Orthodoxy*, S. 104–105.

Liquidation des Fleisches zugunsten des Wortes und des beweglichen Bildes beugt. Und dadurch wird der „natürliche Kreis“ der gegenseitigen Artikulation des Symbolischen und Realen bis zu den äussersten Grenzen geöffnet; diese irren von nun an als „Konzept“ und „Faktum“ auf fetischierte Weise allein durch die Welt – in der heroischen Illusion, dass sie einander nicht suchen.

c. Postmoderne Makrostrategie: *das Abenteuer der Unvollendetheit*

Wenn die Postmoderne in irgendetwas an die Moderne anknüpft, dann auf jeden Fall darin, dass in ihr das Moderne völlig anders geschieht, als es gedacht war. Nicht deshalb, weil der Mensch denkt, Gott aber lenkt, sondern deshalb, weil uns durch das Projekt der Moderne nun die Rechnung für die Illusion, dass durch Aktivismus die Natur der Welt und des Menschen überholt werden kann, präsentiert wird. Es geschieht anders, als wir geplant hatten, weil wir die Rechnung ohne „die Natur der Sache“ gemacht haben.³⁹ Es geschieht, dass die alten Fundamente mit der Zeit nicht mehr den Anforderungen standhalten, die wir an sie richten, und den Gehorsam verweigern.⁴⁰

283

Werte, die früher in gewisser Bedeutung in den Himmel eingeprägt waren und für die Gott Bürge war, sind in der Postmoderne in den menschlichen Willen eingebrochen. Es gibt keine transzendente Realität. Die Idee der Form bleibt undefiniert und leer, so dass sie von der Wahl des Menschen aufgefüllt werden kann.⁴¹ Auf die klassische „Konstante“ der Artikulation der Formen, d.h., gegen die *Lücke* zwischen Realem und Symbolischem, in welcher sich das Faktische und das Ideelle durch Vermittlung der Imagination gegenseitig artikulieren, wird in der Postmoderne eine dreifache Mobilisationsoffensive gestartet: die Offensive der bildererzeugenden Unersättlichkeit, die Offensive der aktualistischen Ambition und die Offensive der formalen Mobilität. Angefeuert von der neuzeitlichen Projektenergie fassen die Subjekte der Postmoderne die Fundamente dieser real-imaginativ-symbolischen Matrix als Requisite für ihre dramatischen „geschichtsbildenden“ Szenarien auf. Da die Ganzheitlichkeit und funktionale Verbundenheit dieser Matrix als etwas Altmodisches verworfen wird, kann die Postmoderne von einer „Ordnung“ der Welt träumen, in welcher alle Beschränkungen des Realen, Imaginären, Symbolischen, Produktiven und Natürlichen beseitigt wären. Die Matrix als Realität mit eigenen

39 Mehr zum „Konzept der gemeinsamen menschlichen Natur“ vgl. z. B. Francis Fukuyama, *Our posthuman Future. Consequences of the biotechnology revolution*, New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2002.

40 Nach Sloterdijk, *Eurotaoismus*, S. 23, 143–144 und 316.

41 Vgl. Iris Murdoch, *The Sovereignty of Good*, S. 78–79.

Gesetzmässigkeiten, „Bedürfnissen“ und „Rechten“ ist in Klammern gesetzt. Von ihr verlangt man nur, dass sie als Grundlage für immer neue dramatische Projekte dient. Doch zeigen die Umstände, dass diese unentwegt fordernde Haltung gerade in der Postmoderne vor dem Bankrott steht.

Es zeigen sich zwei Symptome dieses Zustands: die Emanzipierung des Schaffensprozesses zu einer narrativ kalibrierten *Prozessualität* und die gleichzeitige *Auto-Thematisierung des schöpferischen Hintergrunds*.

Prozessualität. Tatsächlich hatte bereits die Moderne an die Tür des prozessualen Aggregatzustands der Form geklopft. Die Postmoderne ist lediglich optimistisch vorangeschritten. Die Vermittlung zwischen Inhalt und Gestalt stellt sie sich nicht mehr als „geschlossene Form“ vor, in welcher die Vermittlung auf nichtevidente und endgültige Weise in der Dauer des artefakten Objektes zusammengefasst ist, vielmehr sucht sie „offene“ und flexiblere Wege. Sie schwört auf das Geschehen anstatt auf das Ereignis, auf Mobilität anstatt auf Dauerhaftigkeit, auf Sukzessivität anstatt auf Simultanität, auf Virtualität anstatt auf Realität, vor allem aber auf die Erzählung und Story. Der äussere Ausdruck dieser Suche sind produktive Strategien wie z. B. *work in progress*, *Performances*, Aktionismus, Virtualisierung, Projekt usw. (Abb. 11). Diese Artikulationsarten weisen ikonoklastische, dekonstruktive und anti-artefaktische Züge auf. Nichts mehr ist so, wie es an Kunstakademien noch vor Kurzem gelehrt wurde. Die Beherrschung des Metiers wird nonchalant durch das Konzept beiseite geschoben, das Wissen durch die „Metatheorie“, die Artikulierung in der Materie durch den Pathos der sozialen Subversion, die Form durch die Performativität. Wenn die traditionellen Kunstmentalitäten die Möglichkeit untersuchten, wie man das Verhältnis zwischen Inhalt und Gestalt in einer empirisch-kontemplativen Konfrontation des Subjekts mit dem Artefakt verdichten könnte, sucht die postmoderne Kreativität mobile und diskursive Arten dieser Verbindung, um durch den Prozess, d.h., durch eine Aufeinanderfolge von Handlungen und durch eine allmähliche Entwicklung der Verbindung zwischen Inhalt und Gestalt, klarer und begreifbarer zu werden. Unangenehm hierbei ist nur, dass diese erleichternden kulturellen Anstrengungen heutzutage auch selbst langweilig und zu einer Last geworden sind, obwohl sie eine Erleichterung bringen sollten. Wenn nämlich alles, was ist, am Glanz dessen gemessen wird, was (prozessual erst) werden soll, ist die Realität stets auf den nackten Schein des erst kommenden Wesens degradiert. Das bereits Entstandene ist durch das noch Unerfüllte ausgewischt. Eine solche permanente Verschiebung der „Befriedigung“, die ausserdem nichts wirklich Grosses und Glühendes verspricht, wird mit der Zeit lästig.



Abb. 11: Die postmoderne Strategie stellt sich die Vermittlung zwischen Inhalt und Gestalt nicht mehr als „geschlossene Form“ vor; der äussere Ausdruck dessen sind produktive Strategien wie z. B. work in progress, Performances, Aktionismus, Virtualisierung, Projekt: vgl. Bill Viola, *Ascending Angel*, 2001, Audio-Video-Installation.

Es wurde bereits gesagt, dass die artefakte Alternative, mit der noch ein Grossteil der Moderne imprägniert ist, in sich die Urgeschichte des menschlichen Kampfes gegen die Vergänglichkeit birgt. In ihrem Rahmen ist unentwegt ein Training in der „Materialisierung der Seele“ am Werk, da für die Menschen, die sich nicht mit der Vergänglichkeit abfinden können, die natürlichste Lösung in der Entdeckung einer (arte)faktischen Eintragung in die Welt liegt.⁴² Diese Bestrebung, die das Unbeständige, Bewegliche, sich Entwickelnde und Undefinierte hasst, erschöpft sich in der europäischen Kunst, Philosophie und Wissenschaft schon mindestens zwei Jahrhunderte lang. Seit die Idee als *Projekt* und das Subjekt als *Movens* aufgefasst wird, überlassen das neuzeit-

⁴² Hierbei ist darauf hinzuweisen, dass sich auch das postmoderne Subjekt nicht gänzlich von der „Materialisierung der Seele“ verabschieden kann. Obwohl es einer solchen Handlungsweise deklarativ Lebewohl sagte, erfand es nämlich gleichzeitig neue Arten der „ewigen“ Eintragung in die Welt: Formen und Techniken der Dokumentierung der (vergänglichen) Prozessualität, Kataloge, Monographien, Selbstgeschichtsschreibungen u. Ä.

liche Denken und Handeln sich dem Kult der Mobilität. Alles, was statisch, definiert und fixiert ist, ist nicht nur verdächtig und der Kritik unterworfen, sondern inakzeptabel. Die Neuzeit, die das „Ewige und Dauerhafte“ als Illusion verworfen hat, schwelgt im Eldorado des Aktivismus. Doch die Idylle ist nicht vollkommen. Und paradox ist, dass sie gerade durch die Abschaffung des Glaubens an die Beständigkeit und Stabilität am stärksten verdorben wird. Das, was eine Entlastung schien, wirft auf die Ära der Mobilität einen langen Schatten des Unbehagens, das sich „aktiver Fall in einen unaufhörlichen Lauf“ nennt.⁴³ Die alte artefakte und metaphysische Leidenschaft für das fixe Objekt brachte – zumindest zeitweise – eine leidenschaftliche Befriedigung in der Erreichung des Zieles mit sich, die neue Leidenschaft für die Mobilisierung und Prozessierung hingegen nicht mehr. Ihr Ergebnis ist nur eine Leidenschaft für neue Mobilisierung und neue Prozessierung; *ad infinitum*. Der postmoderne Mensch stellt einerseits fest, dass es nicht mehr sinnvoll ist, das Heilmittel gegen das Grauen der Vergänglichkeit im Asyl des „dauerhaften“ Artefakts zu suchen, andererseits aber auch, dass er es ebenso wenig in der Flüchtigkeit der Prozessierung und Virtualität findet. Eine Alternative, der es gelingen würde, sowohl den nihilistischen Fallen des Artefakts und der Dauerhaftigkeit als auch den nihilistischen Fallen der „Flucht in das Flüchtige“ aus dem Wege zu gehen, gibt es noch nicht. Und eben darin liegt der Kern des Unbehagens. Die Auswirkungen dieses Zustandes sind in der Kunst und Kultur auf den ersten Blick erkennbar. – Eine der augenscheinlichsten ist sicherlich der Drang zur Hyperproduktion. Kunst und Kultur müssen gerade deshalb, weil sich Herz und Geist des postmodernen Menschen im unentwegten Prozessieren von Ereignissen, Narrationen und „Geschichten“ keinen einzigen Moment lang „ausruhen“ können, immer neue Formen in enormen Mengen produzieren. Eine andere Folge der Verschiebung von der Materialität zur Prozessualität und fluiden medialen Nichtmaterialität spiegelt sich in der Tatsache wider, dass sich in ihrem Rahmen die Natur der schöpferischen Ideen und ihrer Verifikation wesentlich verändert. Ideen, die im „Durchbruch durch die Materie“ realisiert sind, sind ihrer Natur nach anders als Ideen, die in Prozessierungen und virtuellen Internet-Räumen realisiert sind. Erstere sind durch die Dimension des unmittelbaren „Eintritts in die reale Welt“ und durch das mit ihm verbundene sofortige *Feedback* der praktischen Verifikation gekennzeichnet, Letztere durch die Dimension „einer Art empirischer Schwerelosigkeit“,⁴⁴ die eine ausserordentliche Flexibilität und Kompatibilität ermöglicht, doch hat sie auch eine

43 Nach Sloterdijk, *Eurotaoismus*, S. 138–143.

44 Vgl. Wolfgang Iser, *Undoing Aesthetics*, London: Sage, 1997, S. 191.

grosse Laxheit der Verifizierung zur Folge. Im ersten Fall werden die Ideen in der Auseinandersetzung mit den Gesetzmässigkeiten und Möglichkeiten der Materie geschliffen, geläutert und reorganisiert, bis sie eine Gestalt erreichen, die imstande ist, ihr existenzielles Potenzial in der Realität zu bezeugen. Im zweiten Fall entwickeln die Ideen nicht unbedingt ein *reales* Verhältnis zur Welt (allenfalls ein Verhältnis zu anderen Ideen), weshalb sie in der Regel kühner und weitgehender als die Ersteren sind (vgl. z. B. die von futurologischer Euphorie gesättigten Ideen von künstlicher Intelligenz, posthumanen Lebensmodellen usw.). Ihr Flügelschlag ist kühn, visionär. Wenn die Tatsachen nicht mit ihnen übereinstimmen: „umso schlechter für die Tatsachen“.

Auto-Thematisierung des schöpferischen Hintergrunds. Wenn man die Dinge von Nahem betrachtet, könnte man sagen, dass das, was heute die Epoche prägt, nichts anderes ist als eine Rache der einst selbstverständlichen schöpferischen Infrastruktur an den übertriebenen und unrealen Forderungen, die an sie gestellt wurden. Der Hintergrund (Medium, schöpferischer Prozess, Geschichte, Theorie, Kunstmarkt, sozialer und politischer Kontext) hat sich plötzlich aus seiner Anonymität erhoben und seine Rolle eines Lieferanten der Selbstverständlichkeit aufgegeben. Der Hintergrund *verlangt* nur, dass seine bisher übersehene Dramatik in die Formen gelangt, die er trägt, und dass er in ihnen berücksichtigt wird. Man könnte sogar sagen, dass sich der produktive „Archetyp“ selbst an der zu gierigen Kultur rächt: einerseits dadurch, dass seine komplexe Operativität nicht mehr die permanent übertriebenen Imaginations- und Produktionsanforderungen aushält, und andererseits dadurch, dass er sich gerade durch diese „Ohnmacht“ selbst als Gegenstand von künstlerischen Thematisierungen aufdrängt.⁴⁵

Wenn im vormodernen und modernen Milieu die Lücke zwischen Realem, Imaginärem und Symbolischem ein Bereich von kreativen Anstrengungen war, ist sie in der Postmoderne zum grossen *Thema* geworden. Und an Thematisierungen des schöpferischen „Hintergrunds“ gibt es in der heutigen Zeit viel. Man braucht dabei nur an die verschiedenen Formen von Neo-Formalisten, Installationen, Prozessualisten und neumedialen Derealisationen zu denken (wenn es um die Thematisierung des Mediums geht), an Neo-Konzeptualisten, künstlerische Parasitismen und künstlerische Kuratorschaften (wenn es um die Thematisierung des schöpferischen Prozesses geht; Abb. 12), an Retro-Liebäugelungen mit der Vergangenheit, Reinterpretationen und Eklektizismen (wenn es um die Thematisierung der Geschichte geht), an künstlerische „Mappierun-

⁴⁵ Nach Sloterdijk, *Eurotaoismus*, S. 316–319.



Abb. 12: Kunstbetrieb als Thema: vgl. Braco Dimitrijević, *Triptychos Post Historicus*, 1996, Reims, Musée Saint-Denis.

288

gen“ und Selbstgeschichtseinschreibungen (wenn es um die Thematisierung des Kunstmarktes geht) und an soziale künstlerische Aktivismen (wenn es um die Thematisierung des gesellschaftlichen Kontextes geht). Man kann also feststellen, dass in der Postmoderne zwischen den Polen der formerzeugenden Matrix eine „Spannungs-Windstille“ herrscht, weswegen die Realität, Imaginarität und das Symbolhafte in der Praxis gezwungen sind, getrennte formbildende Züge zu unternehmen. Und zu den Regeln dieses autonomistischen Spiels zählt, dass die Produkte, die aus ihm hervorgehen, keine Fundamente, sondern fundamentale Grundsätze haben, dass sie in der Regel nicht aus Leidenschaft, sondern aus Interessen entstehen, dass sie nicht auf (archetypischen bzw. anthropologischen) Axiomen, sondern auf kulturell kotierte Optionen gegründet sind. Wer also die Ursachen dieses Zustands und seine Konsequenzen untersuchen wollte, müsste zuerst klären, wie ein postmodernes Kultursubjekt entsteht, das eine Reduktion von Fundamenten zu Grundsätzen, eine Reduktion von Leidenschaften zu Interessen und eine Reduktion von Axiomen zu Optionen akzeptiert.⁴⁶

⁴⁶ Paraphrasiert nach Sloterdijk, *Eurotaoismus*, S. 225.

Epilogik

Dem Bewusstsein des Menschen und dem im Alltag gefangen gehaltenen Leben stand einst – neben der Religion und Philosophie – die Kunst als das entgegen, was mit seinen Artikulationen des ganzheitlichen Bewusstseins und der inspirierenden Realität überzeugender und weiser war. Ihr Prestige verlor sie (zumindest die bildende Kunst), als sich herausstellte, dass sie mit der ihr eigenen Formbildung nicht mehr mit der bildschöpferischen Unersättlichkeit der Gegenwart Schritt halten kann und dass sie mit ihren Methoden nicht mehr mit dem schnellen Spiel der postmodernen Aktualisierungen und Deaktualisierungen konkurrieren kann. Im Übergang von den „alten“ zu den „neuen“ Medien gerät sie mit ihren Formen im Verhältnis zum „Leben von heute“ in ein sonderbares Licht einer Lebensentfremdung. Sie muss sich damit abfinden, dass sie in der Imagination und Repräsentativität von den verselbstständigten neuzeitlichen Formen der technischen, wirtschaftlichen, politischen und insbesondere designermässigen Pragmatik überholt wurde, dass sie mit ihren gestalterischen und meditativen Finessen hoffnungslos in einen Akademismus versinkt und dass sie mit ihren Reminiszenzen an grosse Ideale immer mehr als utopischer Don Quichotte gilt. Heute ist die Kunst von boshaft-weisen Empirismen (Sloterdijk) und pragmatischen Besserwisser-Disziplinen umgeben. Wenn diese wirklich mehr wissen würden und der menschlichen Existenz besser dienen könnten, würde man durch den Untergang der traditionellen Kunst nicht viel verlieren. Da aber die heutigen pragmatischen Realismen und Lehren von konstruktiver Weisheit ausnahmslos unter dem Verdacht stehen, dass sie nicht nur unumstössliche Verbesserungen, sondern allesamt auch fühlbare Verschlechterungen in die existenzialen Perspektiven des Menschen bringen, scheint es nicht ungewöhnlich, dass die Aufmerksamkeit und die Vorsicht ihnen gegenüber wachsen und dass nicht zuletzt auch dasjenige, was nicht aus der Abschaffung der traditionellen Formbildung hervorgeht, Blick fangend ist. Das „Leben“, das sich schon mit der Überwindung der Tradition und ihrer Strategien rühmte – oder sich jetzt damit rühmt –, kann seine Überzeugungskraft nicht automatisch durch einen Pathos von Aktivismus, Hyperproduktion und Glamour rechtfertigen. Insbesondere wenn es den Widerspruch des traditionellen Kunstschaffens sich selbst gegenüber nie real begriffen hat – nämlich des geistesgegenwärtigen, urteilsfähigen und respektvollen „Lauschens auf das Archetypische“ im Menschen und in der Welt. Im Grunde wäre es gut, wenn sich dieses „Leben“ selbst bewusst werden würde, wie sehr es dem Mythos des Massenhaften und Aktiven verfallen ist und wie sehr sich in der Eile des

Daseins Sedimente eines Provisorischseins, einer Ambitionslosigkeit und einer Oberflächlichkeit auf diesen aktivistischen Mythos ablagern. Und sich nicht zuletzt auch fragen würde, ob es tatsächlich so unstrittig ist, dass der höchste Verhaltensbegriff „Handlung“ lautet, der höchste Produktionsbegriff „Prozess“, der höchste formale Aggregatzustand „Kunst-ohne-Werk“, der höchste Erlebnisbegriff „Geniessen in Harmonie“, der höchste Begriff der Wirkung „Akzeption“... und der höchste Begriff des Willens „verwertbare Kraft“.⁴⁷

Die fundamentale Frage, die sich dabei stellt, lautet: Warum scheint uns eine solche Rangierung überzeugend bzw. scheint sie uns so überhaupt noch?

Die Kunst ist heute ein „Diskurs“, ein Begriffsfeld, in welchem verschiedene Arten von Artefakten, Objekten, Prozessen, Aktivitäten, Theorien, Ideen und Institutionen eine Rolle spielen. Die Dynamik dieses Feldes ist durch Instabilitäten, Widersprüche und Konflikte gekennzeichnet, die so manchem Beobachter Unbehagen einflößen. Die einen empfehlen autonomen Formalismus und Sublimität, die anderen eine Apotheose des Gewöhnlichen; die einen verkünden das Ende der Kunst, die anderen ziehen deren „Instrumentalisierungs-Register“. Die ästhetische Moderne sei eine entsprechende ethische und politische Antwort auf die kapitalistische Modernität mit ihrer Merkantilisierung, Reifikation, Entzauberung, Massenkultur und globalen „Konstruierung“ von Ideen, Vorstellungen und Bewusstseinen.⁴⁸ Diese Antwort könnte adäquat sein, doch ist fraglich, ob sie die gesamte notwendige Antwort ist.

290

Kurzum: Die Postmoderne verkündet das Ende der Kunst, wie man sie bisher kannte, und den Beginn einer neuen Formbildung und eines neuen Denkens. Als Kunstdoktrin könnte man sie derzeit mit Ausdrücken wie „gestaltbildender Naturalismus“ (performativen und virtuellen Typs), „prozessual-narrativer Monismus“ oder sogar „kontextueller Determinismus“ bezeichnen, soweit sie in der Manier einer Dekonstruktionsdoktrin eher die Gestalt eines hoffnungslos in die diskursive Praxis und den Kunstbetrieb versunkenen Individuums als die Gestalt eines autonomen Teilnehmers der diskursiven Praxis und Benutzers des Kunstbetriebs zeichnet.

Die diskursive Praxis und der Kunstbetrieb werden von der Postmoderne (entsprechend der Dekonstruktionsoptik) nicht im Sinne lokaler diskursiver Handlungen und verfügbarer individueller Anwendungen, sondern in grundsätzlichem Kontext gesehen und aufgefasst. Nämlich als zwei postulierte

47 Nach ibidem, Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, II. Teil, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S. 931–935.

48 Vgl. z. B. J. M. Bernstein, *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Cambridge: Polity Press, 1992.

System-Ganzheiten, die diese lokalen Handlungen und diese Anwendungen transzendieren. Was dabei „transzendent“ ist, ist nicht die Welt, sondern die Weite des Diskurses und die Weite des Kunstbetriebs, die von den in ihnen wirkenden Individuen nicht beherrscht werden können, vielmehr werden die Individuen selbst von den enormen Netzen ihrer „Spiele“ beherrscht: im Diskurs vom Netz der „Sprachspiele“ (Wittgenstein) bzw. vom „Spiel der Signifikanten“, und im Kunstbetrieb vom hegemonistischen Spiel des „gesellschaftlichen Konstruierens der Realität“. Hierbei kann nicht negiert werden, dass im Diskurs (insbesondere im künstlerischen) die Bedeutungen nicht nur aus Referenzen und Korrespondenzen mit dem Realen, sondern auch aus interkontextuellen Sprachspielen hervorgehen und dass sie oft unklar, mehrschichtig und sogar absichtlich erschwert sind. Sehr offensichtlich ist freilich auch, dass der Kunstbetrieb seinen Teilnehmer sehr übersteigt, dass er ihn mit vielen Ideen, Vorstellungen und Werten beeinflusst, über die er keine Kontrolle hat, weil er sich ihrer gar nicht bewusst ist, obwohl sie sein Schicksal bestimmen, usw. Doch die Anhäufung derartiger allgemeiner Reflexionen ist weit entfernt von der Schlussfolgerung, dass in der Kunst alles Ausgedrückte nur ein autochthones „Spiel von Signifikanten“ sei, welches man ins Endlose interpretieren könne, wobei man aber nie ein verbindliches „Bild der Realität“ in ihm erkennen könne, und dass im Kunstbetrieb jegliche mögliche und sinnvolle Intervention lediglich „gesellschaftlich konstruiert“ sei. Die Erfahrung zeigt, dass weder das eine noch das andere in Gänze zutrifft und dass aus dem Bild mit einer solchen Auflösung auf „magische“ Weise die Tatsache ausgelassen ist, dass Diskurse von konkreten Personen in konkreten extradiskursiven Situationen gestaltet werden und dass sowohl unsere bekannten und wesentlichen Vorstellungen von der Realität und Wahrheit als auch unsere Handlungen im Kunstbetrieb erst in der Gesamtheit dieses breiteren, empirisch präzisierten Erlebnis- und Moralkontextes aufleben. Der „Inhalt“ der Kunst und die Handlungsweise im Kunstbetrieb sind, um I. Murdoch zu paraphrasieren, nicht von den individuellen kontextuellen Verantwortlichkeiten des Menschen zu trennen.⁴⁹

Indem die Postmoderne mit geistreichen Generalisierungen der gesellschaftlich-historischen und systembezogenen Bedingtheit der Sprache, des Menschen und des Kunstbetriebs den Gedanken forciert, dass die Ausdrucksweise ein erregendes „Spiel von Signifikanten“ sei und dass Interventionen im Kunstsystem ein hartes Kräftespiel in der „gesellschaftlichen Konstruierung“ von Ideen, Vorstellungen und Werten seien, inspiriert sie einen neuen Kunsttyp.

49 Iris Murdoch, *Metaphysics as a Guide to Morals*, London-New York etc.: Penguin Books, 1992, S. 194.

Artefakte, Objekte, Prozesse, Projekte, die dieser Auffassung folgen, zeigen, wie der Diskurs und die schöpferische Infrastruktur, die nicht mehr als Mittel des Zugangs zum „Realitätsbild“ und zur „Realitätserfahrung“ gedacht sind, die Kreativität zu einem Spiel und Genuss von befreiten Bedeutungen und ihren sozialen Dekonstruktionen erlösen; hierbei kann hinzugefügt werden, dass ein solches Spiel zwar zu interessanten und fruchtbaren Lösungen führen kann, nicht aber notwendigerweise alle anderen Formen von Kreativität in der bildenden Kunst in den Schatten stellen muss.⁵⁰

Es ist nicht nur möglich, sondern zwangsläufig, dass eine „Philosophie“ dieser Art über die Form hinausgeht; nämlich indem sie sich genau an ihrer Stelle Raum schafft. Wenn alles zu einem Spiel von befreiten Bedeutungen und gesellschaftlichen Überlegenheiten wird, wenn es ausser dem Diskurs und dem Kunstbetrieb keine transzendente Realität gibt, muss die Idee der Form undefinierbar und leer bleiben (leer werden), um vom „Simultan-Blitzschachspiel“ der spielenden Signifikanten und Überlegenheiten aufgefüllt werden zu können. Und irgendwo hier befinden wir uns heute.

292

Das Verdienst der Postmoderne in diesem Zusammenhang liegt meiner Meinung nach genau darin, dass sie uns mit viel Energie, Gelehrsamkeit, Dramatik und sogar Romantik gezeigt hat, dass wir das Konzept der Form, das wir von Jahrhunderten künstlerischen Strebens geerbt haben, nicht mehr als pures Gold auffassen können, sondern ... neu verteidigen müssen.⁵¹

50 Vgl. *ibidem*.

51 Nach *ibidem*, S. 202.

DEAN KOMEL

HARALD WOLTER-VON DEM KNESEBECK

293

EMERIK BERNARD

JOHANNES MEINHARDT

HARRY LEHMANN

ALEŠ ERJAVEC

BRANE SENEGAČNIK

PAUL GOOD

JANEZ STREHOVEC

JOŽEF MUHOVIČ

Dean Komel, geb. 1960 ist Professor für gegenwärtige Philosophie und Philosophie der Kultur an der Philosophischen Fakultät der Universität Ljubljana und Forschungsleiter an dem Institut für Geisteswissenschaften Nova revija. Seit 1996 ist er Präsident der Phänomenologischen Gesellschaft in Ljubljana. 2003 erhielt er den „Zois-Preis der Republik Slowenien für ausgezeichnete wissenschaftliche Leistungen“. Buchveröffentlichungen in deutscher Sprache: *Kunst und Sein. Beiträge zur Phänomenologischen Ästhetik und Aletheiologie*, Würzburg 2004 (Hrsg.); *Tradition und Vermittlung. Der interkulturelle Sinn Europas*, Würzburg 2005.

Harald Wolter-von dem Knesebeck, geb. 1964, Studium der Kunstgeschichte mit den Nebenfächern Klassische Archäologie, Christliche Archäologie und Byzantinische Kunstgeschichte, Philosophie an den Universitäten Göttingen und München, Promotion 1998 in Göttingen, Habilitation an der Universität Kassel mit der Habilitationsschrift „Bilder für wirt, wirtin und gast. Studien zur profanen Wandmalerei von 1200 bis 1500“. Zur Zeit Vertretung einer Hochschuldozentur für Mittelalterliche Kunstgeschichte an der TU Dresden. Zahlreiche Publikationen zur älteren und mittleren Kunstgeschichte, u.a.: *Der Elisabethsalter in Cividale del Friuli. Buchmalerei für den Thüringer Landgrafenhof zu Beginn des 13. Jahrhunderts*, Berlin 2001, 2006.

295

Emerik Bernard, geb. am 22. 9. 1937 in Celje, schloss 1968 das Postdiplomstudium der Malerei an der Akademie der bildenden Künste in Ljubljana ab und wurde an derselben 1985 als Dozent für Zeichnen und Malen angestellt. 1995 wurde er zum ordentlichen Professor und 2001 zum ausserordentlichen Mitglied der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste gewählt. Seine Malereien stellte er auf verschiedenen Ausstellungen vor. Selbstständige Ausstellungen: Moderne Galerie in Ljubljana; Galerie Loža in Koper; Museum für zeitgenössische Kunst in Skopje; Museum für zeitgenössische Kunst in Beograd; Museum für zeitgenössische Kunst in Rijeka (1988/87); Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (1989); Galeria A+A, Madrid (1993). Unter den Gruppenausstellungen sind zu erwähnen: 11. 11. Biennale Trigon, Graz (1983); La Biennale di Venezia (1986); 19. Bienal de São Paulo (1987); Acht slowenische Künstler, Circulo de Bellas Artes, Madrid (1995); Slowenische Maler – akademische Lehrer, Prag (1996); 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949-1999, Wien (2000). Im Jahre 2000 ist sein Buch *Približevanja* (Hyperion; deutsch: *Annäherungen*) erschienen; zeitweise veröffentlichte er Essays: *In statu nascendi* (Edicija Artes); *Le še dovršitev v sedanjiku* (Nova revija); *Najnovejše nadaljevanje*

(Likovne besede 73–74); S tančico odmaknjen (Edicija Hyperion); Kartografija prisotnosti (Didakta, Radovljica); Variacija je teža inovacije (7. Biennale der slowenischen Graphik).

Johannes Meinhardt, geb. 1955, Studium der Philosophie, Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte, Promotion in Philosophie, Lehrtätigkeit an den Kunstakademien Stuttgart und München, lehrt seit 2000 an der Fachhochschule Schwäbisch Hall (seit 2004 als Honorarprofessor). Mitarbeiter verschiedener Kunstzeitschriften (seit 1980 des Kunstforums International). Zahlreiche Veröffentlichungen zur modernen und zeitgenössischen Kunst, zur Kunsttheorie, zur Theorie der Moderne, zur japanischen Kunst und Ästhetik; darunter u.a.: *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei*, Ostfildern 1997; *Die Wirklichkeit der ästhetischen Illusion. Felice Varinis „Blickfallen“*, Lugano 1999; *Butoh – Tanz der Dunkelheit – Tatsumi Hijikata*, Stuttgart 2004; *Pintura: Abstracção depois da Abstracção, Colecção de Arte Contemporânea 05*, Porto 2005.

296

Harry Lehmann, geb. 1965, Studium der Physik in Sankt Petersburg, Diplom 1992, anschliessend Studium der Philosophie in Berlin, Tübingen und Leeds. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Philosophie der Universität Potsdam, Promotion 2003; 2004/05 Dozent des DAAD an der Staatlichen Universität St. Petersburg. Arbeitsgebiete: Ästhetik, Kunstphilosophie, Systemtheorie, Gesellschaftstheorie. Veröffentlichungen u.a.: *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München 2006; *Ästhetische Erfahrung. Ein deutscher Diskurs*, Paderborn 2007 (i.V.).

Aleš Erjavec, geb. 1951, studierte Geologie, Philosophie und Soziologie. Derzeit ist er wissenschaftlicher Berater am Philosophischen Institut des ZRC SAZU (Wissenschaftliches Forschungszentrum der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste, Ljubljana) sowie Professor der Ästhetik an der Universität Ljubljana und an der Universität des Slowenischen Küstenlandes, wo er Leiter der Abteilung für kulturelle Studien an der Fakultät für humanistische Studien ist. In den Jahren 1988 bis 1999 und wieder seit 2005 ist er der Vorsitzende des Slowenischen Vereins für Ästhetik. In den Jahren 1998–2001 war er Vorsitzender der International Association for Aesthetics. Unter anderem ist er Autor folgender Bücher: *Ideologija in umetnost modernizma* (Ljubljana 1988, Sarajevo 1991), *Túxiàng Shídài* (Changchun 2002), *Postmodernism and the Postsocialist Condition* (Red.; Berkeley 2003), *Ljubezen na zadnji*

pogled. *Avantgarda, estetika in konec umetnosti* (Ljubljana 2004), *Aesthetics and/as Globalization* (Red.; Ljubljana 2004), *Postmodernism, Postsocialism, and Beyond* (Cambridge, 2008).

Brane Senegačnik, geb. 1966 in Ljubljana, promovierte in klassischer Philologie an der Philosophischen Fakultät in Ljubljana, wo er auch angestellt ist. Die Hauptbereiche seiner wissenschaftlichen Forschung sind die griechische Tragödie und die spätstoische Philosophie. Er ist Redaktionsmitglied mehrerer führender slowenischer Zeitschriften für Literatur und Kultur sowie Vorsitzender des Vereins für antike und humanistische Studien Sloweniens. Von ihm erschienen bisher vier Gedichtssammlungen, ferner Auswahlen seiner Gedichte in mehreren Anthologien der slowenischen Poesie (auch in englischer, kroatischer und ungarischer Übersetzung) sowie zwei Bücher mit Essays über die geistigen Probleme der zeitgenössischen slowenischen Kultur und über wesentliche literaturtheoretische und poetologische Fragen. Er veröffentlichte mehrere Bücher mit Übersetzungen der griechischen, römischen und Renaissanceliteratur mit Kommentaren und Begleitstudien (z. B. Sophokles' *Trachinierinnen*, Euripides' *Herakles*, Auswahl aus Epiktets Philosophie und Seneca philosophischen Schriften, *Oratio de hominis dignitate* von Pico della Mirandola) und mehrere wissenschaftliche Artikel sowie zahlreiche publizistische Beiträge.

297

Paul Good, geb. 1942 in Mels, Studium der Philosophie in Paris und München, Promotion 1970 in München, Habilitation 1973 in St. Gallen / Schweiz, ist seit 1983 Inhaber des Lehrstuhls für Philosophie an der Kunstakademie Düsseldorf. Neben Einführungen zu Maurice Merleau-Ponty und zu Max Scheler sind im Bereich Kunstphilosophie viele Aufsätze und folgende Bücher erschienen: *Die nervöse Hand*, Köln 1991, *Heraklit in Kunst und Philosophie*, Aachen 1993, *Die Unbezüglichkeit der Kunst*, München 1998, *Minimalia zur Gegenwartskunst*, Düsseldorf / Bonn 1998, *Der Schaffende*, Düsseldorf 1998, *Zeit-Skulptur. Roman Signers Werk philosophisch betrachtet*, Zürich / Köln 2002.

Janez Strehovec, geb. 1950, studierte Philosophie und vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Ljubljana. Er promovierte 1988 mit einer These über die Ästhetik Nicolai Hartmanns und habilitierte als Dozent. Seit 1992 ist er als privater Forscher und Honorarprofessor auf den Gebieten Ästhetik, Theorie der neuen Medien und Philosophie der neuen Medien und Technologien tätig. Er ist Autor von sechs Büchern auf dem Gebiet der Ästhetik, der

Theorie der Technokultur und der Internetstudien (darunter *Tehnokultura*, *kultura tehna* und *Umetnost interneta*) sowie zahlreicher Essays in internationalen Fachzeitschriften und Sammelwerken. 2007 erscheint eine neue wissenschaftliche Monographie über digitale Literaturen unter dem Titel *Besedilo in novi mediji*. Mehrere seiner englischen Essays sind in die obligatorische oder empfohlene Literatur in einigen Postdiplom-Studienprogrammen australischer, amerikanischer und europäischer Universitäten aufgenommen.

298

Jožef Muhovič, geb. 1954, studierte Malerei, Kunstgraphik, Kunstwissenschaft und Philosophie an der Universität Ljubljana. Er promovierte 1986 in Philosophie und habilitierte 1987. In den Jahren 1993–1996 absolvierte er im Rahmen eines Forschungsstipendiums der Alexander von Humboldt-Stiftung eine Postdoktoratausbildung an der Otto-von-Guericke-Universität in Magdeburg und an der Freien Universität in Berlin. Derzeit ist er als ordentlicher Professor für Kunsttheorie an der Akademie für bildende Kunst und Design an der Universität Ljubljana tätig. Er beschäftigt sich mit Malerei, Graphik und Bildhauerei und veröffentlicht Abhandlungen und Artikel auf dem Gebiet der Kunsttheorie, Ästhetik und Kunstphilosophie. Seine Fachbibliographie umfasst 32 selbstständige Ausstellungen im In- und Ausland, über 150 Gruppenausstellungen und 134 wissenschaftliche bibliographische Einheiten. Wichtigste Veröffentlichungen: *Vstop v likovno logiko*, Ljubljana 1986, *Über die Natur des Raumes*, Maribor 1990, *Realnost likovne teorije* (Red.), Ljubljana 1995, *Umetnost in religija*, Ljubljana 2002, und *Suverenost forme*, Ljubljana 2008 (in Vorbereitung).

Dean Komel:

O izkustvu umetnosti (Poskus)

On the Experience of Art (An Attempt)

Harald Wolter-von dem Knesebeck:

mappa mundi id est forma mundi – Vprašanja forme
in vsebine pri izbranih srednjeveških slikah sveta

mappa mundi id est forma mundi – questions about
form and content in selected medieval pictures
of the world

299

Emerik Bernard:

Forma – uslužna tudi dvomu

Form – also at the service of doubt

Johannes Meinhardt:

Izginotje estetskega odnosa

The Disappearing of the Esthetic Attitude

Harry Lehmann:

Teoretski model estetske moderne

A Theoretical Model of Aesthetic Modernity

Aleš Erjavec:

Nekaj zapažanj o postmodernizmu

Some Observations Regarding Postmodernism

Brane Senegačnik

Forma kot razpirajoči sklep

Form of a poem as an „opening conclusion“

Paul Good:

Sledenje tokovom

To Follow Streams

Janez Strehovec:

Oblika kot filter in referenca

The Form as Filter and Reference

Jožef Muhovič

Umetniška forma med lógosom in tóposom – ali:
o psihosomatiki duha časa

Art form between lógos and tópos – or:
on the psychosomatics of the spirit of time

Dean Komel:

O izkustvu umetnosti (Poskus)

Govoriti o umetniškem delu oziroma o bistveni prisotnosti umetnosti danes za filozofijo nikakor ni lahko opravilo, če in kako je sploh mogoče. Izprašati je treba – tako umetnosti kot filozofiji – samo to možnost kot možno. Težavnost vprašanja ni povezana zgolj s tem, da sodobno estetiko in teorijo umetnosti v osnovi zaznamuje prizadevanje za razmejitev od podedovanih filozofskih pojmovanj umetnosti. Primernost in domet takih razmejevanj sta slej ko prej diskutabilna. Teža vprašanja se skriva v samem načinu odvijanja umetniškega ustvarjanja in prisotnosti umetniških del.

Ključne besede: umetnost, izkustvo, estetika, tehnika, mimesis.

Dean Komel:

On the Experience of Art (An Attempt)

To speak about works of art or the essential relevance of art for philosophy today is far from being an easy task, if at all possible. What needs to be called into question is this very possibility in its possibility – in both art and philosophy. The pretentiousness of the question is not related only to the fact that contemporary aesthetics and theory of art are fundamentally involved in distancing themselves from the inherited philosophical notions on art. Sooner or later, the appropriateness and scope of such restrictions turn out disputable. The weight of the question lies in the very manner of the process of artistic creation and the presence of artworks.

Key words: art, experience, aesthetics, technology, mimesis.

Harald Wolter-von dem Knesebeck:

***mappa mundi id est forma mundi* – Vprašanja forme in vsebine pri izbranih srednjeveških slikah sveta**

Snov mojega članka so srednjeveške koncepcije forme in brezobličnosti v kristološki interpretaciji in njihov vpliv na oblikovanje srednjeveških slik sveta. Najvažnejši primer, ki ga navajam, je Ebstorfski zemljevid sveta iz okoli leta 1300. Ta *mappa mundi* obravnavam v navezavi na antično in srednjeveško epistemologijo ter z novimi zvrstmi slik, še posebej z ikoničnimi obrazci, *Vera icon*.

Ključne besede: srednjeveške slike sveta, Ebstorfski zemljevid sveta, forma, brezobličnost, epistemologija.

Harald Wolter-von dem Knesebeck:
***mappa mundi id est forma mundi* – questions about form and content
 in selected medieval pictures of the world**

The topic of my paper are medieval conceptions about form and formlessness in a christological reading and their influence on the shaping of medieval pictures of the world. My main example is the Ebstorf world map from about 1300. This *mappa mundi* will be understood in dealing with antique and medieval epistemology and with new kinds of pictures as especially the Vera icon.

Key words: medieval pictures of the world, Ebstorf world map, form, formlessness, epistemology.

Emerik Bernard:
Forma – uslužna tudi dvomu

302

Avtor je skušal s prispevkom opozoriti na domnevo: dokler bo v umetnosti način, kako je kaj povedano, vzvod za pričevanje ali argumentacijo, bo struktura forme vzpostavljena z nasprotjem v vzajemnosti. Hkrati pa bo njena zunanja funkcija dvojna: z njo bo forma odpirala svoj pozitiven identitetni izraz in služila reflektivnemu, kritičnemu in razločujočemu odnosu do drugače zasnovanih formativnih izrazov.

Ključne besede: forma, dvom, struktura forme, formativni izraz, recipročnost.

Emerik Bernard:
Form – also at the service of doubt

In his article, the author tried to point out the following hypothesis:

As long as the manner in which something is expressed in Art remains the pivotal point in making statements and presenting arguments, the structure of the form will be established through a contrast in reciprocity. At the same time, its external function will be double: with it, the form will disclose its positive identificational expression and serve a reflective, critical and distinctive relationship towards formative expressions that are conceived in a different manner.

Key words: Form, doubt, structure of the form, formative expression, contrast, reciprocity.

Johannes Meinhardt:
Izginotje estetskega odnosa

Globoka kriza, ki je v 60-ih letih 20. stoletja preplavila modernistično umetnost, začenši že v poznih 50-ih, je spodkopala osrednje koncepcije estetskega razumevanja

moderne, zgodnje moderne in pozne moderne umetnosti: koncepcije avtorstva, avtorskih del, kompozicije in estetske drže in celo estetskega izkustva. Esej razgrinja ta kritični razvoj, predvsem prek pisanja Clementa Greenberga in Rosalinde Krauss.

Z zlomom dotičnih koncepcij sta estetska percepcija in mišljenje v tradicionalnem smislu izgubila svoj predmet. Nenazadnje veliko umetnostnih zgodovinarjev in kritikov (posebno Gottfried Boehm) na osnovi fenomenološkega pristopa do umetnosti analizira praktično nove in drugačne umetnostne žanre, ki so tvorili novo umetnost po letu 1960 – žanr, kot je umetnost medijev (fotografija, film, video), performativna umetnost (fluxus, dogodek, performans, body art) in predmetna umetnost (določeni predmet, instalacija, ambient) – s tradicionalnimi kategorijami: kompozicijo, sistemom estetskih elementov, oblikovanjem.

Potreba po proizvajanju novih kategorij in konceptov nove, antiestetske (Duchamp), realistične (Ryman) ali materialistične (Bois) umetnosti, celo več, po novi estetiki, ki pritiče tej umetnosti; vendarle lahko skiciramo zgolj osnutke nove ne-idealistične estetike.

Ključne besede: estetika, teorija umetnosti, kriza estetske vrednosti (okoli 1960), teorija podob (*Theorie des Bildes*), moderna umetnost, postmoderna umetnost, kriza v moderni umetnosti (okoli 1960).

Johannes Meinhardt: The Disappearing of the Esthetic Attitude

The deep crisis which overtook modernist art in the 1960s, starting in the late 1950s, undermined the central concepts of the esthetic understanding of modern, early modernist and high modernist art: the concepts of authorship, of artwork, of composition, and of esthetic attitude or even esthetic experience. The essay demonstrates this critical development especially in writings of Clement Greenberg and Rosalind Krauss.

With the breakdown of these concepts esthetic perception and thinking in the traditional sense lost its object. Nonetheless many art historians and art critics (especially Gottfried Boehm), based on a phenomenological approach to art, analyze the basically new and different art genera which formed the new art after 1960 – genera like art with media (photography, film, video), performative art (Fluxus, Happening, Performance, Body Art) and art object (Specific Object, Installation, Environment) – with traditional categories: composition, system of esthetic elements, creation.

So the need to produce new categories and concepts of the and for this new, anti-esthetic (Duchamp), realistic (Ryman) or materialistic (Bois) art and even more for a new esthetic of this art arised; but only the fundamentals of a new, non-idealistic esthetic can be sketched.

Key words: aesthetics, arttheory (*Kunsttheorie*), crisis of the aesthetic value (about 1960), theory of picture (*Theorie des Bildes*), modern art, postmodern art, crisis in modern art (about 1960).

Harry Lehman:
Teoretski model estetske moderne

Da bi še vedno lahko odgovorili na osrednje vprašanje današnje avantgarde, moramo nujno imeti model estetske moderne, ki pojasnjuje, kaj je bila avantgarda nekoč in kaj je postala. Glede na avtorjev model, lahko glavne razločke v umetnostni zgodovini, kot so moderna, avantgarda in postmoderna, karakteristično rekonstruiramo kot korake progresivne diferenciacije umetnosti, ki tu vodi v postopno ločevanje del, sredine in umetniške refleksije. Če je proces ločevanja zaključen, potem umetnost na svojo samopogojeno hiperkompleksnost lahko reagira na dva načina: refleksivno ali naivno. Temu sledeč je umetnost v svojem poteku danes dosegla točko cepitve, kjer se lahko razvije tako v refleksivno, kot tudi naivno moderno. Glavni predpogoj za refleksivno modernizacijo umetnosti je v napredku umetnostne kritike, ki je bila avtonomna v vseh aspektih, in je omogočala paradigmatične spremembe v samoopredeljevanju napredne umetnosti: namreč vse od snovno-estetske, pa do vsebinsko-estetke usmerjenosti.

Ključne besede: refleksivni modernizem, naivni modernizem, vsebinsko-estetski premik, umetnostna kritika, progresivno ločevanje umetnosti.

304

Harry Lehmann:
A Theoretical Model of Aesthetic Modernity

In order still to be able to answer the central question of the avant-garde today, it is necessary to have a model of aesthetic modernity showing what the „avant-garde“ once was and what became of it. According to the author's model, the major divisions in art historiography such as classical modernity, avant-garde and post-modernity can be reconstructed ideal-typically as steps in the progressive differentiation of art, here leading to a gradual separation of work, medium and reflection in art. If this process of differentiation has been completed, then art can react in two ways to its self-created hyper-complexity: reflexively or naively. Accordingly, art has now reached a point of bifurcation in its history at which it can evolve either into a reflexive or a naïve modernity. The fundamental precondition for a reflexive modernisation of art would be the development of an art criticism that was autonomous in every respect, enabling a paradigm shift in the self-definition of advanced art: namely from a material-aesthetic to a gehalt-aesthetic orientation.

Key words: Reflexive Modernism, Naïve Modernism, Gehalt-Aesthetic Turn, Art Criticism, Progressive differentiation of art.

Aleš Erjavec:

Nekaj zapažanj o postmodernizmu

Avtor obravnava pojem in pojav postmodernizma v sodobni globalni vizualni umetnosti in kulturi. Čeprav sodobna umetnost po svojem bistvu morda ni drugačna od polpretekle modernistične, pa je njen družben položaj manj pomemben in njena eksistencialna funkcija manjša. Zanj sta pogosto značilna tudi hibridizacija in eklekticizem, ki sta že doslej bila značilnosti nacionalnih skupnosti kulturnih obrobij. V sodobni umetnosti je že doslej prevladujoča partikularnost teh kultur postala legitimno izhodišče in okvir sodobnega umetniškega izražanja, čigar ključni lastnosti sta prav hibridizacija in eklekticizem.

Ključne besede: postmodernizem, modernizem, umetnost, globalizem, eklekticizem.

Aleš Erjavec:

Some Observations Regarding Postmodernism

The author discusses the notion and the phenomenon of postmodernism in contemporary global visual art and culture. Although the contemporary art may not essentially differ from recent modernist art, its social position is less important and its existential function smaller. It is often characterized by hybridization and eclecticism, which have been also in the past characteristics of national communities from the cultural peripheries. In contemporary art the predominant particularity of these cultures has become a legitimate starting point and frame of contemporary artistic expression, key features of which are precisely hybridization and eclecticism.

Key words: postmodernism, modernism, art, globalism, eclecticism.

Brane Senegačnik

Forma kot razpirajoči sklep

Osrednja tema razprave je notranja forma pesmi. Te ni mogoče identificirati s še tako kompleksno opredeljeno zunanjo formo, po drugi strani pa je od le-te nedvomno močno odvisna, kar se vidi v njeni občutljivosti na zunanjeformalne spremembe. Notranja forma vsake pesmi je individualna in v tem smislu blizu kategoriji sloga, kot jo definira hermenevitična teorija; vendar je notranja forma sestavljena tako iz jezikovnih kot tudi iz nejezikovnih (motivi, teme, ideje, vrednostne sodbe itd.) elementov pesmi: je vsakokrat edinstvena oblika spoja teh prvin. Konstitutivna in odločilna kvaliteta pesmi je, da omogoča umetniški doživljaj. Tega avtor razume kot specifično obliko izkušnje enotne resničnosti, kot jo je opredelil globinski psiholog Erich Neumann (dodaja pa, da pesniška izkušnja enotne resničnosti implicira tudi izkušnjo njenega „roba“ in njene neodpravljljive enigmatičnosti). Enotna resničnost presega teoretično

zamejene (konstruirane) resničnosti, ki jih raziskujejo posamezne vede, saj zaobsega celotno realnost človekove eksistence. Ker je nekaj „živega“, ker je dogajanje, ni dostopna s pojmovnim mišljenjem, temveč z drugačnimi akti zavesti (*participation mystique*), ki pa niso v celoti odvisni od človekove volje, temveč so kakor podarjeni. To ima važne posledice za razumevanje notranje forme in njeno raziskovanje: pri izboru in povezovanju „opisljivih“ elementov pesmi (tistih, ki jih raziskujejo različne vede, npr. literarna teorija, filozofija (jezika), zgodovina, sociologija, antropologija) pesnika namreč vodi želja ustvariti takšno konstelacijo, ki bo bralcu (tudi pesniku samemu, ko bere že dokončano pesem, se pravi v njeni sekundarni eksistenci) ponujala izhodišče za izkušnjo enotne resničnosti. Ta konstelacija je notranja forma pesmi: vzpostavi se šele v „dogajanju“ pesmi, kadar ta polno zaživi v takšnem branju, ki bralca vodi k izkušnji enotne resničnosti. Brez ustrezne bralčeve naravnosti, pripravljenosti na izkušnjo enotne resničnosti, pesem sploh ne more eksistirati v celoti in zato se mu tudi njena notranja forma ne more pokazati; le če je bralec pripravljen tako „odpreti“ pesem, lahko doživi dogajanje notranje forme in si omogoči vstop v enotno resničnost. Ker je tako odvisna od bralca in so eksistencialni položaji bralcev močno različni in spremenljivi, notranje forme literarnega dela kljub njeni nesporni identičnosti le-tega (utemeljene v „nižjih“ plasteh literarnega dela) ni mogoče dokončno fiksirati: to pa tudi onemogoča teoretično izčrpanje pesmi in popolno interpretacijo njene notranje forme.

306

Svoje teze avtor ilustrira z analizo pesniških fragmentov iz kar najrazličnejših zgodovinskih obdobj in estetskih usmeritev (Vergilij, Sapfo, Gottfried Benn, Octavio Paz, Paul Celan). Preko teh ilustracij preide h končnim ugotovitvam, da je notranja forma pesmi „sklep, ki razpira“ (*conclusio, quae aperit*), pri čemer razume besedo sklep v treh pomenih, ki jih ima v slovenskem jeziku: 1. element, ki sklepa kake člene; 2. mesto, kjer se členi gibljivo spajajo; in 3. konec. Notranja forma tako izraža iz tesnega soprežemanja heterogenih elementov literarnega dela; omogoča njihovo koeksistenco in sinergijo, ki je vzrok umetniškega doživljanja; postavlja mejo pesmi in bralca napotuje onkraj sebe, onkraj literarnih referenc, onkraj jezika, „v svet“, kakor je funkcijo poezije opisal francoski pesnik Yves Bonnefoy.

Ključne besede: poezija, notranja forma, enotna resničnost, umetniški doživljanj, ontologija literarnega dela.

Brane Senegačnik

Form of a poem as an “opening conclusion”

The central topic of the paper is the inner form of a poem. While the inner form does rely on the external form, as is evidenced by its sensitivity to external formal changes, it cannot be fully identified with the latter, however complexly defined. The inner form of every poem is individual and, in this sense, close to the category of style as defined by the hermeneutics theory; however, it comprises both linguistic and non-linguistic elements (motifs, themes, ideas, value judgments, etc.), and is thus always a unique fusion of these elements. The constitutive and decisive quality of a poem is

that it makes possible an experience of art. This experience is understood here as a specific form of experiencing 'unified reality' as defined by depth psychologist Erich Neumann (the author notes, however, that the poetic experience of a unified reality also implies an experience of its "edge" and of its integral enigmatic quality). Unified reality transcends the theoretically delineated (constructed) realities studied by individual disciplines, encompassing the entire reality of the human existence. Being something "living", an action, it is accessible by acts of consciousness different from conceptual thinking. Such acts (*participation mystique*) do not entirely depend on a person's will but come, in a manner of speaking, as a gift. This has important implications for understanding and studying the inner form: in selecting and joining the "describable" elements of a poem (i.e. the elements studied by various disciplines such as literary theory, (language) philosophy, history, sociology, anthropology), the poet strives for a constellation which will set the reader – and, indeed, the author him/herself on re-reading the finished piece – on a path towards experiencing a unified reality. It is this constellation that is the inner form of a poem, and it only emerges during the "action" itself, that is, when the poem comes fully alive in a reading that leads the reader to experience such reality. Without the reader's proper attitude, his/her readiness for this experience, the poem can neither fully exist nor reveal its inner form. It is only when the reader is prepared to "open up" the work that he or she can experience the action of the inner form, thus paving his/her way into unified reality. Since this form greatly depends on the reader, and since readers' existential states are both diverse and changeable, the inner form of a literary work, for all its indisputable identity (grounded in the "lower" layers of the work), cannot be ultimately fixed. This in turn precludes any theoretical exhaustion of the poem or full interpretation of its inner form.

The author's theses are illustrated with analyses of poetic fragments belonging to the most diverse historical periods and aesthetic orientations (Virgil, Sappho, Gottfried Benn, Octavio Paz, Paul Celan). These illustrations lead to the final assertion that the inner form of a poem is an "opening conclusion" (*conclusio quae aperit*), where the word 'conclusion' is understood in both senses conveyed by its Slovenian counterpart, *sklep*: as a 'joint, junction' as well as an 'ending'. The inner form grows from the close intertwining and fusion of heterogeneous elements in a literary work; it makes possible their coexistence and synergy, which trigger the experience of art. It sets the boundary of the poem and directs the reader beyond itself, beyond literary references, beyond language, "into the world", as the function of poetry is described by the French poet, Yves Bonnefoy.

Key words: poetry, inner poetic form, unified reality, experience of art, ontology of a poem.

**Paul Good:
Sledenje tokovom**

Po času klasicizma in romantike lahko govorimo o „modernej dobi“, v smislu tega, da ni več najpomembnejši odnos materije-forme (nenehni razvoj forme, nove in nove variacije materij), temveč neposredni odnos snovi-tokovi. Gre za vprašanje tokov, teže, intenzivnosti nematerialnega, neformalnega in energetičnega kozmosa. Z njimi so nomadi imeli opraviti precej več, kot kraljice znanosti. V razpravi *najprej* analiziram tri primere arhitekture (pojav gotike, neogoticizem in Perretovo „Notre Dame du Raincy“ iz l. 1922/23), ter Maillartov salginatobelški most iz l. 1929/30). Kaj v arhitekturi, ki je očitno popolnoma podrejena formam, pomeni slediti tokovom? Pojma gladkosti in hrapavosti postaneta ključna za ta estetski model. *Potem* predstavim način, kako slediti tokovom v slikarstvu Rembrandta, Matisse in Pie Fries. Fokus teh slikarjev je, da snovi ne vsiljujejo forme. Raje do potankosti izpopolnijo bogato in skladno snov, s katero čimbolj izkoristijo intenzivnost tokov. Čedalje bolj intenzivna je snov, ki drži skupaj heterogenosti, brez da bi prenehale biti heterogene.

308

Ključne besede: snovni tokovi namesto materij-form, nomadska in kraljevska znanost, gladki prostor in hrapavi prostor, heterogenosti.

**Paul Good:
To Follow Streams**

After classicism and romanticism we may speak of a “modern age” in the sense that the essential relation is no longer matters-forms (continuous development of form, continuous variation of matter), but the direct relation material-forces. It’s a question of forces, densities, intensities of an immaterial, nonformal, and energetic Cosmos. More the nomadic than the royal science has always been dealt with such forces. In my paper, I *first* analyse three examples of architecture (the emergence of the gothic, new Gothicism in Perrets ‘Notre Dame du Raincy’ 1922/23, and Maillarts Salginatobelbridge 1929/30). What does it mean to follow forces in architecture which seems to be totally subjected to forms? The terms of the Smooth and the Striated become central in this aesthetic model. *Second*, I present the way to follow forces in the paintings of Rembrandt, Matisse, and Pia Fries. Not imposing a form upon a matter is the focus of such painters. They rather elaborate an increasingly rich and consistent material hoping to tap increasingly intense forces. Increasingly rich is a material that holds heterogeneities together without their ceasing to be heterogeneous.

Key words: material-forces instead of matters-forms, nomadic and royal science, smooth space and striated space, heterogeneities.

Janez Strehovec:
Oblika kot filter in referenca

V informacijski družbi postfordistično organiziranega dela se srečujemo z novomedijskimi umetniškimi projekti, ki se umeščajo na presečišče sodobne umetnosti, nove ekonomije, postpolitične politike, tehnološke in novega življenjskega sloga. Novomedijski umetniški projekti (spletne inštalacije, hektivistične intervencije, spletna umetnost, umetniške izpeljanke računalniških iger, digitalne literature) so pogosto samo klik oddaljene od spletnih strani in portalov političnih organizacij, velikih korporacij in e-komerca, kar pomeni, da se srečujemo z različnim položajem kot je bil v obdobju modernistične paradigme, ki je temeljila na razlikovanju umetniškega področja od družbenega.

Poudarek v tem eseju ni na tematiziranju oblike v razmerah novomedijskega umetniškega oblikovanja, temveč na novih konceptih in teoretskih napravah, ki ustrezneje kot oblika pojasnjujejo spremembe, povzročene s kulturnimi obrati in zamenjavami paradigem v informacijski družbi, zato tradicionalne pojme nadomeščajo novi. Tako namesto oblike kot ključne značilnosti tradicionalne in moderne umetnosti uvajamo naslednje temeljne koncepte za razumevanje specifične novomedijske umetnosti: umetnost kot raziskovanje, postestetska umetnost, ne-samo-umetnost, hibridne vsebine, vmesni prostori, tehnologija kot kultura, umetnik kot tisti, ki omogoča kontekst za nove umetniške projekte, umetnost kot servis in dejavnost, namenjena reševanju problemov.

Vendar pa je tudi za novomedijsko umetnost do neke mere nujno, da v svoje projekte vključi posebnosti, ki še referirajo na kanon ali ustanovo umetnosti. Med njimi lahko najdemo kot zelo modificirano tudi formo, ki sicer nima več vloge organizirajočega načela umetnine, temveč je orodje (vrsta filtra), ki vzpostavlja v novomedijskem projektu ustvarjalno napetost med umetniškim in sestavinami neumetniške resničnosti.

Ključne besede: umetnost kot raziskovanje, umetnost kot dejavnost, namenjena reševanju problemov, hibridne vsebine, tehnologija kot kultura, umetnik kot tisti, ki priskrbi kontekst (za nove umetniške projekte).

Janez Strehovec:
The Form as Filter and Reference

In information society of post-Fordist labor we are coming across the new media art projects that occur at the intersection of contemporary art, networked economy, new politics, technoscience and new lifestyle. The new media art pieces (web installations, hactivists' interventions, net.art, computer games mods with artistic features etc.) are often only one click away from in the Web embedded sites and portals of political organizations, big corporations and e-commerce, meaning that we are facing a different situation as used to be common within the modernist paradigm based on

differentiation of artistic realm from the social.

Rather than explaining the issue of form within a new condition of media art-making, this essay foregrounds novel concepts and theoretical devices that fit better to cultural turns and shifts of paradigms in information society. In doing so, the traditional concepts are left aside and replaced with novel ones. Instead of form as distinctive feature of traditional and modern art, the following concepts are introduced: art as research, post-aesthetical art, not-just-art, hybrid contents, in-between spaces, technology as culture, the artist as context provider, the art as service and problem-solving activity.

However, for a new media art to function as an art, it seems to some extent necessary that such pieces involve some features, which refer to the art-as-we-know-it, e. g. to the canon or institution of art. And among them one can find even the form within its modified features in terms that it is ceased to be the organizing principle of artwork, but functions just as a tool (a sort of filter), which establishes the creative tension between the artistic contents and non-artistic reality as it is at play in new media art pieces.

310

Key words: art as research, art as problem-solving activity, hybrid contents, technology as culture, artist as context provider.

Jožef Muhovič

Umetniška forma med *lógosom* in *tóposom* – ali: o psihosomatiki duha časa

Kakor so bile predmoderne in moderne umetnostne mentalitete spontano prežete z evidenco, da ustvarjalna drama privede k formi, tako spontano so postmoderne prežete z – obratno – evidenco o blagodejnosti njene ukinitve. Obrat pri tem sugerira, da je tu na delu nadomeščanje neustreznega z ustrežnejšim, starosvetnega z aktualnim, negibnega s fleksibilnim. Dvoumnost in ambivalentnost take situacije pa že sama na sebi narekuje premislek o tem, kaj v povezavi s sodobno umetnostjo forma – kot fenomen in koncept – sploh še pomeni. In prav to je generalno vprašanje razprave.

Bazično matrico zapiranja človekove duhovne napetosti do sveta v umetniške forme po avtorjevem mnenju od nekdanj definirajo eksistencialna vrzel (med željo in resničnostjo), eksistencialna razlika (med starimi artikulacijami in novimi zahtevami) in eksistencialna disonanca (med etabliranim kolektivnim in neetabliranim individualnim). Umetniška forma je rezultat produktivnega in inventivnega premoščanja teh antagonističnih eksistencialnih razprtosti. In sicer na tak način, da sama postane „presečna množica“ eksistencialnih interakcij med starim *tóposom* in novim *lógosom*. To, kar običajno imenujemo „forma“, po rezultatih avtorjeve raziskave ni niti snov niti ideja, niti produkt niti uporabna vrednost, niti oblika niti vsebina, niti fizika niti metafizika ... ampak natančno to, kar med obojim posreduje. Tematiziranje tega posredniškega vidika in statusa forme – v skladu s katerim črpa umetniška forma največjo moč natančno iz dejstva, da se je sposobna (ob)držati v vmesnosti med sve-

tom stvari (predmeti) in svetom duha (znaki) –, je po avtorjevem mnenju tudi najbolj izvirni teoretski doprinos njegove razprave.

V iskanju posredništva med poloma eksistencialne vrzeli je človek do sedaj razvil (in jih še razvija) brezštevne konkretne formotvorne rešitve. Če dalj časa proučujemo njihovo formotvorno logiko, pa po avtorjevem mnenju odkrijemo, da vse izvirajo iz treh bazičnih formotvornih makrostrategij, ki jih avtor pogojno imenuje – metafizična, novoveška (oz. antimetafizična) in postmoderna strategija. Poimenovanja povedo, so se te makrostrategije razvijale in bile v rabi v določenih zgodovinskih obdobjih. Atributi „metafizična“ in „antimetafizična“ pa istočasno kažejo, da te strategije niso samo historične, ampak tudi „metodične“, saj so celo še bolj kot izraz časa izraz metode obvladovanja določenega tipa odnosov med realnim in simboličnim v konkretnih zgodovinskih matricah človekovega ne-zadovoljstva s svetom; metode, ki je uporabna povsod tam, kjer prihaja do besede analogen tip odnosov med človekom in svetom.

Ključne besede: umetniška forma, eksistencialna vrzel, vmesnost, metafizična formotvorna makrostrategija, novoveška formotvorna makrostrategija, postmoderna formotvorna makrostrategija.

Jožef Muhovič:

Art form between *lógos* and *tópos* – or: on the psychosomatics of the spirit of time

Just as the pre-modern and modern artistic mentalities were spontaneously imbued with the evidence that creative drama leads to form, so are the post-modern mentalities spontaneously imbued with – the opposite – evidence of the beneficence of its abolition. This turn suggests that the unsuitable is being replaced with the more suitable, the old-fashioned with the modern, and the rigid with the flexible. The ambiguity and ambivalence of such a situation in itself calls for reflection on what form – as a phenomenon and a concept – still means in connection with modern art. And this is precisely the main issue of the paper.

According to the author, the basic matrix of closing man's spiritual tension towards the world into art forms has always been defined by the existential gap (between desire and reality), existential difference (between old articulations and new demands) and existential dissonance (between established collectiveness and unestablished individuality). Art form is the result of the productive and inventive bridging of these antagonistic existential gaps, such that the form itself becomes a "cross-sectional set" of existential interactions between the old *tópos* and the new *lógos*. What we usually refer to as "form" is, according to the results of the author's research, neither matter nor idea, neither product nor applicable value, neither shape nor content, neither physics nor metaphysics... but precisely what it mediates between the two. Discuss-

ing this intermediary aspect and status of form – on the basis of which the art form draws its greatest strength from the very fact that it is able to remain “in between” the world of things (objects) and the world of spirit (signs) – is in the author’s opinion, the most original theoretical contribution of his paper.

In searching for mediation between the two poles of the existential gap, man has so far developed (and continues to do so) numerous concrete form-making solutions. The author believes that if one studies their form-making logic over a longer period of time, one will discover that all of them originate in three basic form-making macrostrategies, which the author conditionally refers to as the metaphysical (ancient times, Middle Ages), modern (or anti-metaphysical) and post-modern strategy. The names suggest that these macrostrategies were developed and used in specific historical periods. Simultaneously, the two attributes – metaphysical and antimetaphysical – show that these strategies are not only historical but also “methodical”. For they are not only a reflection of time, but more a reflection of the method of mastering certain types of relations between the real and the symbolic in concrete historical matrices of man’s dissatisfaction with the world; a method that is useful wherever an analogue type of relations between man and the world appears.

312

Key words: art form, existential gap, in-betweenness, form-making strategy, metaphysical form-making macrostrategy, modern form-making macrostrategy, post-modern form-making macrostrategy.

Adressen der Teilnehmer

Prof. Dr. Dean Komel
University of Ljubljana
Department of Philosophy
Aškerčeva 2
1000 Ljubljana
Slovenia

Prof. Dr. Harald Wolter-von dem Knesebeck
Rheinische-Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn
Philosophische Fakultät
Institut für Kunstgeschichte und Archäologie
Abt. Kunstgeschichte
Regina-Pacis-Weg 1
53173 Bonn
Deutschland

Prof. Emerik Bernard
Member of the Slovenian Academy of Arts and Sciences
Borštnikov trg 2
1000 Ljubljana
Slovenia

Prof. Dr. Johannes Meinhardt
Fachhochschule Schwäbisch Hall
Salinenstrasse 2
74523 Schwäbisch Hall
Deutschland

Dr. Harry Lehmann
Akademie Schloss Solitude
Solitude 3
70197 Stuttgart
Deutschland

Prof. Dr. Aleš Erjavec

ZRC SAZU (Research Center of the Slovenian Academy
of Arts and Sciences)
Institut of Philosophy
Novi trg 2
1000 Ljubljana
Slovenia

Prof. Dr. Brane Senegačnik

University of Ljubljana
Department of Classical Philology
Aškerčeva 2
1000 Ljubljana
Slovenia

314

Prof. Dr. Paul Good

Philosophie Atelier
Postfach 119
7310 Bad Ragaz
Schweiz

Prof. Dr. Janez Strehovec

Private researcher
Pleteršnikova 5
1000 Ljubljana
Slovenia

Prof. Dr. Jožef Muhovič

University of Ljubljana
Academy of Fine Arts and Design
Erjavčeva 23
1000 Ljubljana
Slovenia

phainomena

Revija za fenomenologijo in hermenevtiko
Journal of phenomenology and hermeneutics

Instructions for authors

Manuscripts should be addressed to the Editorial Office. Contributions should be sent in typewritten form and on a floppy disc (3,5"). Manuscripts cannot be returned.

The paper submitted for publication should not have been previously published and should not be currently under consideration for publication elsewhere, nor will it be during the first three months after its submission. When republishing the paper in another journal, the author is required to indicate the first publication in the *Phainomena* Journal.

Contributions should not exceed 8.000 words (45.000 characters).

The title, subtitle and chapter titles of the article should be written in **bold characters**, and the titles of books and journals in *italics*. Authors are required to use double quotation marks in referring to the titles of articles in journals and collected volumes of articles ("and").

316

Contributions should be double-spaced, except for references, footnotes and abstract, which are singled-spaced. No paragraph breaks should be applied. New paragraphs are introduced by shifting the left margin to the right (using the TAB key). The left margin of the contribution is aligned, and the text remains unaligned on the right. Word division is not to be applied. Graphic design (titles, various fonts, framing, edges, pagination etc.) should not be applied. Tables and synoptic tables should be used in tabular form as enabled by the Word editor.

The author should adhere to the following rules of writing: for noting the year of publication (1960–61), indicating the page (p. 99–115, 650–58), use of punctuation marks (dash should be put down as –).

The author should include an abstract of the article of in more than 150 words and with five keywords in the language of the original and in English.

Authors do the proof-reading of their own texts.

For notes and references, only footnotes should be applied. Notes should be indicated by consecutive superscript numbers in the text immediately after the punctuation mark using the automatic footnote feature in Word (*e.g.* according to Toulmin³). Citations and literature should be indicated to the rules applied in the examples listed below (different for monographs and periodical articles):

Stephen Toulmin, *Cosmopolis. The Hidden Agenda of Modernity*, The University of Chicago Press, Chicago 1992, p. 31.

Klaus Held, „Husserls These von der Europäisierung der Menschheit“, in: Otto Pöggeler (Hrsg.), *Phänomenologie im Widerstreit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1989, S. 13–39.

Rainer Wiehl, „Gadamers philosophische Hermeneutik und die begriffsgeschichtliche Methode“, *Archiv für Begriffsgeschichte* 10/45 (2003), S. 10–20.

Toulmin, op. cit., p. 32.

Ibid., p.15.

The “author-date” style of referencing is also acceptable. The references are cited in the main body of the text by inserting the **author’s surname and year of publication in brackets** at the relevant point (Toulmin 1992: 31). The reference list at the end of text should contain all cited sources in alphabetical order by author’s surname.

Held, Klaus (1989): „Husserls These von der Europäisierung der Menschheit“, in: *Phänomenologie im Widerstreit*, Otto Pöggeler (Hrsg.), (S.) 13–39. Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag.

Toulmin, Stephen (1992): *Cosmopolis. The Hidden Agenda of Modernity*, Chicago: The University of Chicago Press. (p.) 31.

Wiehl, Rainer (2003): „Gadamers philosophische Hermeneutik und die begriffsgeschichtliche Methode“, *Archiv für Begriffsgeschichte* 10/45, (S.) 10–20.

ISSN 1318-3362

UDK 1

PHAINOMENA**REVIJA ZA FENOMENOLOGIJO IN HERMENEVTIKO**

JOURNAL OF PHENOMENOLOGY AND HERMENEUTICS

GLAVNA UREDNICA – EDITOR IN CHIEF

Andrina Tonkli Komel

UREDNIŠKI ODBOR – EDITORIAL BOARD

Jan Bednarik, Tine Hribar, Valentin Kalan, Branko Klun, Dean Komel, Ivan Urbančič, Franci Zore

MEDNARODNI zNANSTVENI SVET – INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

Damir Barbarić (Zagreb), Rudolf Bernet (Leuven), Arno Baruzzi (Augsburg), Philip Buckley (Montreal), Donatella Di Cesare (Rome), Umesh C. Chattopadhyaya (Allahabad), Ion Copoeru (Cluj), Cheung Chan Fai (Hong Kong), Adriano Fabris (Pisa), Jean Grondin (Montreal), Jean François Courtine (Paris), Renato Cristin (Trieste), Lester Embree (Boca Raton), Günter Figal (Tübingen), Andrzej Gniazdowski (Warszawa), Klaus Held (Wuppertal), Heinrich Hüni (Wuppertal), Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Freiburg), Dimitri Ginev (Sofia), Guy van Kerckhoven (Brussel/Bochum), Pavel Kouba (Prague), Thomas Luckmann (Konstanz), Javier San Martín (Madrid), Viktor Molchanov (Moscow), Tadashi Ogawa (Kyoto), Željko Pavić (Zagreb), Tatiana Shchytsova (Minsk), Gunter Scholtz (Bochum), Hans Rainer Sepp (Freiburg), Önay Sözer (Istanbul), Silvia Stoller (Wien), Rainer Thurnher (Innsbruck), Peter Trawny (Wuppertal), Helmuth Vetter (Wien), Dan Zahavi (Copenhagen), Bernhard Waldenfels (Bochum), Andrzej Wierciński (Toronto), Ichiro Yamaguchi (Yokohama)

318

Revija izhaja štirikrat letno – Published quaterly.

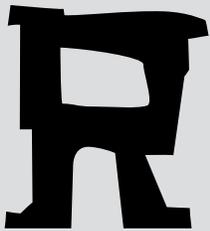
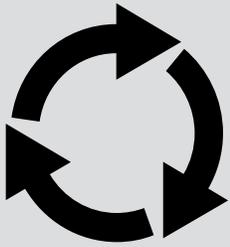
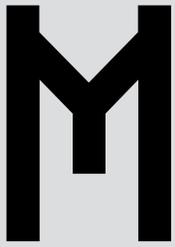
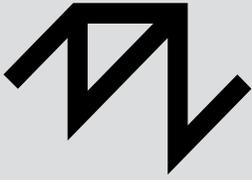
Revija objavlja članke s področja fenomenologije, hermenevtike, zgodovine filozofije, filozofije kulture, filozofije umetnosti in teorije znanosti. Recenzentske izvode knjig pošiljajte na naslov uredništva.

The journal covers the fields of phenomenology, hermeneutics, history of philosophy, philosophy of culture, philosophy of art, phenomenological theory of science. Books for review should be addressed to the Editorial Office.

NASLOV UREDNIŠTVA – EDITORIAL OFFICE ADDRESS

Andrina Tonkli Komel, Nova revija d.o.o., Cankarjeva 10b, 1000 Ljubljana
tel. +386 (1) 2444 560, fax. +386 (1) 2444 586
info@nova-revija.si

Oddelek za filozofijo (kab. 432b), Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, Ljubljana 1000
tel. 386 1 2411106, dean.komel@guest.arnes.si
Spletna stran / Website: <http://www.fenomenolosko-drustvo.si>



R *m*

Kunst und Form