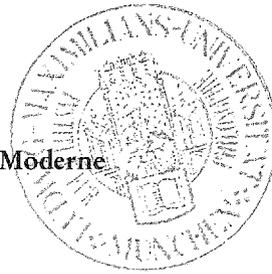


Abstraktion und Realität

Zum Verhältnis von Kunst und Kunstphilosophie in der Moderne

Von Gottfried BOEHM (Basel)



I.

Wer aus der Perspektive der Kunst, insbesondere der modernen, die klassischen Texte der philosophischen Ästhetik liest, findet sich enttäuscht. Ursache dafür ist die Kunstferne, ja -fremdheit der Ästhetik, die sehr viel mehr den Erkenntnisinteressen der Philosophie dient, der Begründung ihres Systems, als der Bestimmung jener Erfahrungen, die sich an Werken machen lassen. Eine solche kritische Analyse wurde mehrfach vorgetragen. Wir wiederholen sie im folgenden nicht, sondern setzen sie voraus, um von daher einen Dialog vorzubereiten, aus dem sowohl Kunsterfahrung wie philosophische Reflexion Nutzen ziehen können. Zweifellos würde auch die Kunst der Moderne (sie in besonderem Maße) von einer angemessenen Arbeit des Begriffs profitieren. Zu dieser Angemessenheit gehört freilich die äußerst schwierige Selbstbegrenzung der Erkenntnisansprüche der Philosophie – angesichts der einzelnen Werke. Denn was diese bekunden oder zeigen, formuliert zugleich auch immer einen Widerstand gegen seine Übersetzbarkeit in Begriffe, gegen eine theoretische Verallgemeinerung. Der jeweilige Erkenntnisgehalt bleibt an eine Sinnesleistung gebunden, die eher geübt als gelehrt werden kann, deren Evidenz sich diskursiven Übertragungen weitgehend entzieht. Wenn die Philosophie *reine Prinzipienwissenschaft* bleiben will, wie kann sie dann zugleich Wissenschaft der *Erfahrung* von Kunst sein?

Platon hat bekanntlich sein Verdikt gegen die sinnengefangene Kunst eben mit der Unvereinbarkeit zwischen der Hypothese der Idee und dem trügerischen Glanz des Werkes begründet. Seitdem ist im Grunde Feindschaft zwischen der Philosophie und den Künsten erklärt und untergründig virulent geblieben. Die Begründung der philosophischen Ästhetik (im 18. Jahrhundert) wird gelegentlich als der historische Akt der Versöhnung interpretiert. Aber ist er es wirklich gewesen – oder wurde die Kunst vor allem in den Dienst theoretischer Begründungsprobleme genommen?

Diese alte und neue Erfahrung der Differenz spielt in den folgenden Überlegungen eine wichtige Rolle. Es scheint fruchtbarer, sie sichtbar zu machen, als vorschnell einzuebnen. Aus dem *Konflikt* lassen sich eher neue Einsichten gewinnen, als aus der bloßen Repetition scharfsinniger Auslegungen klassischer Texte der Ästhetik. Wenn diese zur Wissenschaft der Erfahrung von Kunst werden möchte, sich auf eine Phänomenologie der Werke abstützen würde, dann ließe sich der ungeheure Schatz an Einsichten und Fragen, der in den vielen Werken der Kunst verborgen ist, allmählich ans Licht bringen. Der lange Weg der Erfahrung durch das Musée Imaginaire wäre dieser Wissenschaft nicht zu ersparen.

Die Ästhetik würde dabei ihren theoretischen Status verändern, ihr Erkenntnisinteresse würde sich weniger auf die Form der Argumente und Urteile richten und mehr auf die spezifische Beschaffenheit dessen, das doch „gelingen“ mußte, um zu „gelten“. Der Widerstand der Kunst gegen den Begriff rührt aus der Unablösbarkeit des jeweils Gesagten vom Modus seiner Präsenz. Wenn Philosophie die Kunst nicht nur zur Exemplifizierung theoretischer Probleme oder zur Selbstbegründung ihres Erkennens benutzen will, sondern in die Individualität des Gebildes eindringen, dann ist es mit allgemeinen Reflexionsbegriffen wie Schein, Zwecklosigkeit, interesseloses Wohlgefallen, Schönheit usw. nicht länger getan, auch nicht mit der Kantischen Erkenntnislosigkeit des ästhetischen Urteils. Man kann als Philosoph auch zu schnell Recht bekommen – wenn man sich auf das Gesicht der vielen Kunstwerke und den Widerstand, den sie enthalten, gar nicht erst einläßt. Dieses Recht-haben und Recht-behalten wurde inzwischen fade, es ist mitverantwortlich für das fortwährende Schattendasein, das die Ästhetik als philosophische Disziplin gegenwärtig führt. Ihr Abstieg begann, als die Philosophie sich von der Form des Systems und seiner universellen Ansprüche verabschiedete. Sie verlor dabei die Funktion, die sie seit dem späten 18. Jahrhundert groß gemacht hatte. Eine neue gewann sie nur zögernd hinzu. Es war ein hindernisreicher Weg (z. B. bei Heidegger oder Adorno) zu tun, was doch nahe-zuliegen scheint: sich darauf einzulassen, daß Kunst nur unter jeweiligen Bedingungen, d. h. als *Werk* existiert. Wie und ob eine Versöhnung der Philosophie mit der Arbeit der Sinne, welche die Künstler verrichten, möglich ist – diese Frage versteht sich nicht von selbst, noch viel weniger läßt sie sich schnell entscheiden. Vor allem auch angesichts der Tatsache, daß die Kritik an der Ästhetik selbst schon zur philosophischen Argumentationsfigur wurde, die sich ihrerseits auslegen läßt, ohne doch den Erfahrungszugang zur Kunst zu verbessern. Die bloße Berufung auf die Ästhetik-Kritik Schopenhauers, Nietzsches, Konrad Fiedlers, Wittgensteins, Heideggers, Adornos oder auf Blumenbergs „Metaphorologie“ ersetzt die Auseinandersetzung mit der Kunst nicht.

Es geht mithin zuerst um die Sondierung eines Terrains, um die allmähliche Entwicklung von Fragen und Problemen. Wir möchten sie an einem Schlüsselphänomen der neueren Kunstentwicklung versuchen: der Abstraktion.

Für die Kunst dieses Jahrhunderts ist sie grundlegend, sei es in der reinen Form des abstrakten Bildes (einschließlich der Vielzahl der anderen Gattungen und gattungsüberschreitenden Gebilde wie: Objektkunst, Performance, Konzeptkunst, Land-Art und dergl.) sei es in der Weise eines Abstrahierens von Realität, wie sie sich bereits seit den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts beobachten läßt. Die Grenzen des Abstraktionsproblems sind also mit denjenigen der sog. „Gegenständlichkeit“ nicht identisch. Welche historische und sachliche Notwendigkeit besitzt die Abstraktion in der Kunst? Auf welche offene Frage, d. h. auf welches kulturelle Bedürfnis ist das abstrakte Bild eine Antwort?

Wir kürzen diese Vorerwägungen ab, indem wir sie in die Form einer These kleiden. Sie lautet: *Die abstrakte Kunst ist genuine Deutung von Realität*. Sie impliziert eine eigene Weise des Erkennens. Deren Beschreibung leitet uns schließlich wieder zurück zur Frage einer Neubestimmung ästhetischer Reflexion.

Die genannte These mag auf den ersten Blick widersprüchlich erscheinen, jedenfalls dann, wenn man den Begriff der Abstraktion (unterstützt durch die Etymologie von ab-strahere = abziehen von) vor allem mit dem Ab-sehen von Wirklichkeit identifiziert. Zu wenig wurde dabei freilich beachtet, daß dasjenige, was sich derart reduziert und verdichtet, selbst eine Sprache entwickelt, die nicht in leerer Setzung oder tautologischer Selbstbehauptung aufgeht oder aufgehen muß. Die bis heute nicht beendete Polemik gegen die abstrakte Kunst hat ihr deswegen stets Weltabkehr und Weltverlust unterstellt. Noch ein so wohlgesonnener Kritiker wie Arnold Gehlen bestätigte auf seine Weise (und unbeabsichtigt) solche Vorurteile, wenn er der abstrakten Kunst Theorie als ein obligates Organ der Ergänzung und des Kommentars implantieren wollte, in der Absicht vermöge der Vernunft des Diskurses die visuelle Stummheit zum Sprechen zu bringen, die sinnliche Verlorenheit des Bildes in die Kultur zurückzuholen, allerdings in der Form des Begriffs.¹ Auch der fatale Satz: was für die ältere Kunst die Ikonographie, das sei für die moderne die Theorie (die des Künstlers selbst, des ihn begleitenden Ideologen, des nachrückenden Kunstkritikers bzw. -historikers) ist so zu lesen. Es geht darum, derart die peinliche Unverständlichkeit, die ins Material eingeprägte Vieldeutigkeit des Sinnes zu mindern, die offene Konfiguration des Bildes als Spur eines Begriffes zu lesen, mit Mitteln der Theorie genau zu sagen, was das Werk schweigend partout *nicht verlaublich* will, aber doch *zeigt*.

Unsere These, abstrakte Kunst sei Deutung von Realität, erfordert Klärungen nach *zwei* Seiten. Es gilt zunächst, die besonderen Bildbedingungen solcher Werke zu untersuchen. Was verursacht das Schwinden einer distinkt-dinglichen, wiedererkennbaren Welt, und wie gelingt es, vermittels der abstrakten Bildform eine neue, spezifische Form von Erfahrung zu ermöglichen? Vor allem: was wird darin erkannt? Welche Sicht auf Realität wird entworfen?

Dieser Rückbezug der Abstraktion auf die in ihr liegende Erkenntnisleistung möchte die Zäsur der Moderne nicht einfach rückgängig machen, oder gar eine normative Mimesislehre restituieren. Der latente Angriff der Kunst auf sich selbst, ihre Tendenz, das Bild mittels des Bildes aufzuheben, die Verweigerung abbildlicher Bestätigungen – all dies macht auf tiefgreifende Veränderungen im Wirklichkeitsbezug der Kunst aufmerksam. Wenn Aristoteles sagte, Kunst bestehe darin, „einerseits zu vollenden, andererseits (das Naturgegebene) nachzuahmen“, so meinte er, daß die Kunst weiterführe, was die Natur vorgezeichnet und liegengelassen habe.² Die Wesenszüge des Künstlich-Künstlerischen können an denjenigen des Natürlichen abgelesen und bestätigt werden.

Dagegen unterwirft das moderne Prinzip der selbstbezogenen künstlerischen Schöpfung (die ihre Instanz nicht in der Normativität von Natur sucht, sondern in der Reflexion auf künstlerische Darstellungsbedingungen oder in der Selbstdarstellung des Künstlers) die Korrespondenzen zum Weltzusammenhang einer Art Epoché. Radikale Unähnlichkeit kennzeichnet – wechselseitig – Werke und

¹ Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder* (Frankfurt a. M. 1965) Teil IX: Kommentarbedürftigkeit (162ff.).

² Aristoteles, *Physik* II, 8, 199a 15–17.

dingliche Welt. Wenn wir an modernen Artefakten aber wirklich substantielle Erfahrungen machen können, dann werden sie bei aller Besonderheit doch wieder zurückverweisen in den Umkreis anderer menschlicher Erfahrungen, mithin in den Umkreis von Realität. Diese Aporie, in der sich Unähnlichkeit mit einem Erkenntnisanspruch verflucht, wird sich nur lösen lassen, wenn wir im Hermetischen, Veränderlichen und Selbstbezogenen moderner Werke einen historischen Befund respektieren, in dem sich auch der Index von Realität grundlegend umgestaltet. Die Metaphorik der Dunkelheit, des Verschlossenen oder Amorphen, insgesamt des Prozeßhaften: sie entwirft Bilder, die „stimmen“ wollen, die Evidenzen formulieren. Die Kunst der Moderne hat Anteil an der Entdogmatisierung cartesischer Entitäten wie Bewußtsein (*res cogitans*) und Sache (*res extensa*). Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde es für Künstler zu einer zwingenden Grundlage (die mühsam freigelegt und geklärt werden mußte): Sicht und Gesehenes, Beobachter und Gegenstand, Signifiant und Signifié in der Form eines wirksamen Interaktionsverhältnisses zu begreifen. Seit der impressionistischen Maxime: dem Auge rückhaltlos zu folgen (auch und gerade dann, wenn es dem widerspricht, was wir zu *wissen* vermeinen) hat die Moderne eine nicht abreißen- de Folge ästhetischer Modelle hervorgebracht, die es mit der Fortbestimmung dieser dynamischen Beziehung zu tun haben. Dabei kommen neben optischen, motorische und aktionale Aspekte hinzu. Was Werke ihrer Struktur nach zeigen, sind *Prozesse*. Sie tragen der Erfahrung Rechnung, daß wir nicht *vor* der Welt leben, der wir wie einer Kulisse betrachtend gegenüberstehen, sondern *in* der Welt, *inmitten* von Realitäten, in die wir vielfältig verknüpft sind. Die Betonung poetischer Aspekte, bzw. des metaphorischen Prozesses, markiert diese historische Umbestimmung des Bezuges der Kunst zur Realität. Denn sie verdeutlicht, daß es darum geht, nicht wiederzugeben was „ist“, sondern sichtbar zu machen (Klee). Dabei wächst dem Abstrakten, allem Unähnlichen ein neues Recht zu.

Dies ließe sich auch bildtheoretisch untermauern: Schon das perspektivische Darstellungsschema, das man doch für den Inbegriff eines abbildlichen und verähnlichenden Darstellungsverfahrens hält, baut auf Unähnlichkeit: den Tisch, den wir im Bilde rechteckig sehen sollen, repräsentiert der Künstler durch eine Trapezform usf. Noch viel mehr sind Symbole unähnlich und repräsentieren doch. Die Totalität von Eigenschaften und Hinsichten, die der „Wirklichkeit“ abgelesen werden können, ist nur unter radikalen Selektionsbedingungen, d. h. unter Bedingungen der Unähnlichkeit überhaupt zu repräsentieren. Das Bild „lügt sich“ seine „Wahrheit“.

II.

Wir beginnen jetzt den Zirkel zwischen der abstrakten Bildform und der in ihr generierten Erfahrung in einzelnen Beispielen zu erproben und zu durchlaufen.

Unser erstes Exempel wird gemeinhin unter der Hinsicht von Abstraktion kaum diskutiert. Nicht nur weil es sich um ein gegenständliches Bild handelt, sondern auch um eine Art Feier der Natur. Gemeint ist ein Werk des Impressio-

nisimus von der Hand Claude Monets. Man konfrontiere sich mit einem der Heuhaufen oder der Kathedralbilder von Rouen. Bekanntlich führte der Weg zu diesen Werken über eine ganz hartnäckige, niemals aufgegebene Konfrontation mit der Natur. Monet baute dafür in seinem Alter sogar den berühmten Garten in Giverny als Naturlaboratorium und Freiluftatelier gleichermaßen.³ Gemalt wurde nur, was man in situ sehen konnte, wobei die kontingenten Bedingungen des Lichtes, der Atmosphäre etc. nicht nur hingenommen wurden, sondern als künstlerischer Anknüpfungspunkt dienten. Eine Veränderung der jeweiligen Situation zwang den Maler den Gestaltungsvorgang abzubrechen. Die Serien (die „Heuhaufen“, „Pappeln“, „Kathedralen“ etc.) dienen umgekehrt dazu, gerade die Wandlungen des Lichts über den Tag hin zu erfassen, eine Totalität des natürlichen Lichtes in der Folge seiner Darstellungen zu erzeugen. Gemalt wurde dabei nicht das Phantom eines Gegenstandes im perspektivischen Raum, sondern der Eindruck („sensation“), den die Welt im Auge hinterläßt, der Moment, in dem das Licht der Dinge mit der Retina verschmilzt. Gerade die Konfrontation mit der sichtbaren Natur veranlaßte zu einer abstrahierenden Bildform. Es waren also Anstöße in der Realitätserfahrung selbst, die zu einem immer undinglicheren Bild führten. Der Versuch, der Wahrnehmung von *Natur* konkreter und genauer zu entsprechen, leitet die Veränderung im Bildverständnis ein. Von einem Desinteresse an der Wirklichkeit (dessen Ausdruck Abstraktion wäre) kann weder bei Monet, Cézanne noch Kandinsky, Mondrian und anderen gesprochen werden. Das belegt ein erstes Mal jene zirkuläre Verknüpfung von Abstraktion und Realität, die wir als These behaupten.

Aus einer komplexen Analyse – dem Weg der Erfahrung im wörtlichem Sinne – genügt es, einige Gesichtspunkte zu benennen. Monet vermeidet z. B. das perspektivische Schema und nimmt dem Bild später, mit den Seerosenbildern (nach 1900), sogar seinen inneren Horizont und damit die Distanz zum Betrachter. Die stabile Zuordnung entlang der Blickachse von Betrachter und Fluchtpunkt, die für europäische Malerei bis dahin grundlegend war, wird abgebaut. Monets „Landschaften unter dem Horizont“ gewinnen dadurch eine Nähe und Direktheit, die anlässlich der späten Seerosenpanneaus so weit führte, daß sich der Betrachter inmitten der Bilder begreifen sollte, *in der Natur, nicht vor ihr oder ihr gegenüber*.⁴ Damit zeichnet sich ein Erkenntnismodell ab, das man zu den geheimen Konstanten der Moderne rechnen darf, in so verschiedener Weise es sich ausprägte: das Gegenüber-Bild, der Ausschnitt, das Fenster auf eine Welt wird ersetzt durch ein Feld, das den Betrachter impliziert. Hier hat übrigens auch die gattungsauflösende Tendenz der Moderne, mit all ihren Bastarden zwischen Bild-Relief-Objekt-Skulptur-Raum-Handlung-Gedanke etc., ihren sachlichen Quellpunkt. Diese „Verfransung“ (Adorno) wurde deshalb plausibel, weil sie dazu diente, den Betrachter *inmitten* zu versetzen, neue Identitäten zwischen

³ Vgl. zu der hier vorgelegten Erörterung G. Boehm, *Strom ohne Ufer. Anmerkungen zu Claude Monets Seerosen*, in: Claude Monet, *Nymphéas* (Basel: Kunstmuseum 1986) 117ff.

⁴ Vgl. G. Boehm, *Das neue Bild der Natur. Nach dem Ende der Landschaftsmalerei*, in: M. Smuda (Hg.), *Landschaft* (Frankfurt a. M. 1986) 87ff.

Auge und Bild aufzubauen – erstrebt ist Teilhabe. Diese Kritik an der distanzier-ten Entgegensetzung von Bild und Betrachter läßt sich zwar leicht verstehen, zu-mal wenn man sie in Analogie zu einer Kritik eines latenten und diffusen Carte-sianismus sieht – weniger leicht ist es, den angebotenen Alternativen wirklich zu folgen. Blickt man genauer auf eines der erwähnten Gemälde von Monet, dann stellt man fest, daß die bildliche Repräsentation, bei aller neuen Direktheit und Naturemphase, von einer denkwürdigen Störung durchsetzt ist. Sie erst erlaubt es, den Modus von Abstraktion zu präzisieren. Formelhaft gesprochen ist *jedes* einzelne unterscheidbare Bildelement, hinsichtlich seiner Bedeutung absolut in-different. Der *einzelne* Fleck – die Grundlage der ganzen Malerei – ist streng ge-nommen bedeutungslos, an der Konstitution des Bildsinnes nimmt er lediglich vermittelt teil, insofern er in die Ausbildung von Kontexten einbezogen wird. Für das hier verhandelte Problem hat dieser Abbruch einer bildlichen Referenz (die sich im übrigen auch bei anderen Künstlern der Zeit so oder ähnlich machen läßt), exemplarische Bedeutung. Die unterbrochene, mindestens verzögerte Zu-ordnung von Signifiant und Signifié läßt das Abstraktionsproblem überhaupt erst aufkommen. Anders gesagt: in dem Augenblick, da Künstler glauben, mit einem Rückgang auf *vorgegenständliche* Elemente ihrer konkreten sinnlichen Wahrneh-mung von *Natur* erst gerecht werden zu können, wird Abstraktion zu einer sinn-vollen Antwort auf die Herausforderung, die der Wirklichkeit abzulesen ist. Bei Monet sind wir mit Ansätzen von Abstraktion konfrontiert, unbenommen der Tatsache, daß das Bildganze immer noch „etwas“ darstellt: Teiche, Bäume, See-rosen oder dergl. Signifikant für die Moderne ist die Ausbildung einer eigenen Ebene vorgegenständlicher Mittel, die alles Zeigen des Gemäldes steuert, die wir in allem, *was* wir sehen, stets *mits*ehen.

Zum Erscheinungsbild der Abstraktion gehört demnach eine doppelte Bewe-gung: es reduziert die Komplexität der sichtbaren Wirklichkeit (z. B. auf Farb-flecken, ihre Kontraste und Übergänge), aber zur gleichen Zeit (d. h. mit densel-ben bildnerischen Elementen) baut sich eine hochgradige Überbestimmtheit auf. Wir erkennen sie bei Monet daran, daß das einzelne Element zugleich (je nach Kontext) für Verschiedenstes in Anspruch genommen werden kann: für einen bloßen Farbwert, für Licht, Pflanzliches, Wasser, Wolken usw. Die Summe aller einzelnen Farbelemente baut sich zu einem *Potential* auf, das in allem *was* sich zeigt, *unerschöpfbar* ist. Wirklichkeit artikuliert sich im Horizont von Möglich-keit, die wir betrachtend niemals durchdringen.

Die Konsequenzen dieses Befundes lassen sich in fünf Punkten weiter bestim-men und zusammenfassen:

1. Jedes einzelne vorgegenständliche Element verweigert sich einer direkten Be-deutungszuordnung. Es negiert sie geradezu.
2. Keines dieser Elemente besitzt seinen Sinn vor und außerhalb des Sehaktes, der sie realisiert und in einer dynamischen Genese zusammenfaßt.
3. Die von möglichen Bedeutungen freigestellten Elemente sind primär der Er-kenntnisleistung des Auges zugänglich. Es vermag Zusammenhänge aufzubauen, die man weder mit sprachlichen noch mit begrifflich bestimmten Verfahren

darstellen könnte. Die Welt des Auges emanzipiert sich von Sprache und Begriff. Dabei spielt natürlich auch eine Rolle, was für alle Bilder gilt: daß nämlich ihre Ganzheit, optisch gesprochen ihre Simultaneität, eine originäre und produktive Leistung der Anschauung repräsentiert, für die es keine begrifflichen oder sprachlichen Äquivalente gibt. Schon eine Handvoll beliebiger Punkte, sieht man sie bildmäßig, d.h. simultan auf einer Fläche, enthalten einen anschaulichen Spielraum, der sich jeder Beschreibung entzieht (so sehr man diese Punkte geometrisch definieren könnte).⁵

4. Der Bildsinn resultiert aus der dynamischen Genese des Sehens, welches die Elemente artikuliert (d.h. ihren *Einzelwert* im *Kontext* betrachtet). Der erkennbare Sinngehalt ist in seiner vollen Bedeutung von diesem Prozeß niemals abzulösen. Zwar kann man betrachtend den Prozeß jederzeit unterbrechen, oder sich auf Wiedererkennbares zurückziehen (das „Motiv“ eines Heuhaufens, einer Fassade etc.). In diesem Augenblick aber gibt man auch die Fülle des Sichtbaren auf.
5. Streng genommen verweigert sich das Bildpotential einer sachlichen Determination, denn keine Sinnzuordnung ist davor gefeit, durch eine nächste Lektüre des Auges auch wieder zerstreut zu werden. Hinter die Sinn-genese des Bildes kann man theoretisch (mit Ideen, Begriffen oder dergl.) nicht zurückfragen. Das Potential, das sich dem Prozeß der Abstraktion verdankt, zeigt sein vieldeutiges Gesicht: es repräsentiert eine Konfiguration, in welcher der betrachtenden Einbildungskraft ein Spielraum eröffnet wird. Gegenüber dem Denken bleibt die Konfiguration stets eine Substruktur, ein Un-Grund. Die Konfiguration ist eine ganze Welt und ist auch zugleich nur eine Summe bedeutungsloser Farbflecken, die der Blick in ihrer möglichen Sinnbestimmung allererst aktiviert.

Gelten diese fünf Sachverhalte *mutatis mutandis* auch für andere Maler jener Zeit vor der abstrakten Kunst, so lassen sich – daran anknüpfend – spezifische Erfahrungen an Monets Bildern wenigstens noch andeuten (um so die anfänglich emphatisch betonte Rolle des Einzelwerkes wenigstens partiell einzulösen). Monet gibt der Überdetermination der Fleckenfolge eine bestimmte Sinnrichtung, die man daran erkennen kann, daß er an der horizontlosen Natur und den entformten Dingen, die Wirkung von *Elementarkräften* in Gang setzt. Wir haben es weniger mit abgegrenzten Gegenständen, sondern mit so etwas wie Wasser, Licht, Wolken, Pflanzenartigem etc. zu tun. Die Elementarbereiche der Natur werden wichtiger als ihre Einzelgestalten (die er nicht völlig vermeidet). Sie verbinden sich untereinander gemäß einer Logik der Spiegelung. Bald erkennt man, daß Monet in der auflösenden und bindenden Macht des Spiegelprinzips ein bildliches Äquivalent für die Naturordnung erblickte. Nie kann man sich dessen völlig gewiß sein, worauf wir jeweils blicken: ist es Wasser, Licht *auf* dem Wasser, der Reflex einer Wolke oder durchschimmernde Pflanzen – sind es die Schatten von Bäumen, die wir ihrerseits nicht sehen – ist es „alles in allem“? Selbst wenn

⁵ Vgl. die Analysen W. Kandinskys, in: *Punkt und Linie zu Fläche* (Bern 1969, ¹1926) 30ff. u. ö.

man eine Beschreibung nur soweit treibt, verdeutlicht sie eine Einsicht, die übrigens über Monet hinaus für die Realitätsdeutung abstrahierender und abstrakter Kunst konstitutiv genannt werden darf. Sie besteht in dem Gedanken, abstrahierendes Ab-sehen von Wirklichkeit dann als eine angemessene künstlerische Lösung verstehen zu können, wenn dem Äußeren keine zwingende Ordnung mehr abgelesen werden kann. Wirklichkeit ist in sich selbst amorph, das bloße X möglicher visueller Gestaltungen, nicht selbst schon sichtbar, sondern der noch unbestimmte Raum einer zukünftigen Sichtbarkeit. Ordnungsvorschläge sind ihr nur probeweise und auf Abruf anzuzinsen. Dazu bedarf es eines vollentwickelten poetischen Instrumentariums. Wir erfassen damit auch die Differenz zu älteren Selektions- und Stilisierungsverfahren (welche die Kunst seit jeher benutzt hat). Alle möglichen stilistischen Ähnlichkeiten zwischen moderner und vormoderner bzw. primitiver Kunst unterscheiden sich doch hinsichtlich der erwähnten Prämisse. Es ließe sich im übrigen eine eindrucksvolle Liste von Künstlerzitaten und Werkbefunden (zwischen 1870 und 1990) vorlegen, die alle in der einen Feststellung münden: die Natur, die Wirklichkeit hat keine Ansichtsseite, sie hat kein Gesicht. Ein Lamento meinen diese Aussagen nicht. Im Gegenteil: es ist eine befreiende Entdeckung, nicht nur gegenüber oder *vor* der Welt, sondern *in* ihr zu leben: sie ermöglicht ganz neue Blicke und Erkenntnisse. So ist auch Monets proteische Naturauffassung, die er mit seinen abstrahierenden Bildmitteln formuliert, eine tiefe Deutung von Realität. Im Gespräch mit Georges Clemenceau hat er sie formuliert, wobei er den topischen Konflikt zwischen Kunst und Philosophie erneuert: „Während Sie philosophisch das Ding an sich suchen“, sagte Monet (nach der Darstellung Clemenceaus), „richte ich mein Bestreben einfach auf ein Maximum von Scheinbarem in enger Wechselbeziehung mit den unbekanntem Wirklichkeiten. Wenn man sich im Gebiet der harmonisierenden Scheinbarkeiten bewegt, kann man nicht weit von der Wirklichkeit entfernt sein, oder höchstens von dem, was wir von ihr erkennen können. Ich habe weiter nichts getan, als das anzusehen, was die Welt mir gezeigt hat... Ihr Fehler ist (der des Philosophen – G.B.), die Welt auf ihren Maßstab zurückführen zu wollen, während doch mit Ihrer wachsenden Erkenntnis der Dinge auch Ihre Selbsterkenntnis wächst. Lassen Sie Hand in Hand uns gegenseitig helfen, immer besser sehen zu lernen.“⁶

Nicht nur weil Kandinsky vor dem „Heuhaufen“ Monets 1895 seine (von ihm selbst überlieferte) künstlerische Initiation erfahren hat, liegt der Übergang zu diesem Maler nahe. Auch aus sachlichen Gründen, denn er gehört zu den entscheidenden Figuren, die ein erstes Mal die Passage von der abstrahierenden zur abstrakten Bildform gegangen sind. Werke aus dem Jahre 1913 machen dies deutlich: sowohl die Suggestionskraft wie aber auch das zunächst ganz Provisorische des abstrakten Werkes. Es ist, auch das darf man als erwiesen nehmen, keine willkürliche Setzung, sondern der Versuch einer Formulierung, die das Äußere in

⁶ Georges Clemenceau, Claude Monet. Betrachtungen und Erinnerungen eines Freundes (Frankfurt a. M. 1989, 1926) 101.

seiner Essenz – mit der Empfindung und dem Affekt, den es erregt, als einen Zusammenhang deuten möchte. Wenn die Natur nicht gegenüber ist („Ansicht“), sondern – was mehr und mehr entdeckt wird – auch ein gestaltendes und nicht determinierbares Moment im Maler und Betrachter selbst, dann ist „Beobachtung außen“ von der „Beobachtung innen“ nicht mehr strikt zu scheiden. Im Gegenteil: die Interferenz beider interessiert, sie gilt es sichtbar zu machen. In diesem Sinne führen uns auch Kandinskys Bilder „inmitten“ der Realität. Beobachtungsbedingungen und Beobachtetes bilden eine dichte Relation aus. Dieser Bezug repräsentiert den künstlerischen Grundgedanken Kandinskys.

Blickt man auf das abstrakte Bild, dann ist jetzt die zuvor analysierte Überbestimmtheit der einzelnen Elemente noch weiter getrieben, damit aber auch der Widerstand noch schroffer geworden, den sie einer sprachlich-begrifflichen Bestimmung entgegensetzen.

Wir wollen an Kandinsky vor allem eine Überlegung durchführen, die an das Erscheinungsbild seiner abstrakten Gemälde anknüpft, aber auch an jene breite (an Monet bereits sichtbar gewordene) Bestrebung, die Wirklichkeit nicht als stabiles Gefüge von Dingen zu sehen, das Präsenz auszeichnet, sondern als etwas Gestaltlos-Energetisches, das von Absenzen und Metamorphosen durchsetzt ist. Wem die Bildanalyse dafür überanstrengt erscheint, der mag sich mit einer Fülle sekundärer Belege (aus der Künstlerliteratur) eher überzeugen.⁷ Hält man aber einmal diese dynamische Deutung von Wirklichkeit fest, nimmt man ernst und wörtlich, daß sich Realität im Grunde ausschließlich in ihrer Bewegung, d. h. in ihrem *Kraft*charakter enthüllt, dann sollte sich daraus sowohl das historische Bedürfnis nach Abstraktion als auch die sachliche Beschaffenheit des abstrakten Werkes verständlicher machen lassen. Denn Kraft ist ihrer Natur und ihrem We-

⁷ Hierzu wenige Beispiele: Kandinskys Analyse der bildnerischen Mittel, der Prämissen des Bildes, beruht insgesamt auf der explikativen Rolle der Kraft. Erinnert sei ferner nur an die Kategorie des Klanges usw. Vgl. dazu neben dem in Anm. 5 zitierten Text: Über die Formfrage, in: Der Blaue Reiter, Dokumentarische Neuausgabe durch K. Lankheit (München 1965) 132 ff., 136: „Die Kraft, die auf der freien Bahn den menschlichen Geist nach vor- und aufwärts bewegt, ist der abstrakte Geist. Es muß natürlich herausklingen und gehört werden können...“ Ferner Über das Geistige in der Kunst (Bern 1963). Kandinsky stützte sich seinerseits bereits auf die enorme Betonung, die Henry van de Velde der Kraft gegeben hatte. – Delaunays Konzeption basiert auf Kategorien wie Rhythmus, zirkuläre Bewegung, ultrarapide Schwingung etc. Vgl. die zusammenfassenden Bemerkungen bei W. Hess (Hg.), Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei (Hamburg 1957) 66 ff.; – eindrucksvoll spricht Alberto Giacometti von der Kraft als Grundlage seiner Realitätserfahrung: „Auf jeden Fall berühren mich die Skulpturen, in denen ich eine Art geballte Kraft spüre, am meisten. Die geballte Kraft ist das Element der Bildhauerei, das mich am stärksten berührt.“ An anderer Stelle: „... Aber der Mensch ist auch das: eine Art konzentrierte Kraft. Das scheint mir übrigens wahrscheinlich. Es scheint mir recht plausibel, gerade in Anbetracht der Tatsache, daß der Mensch existiert, daß er nicht zermalmt, erdrückt wird; er besitzt offenbar eine Kraft, die ihn zusammenhält!“ (In: Alberto Giacometti, Was ich suche, Gespräche mit Georges Charbonnier [Zürich 1973] 15 f.); – Joseph Beuys: „Ich habe mich durch mein ganzes Leben genau an diesem Punkt bewegt, wo die Frage entsteht, aus welcher Notwendigkeit heraus, also aus welchen wirklich objektiven Kräftekonstellationen heraus im gesamten Kräftekontext von Mensch und Welt läßt sich überhaupt begründen, daß so etwas entsteht wie Kunst.“ In: Volker Harlan, Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys (Stuttgart 1986) 13, u. a.

sen nach unsichtbar (gleichgültig, ob man sie als physikalische, historische oder ontologische Größe denkt). Sichtbar wird sie lediglich in ihrer Äußerung. Diese ist mehr als bloße Anzeige, Erscheinung oder Wirkung, von der wir auf eine *Ursache* zurückschließen könnten. So sehr die Äußerung die Wirklichkeit der Kraft ist (anders „ist“ sie nicht, begegnen wir ihr nicht), so wenig manifestiert sie sich darin *ganz*. Es bleibt ihr stets die *Möglichkeit* zu einer *anderen* Äußerung. Dieser innere „Überschuß“ oder „Stau“, der sie auszeichnet, macht mechanische Modelle sie zu denken unbrauchbar, z. B. dasjenige von Ursache und Folge. Darauf wies Hegel hin, als er das Wesen der Kraft als einen dialektischen Prozeß dachte: „Ihre Wahrheit ist darum das Verhältnis, dessen beide Seiten nur als Inneres und Äußeres unterschieden sind.“⁸ Hans-Georg Gadamer beschrieb, u. a. an Herder, Ranke, Droysen und Dilthey wie der Begriff der Kraft „offenbar die zentrale Kategorie der historischen Weltansicht“ wurde.⁹ Wie man am Prozeß der Abstraktion zeigen kann, markiert „Kraft“ auch die Leiterfahrung in der künstlerischen Deutung von Realität, besonders seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie reagiert auf den historischen Schwund an Greifbarkeit und Eindeutigkeit, auf den Verlust stabiler Ordnungsvorstellungen, wie er sich unter Vorzeichen zeitlicher Beschleunigung, seit dem späten 18. Jahrhundert abzeichnet. Man hat in diesem Zusammenhang auch von einer „Entbegrifflichung“ der Wirklichkeit gesprochen und damit ihre wachsende Unüberschaubarkeit beschreiben wollen. Wenn Mimesis nur solange plausibel ist, als der Natur ein überzeugendes Gestaltungsangebot abzulesen oder doch wenigstens anzuspüren ist, dann ist nur noch künstlerische Abstraktion geeignet, mit der entstandenen Unanschaulichkeit in Dialog zu treten.

Das abstrakte Bild ist fähig, dem Gestaltlosen, dem Unsichtbaren jener Kräfte, die an die Stelle einer stabil erfahrenen Realität treten, Ausdruck und damit künstlerische Wirklichkeit zu leihen. Malewitschs oder Kandinskys erste abstrakte Werke, in denen die Nabelschnur direkter Ähnlichkeit abgetrennt worden war, sind ganz offensichtlich als Parallelogramme optischer Kräfte angelegt, die wir an den dynamischen Kontrasten der Farben und Flächen, an Effekten der Kumulation und Entladungen ablesen können. Damit schaffen sie neue, nicht mimetische Äquivalente zur Realität. Das Auge begegnet verschiedenen Graden der Dichte und Intensität, einer in sich differenzierten Präsenz von Kraft. Es reagiert darauf, wird einer Wirklichkeit *inne*, die sich nur so, in dieser spezifischen Äußerung, unter jeweiligen anschaulichen Bedingungen zeigt. Kräfte sind hinsichtlich des Gesichtspunktes „Außen“ oder „Innen“ nicht zu unterscheiden. Die neuen Bilder gewähren entsprechend auch keinen Blick auf... Das verändert auch unsere Wahrnehmung davon. Was wir da, bei Malewitsch oder Kandinsky, ein erstes Mal betrachten können, veranlaßt uns zu keinem visuellen „Feststellen“, sondern zu einem anschaulichen „Innesein“. Damit läßt sich der implizite

⁸ G. W. F. Hegel, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundriß (1830) (Hamburg: Meiner 1959) 137.

⁹ Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode (Tübingen 1960) 192.

Selbstbezug, der zur Natur der Kraft gehört, von der Seite der Wahrnehmung beschreiben.

Was die formale oder stilistische Neuorganisation der Malerei anbelangt, ist die Herausarbeitung *reiner* bildnerischer Elemente, überhaupt das im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts einsetzende Pathos der Reinigung, als die Bestrebung zu verstehen, optische Äquivalente für die Unsichtbarkeit der Kräfte zu finden. In reinen d.h. reduzierten Bildstrukturen ist es am ehesten möglich, ihnen eine Spur zu geben, sie zu veranschaulichen – ungestört von gegenständlichen Denotationen. Auch Kandinskys veränderter Gebrauch des Gestischen gehört in diesen Kontext. Er dient der Veranschaulichung von Dynamik, ohne doch den Selbsta Ausdruck einer Person (des Autors) zu meinen. Die Geste ist nicht so sehr visuelles Zeichen als die Spur körperlicher Kräfte, die sich darin äußern. So veranlaßt uns diese gestische Sprache nicht dazu, etwas hinter ihr zu imaginieren, sie präsentiert sich vielmehr in einer spannungsreichen Selbstbeziehung. Diese mediale Gegenwart des Leibes weist darauf hin, daß er das einige „Ding“ unter den Dingen der Welt ist, welches *sieht* und *sich selbst* sieht, das etwas und sich selbst berühren kann, auf eine lebendige Weise „*inmitten*“ ist. Für eine Bildform, der es um die Zusammenführung von Außen und Innen geht, die das Auge des Betrachters im Zentrum dynamischer Kräfte mitagieren lassen möchte, konnte diese gleichzeitige Selbst- und Weltbeziehung, konnte „Kraft“ zu einer immer wieder neu entdeckten Basis werden (ganz offensichtlich im Œuvre von Künstlern wie Wols, Pollock, Beuys u. a. m.).¹⁰

Die Zuordnung des abstrakten Bildes zur Realität vollzieht sich im Medium der Kraft, die sich bildlich äußert, als Wirklichkeit manifestiert. Kraft ist in den genannten Bildern deshalb nicht eine Qualität *neben* anderen. Sie ist *die* Essenz der Bildform wie ihrer Realität gleichermaßen, dasjenige, was beide im Innersten zusammenhält, sich in der Sichtbarkeit sowohl zeigt wie verbirgt. Seit dem Impressionismus spielt dieses Modell eine immer größere Rolle. Im abstrakten Bild kommt die darin enthaltene Einsicht schließlich zur Geltung. Es geht jetzt nicht darum, die Belege zu vermehren oder gar die Geschichte der Abstraktion zu skizzieren. Wir kommen zur weiteren Verdeutlichung vielmehr noch auf einen amerikanischen Nachkriegskünstler zu sprechen, der von sich sagte, er male die letzten Bilder, die man überhaupt malen könne. Er glaubte, den Weg der Reinigung, der Abstraktion zu Ende gegangen zu sein. Es handelt sich um Ad Reinhardt und seine ‚black paintings‘.¹¹

Für unseren Zusammenhang sind sie deshalb wichtig, weil sie stärker als die bisher erwähnten Bilder den Charakter der artifiziellen Setzung ins Spiel bringen. Also weniger: Übertragung der Naturkräfte ins bildliche Feld, sondern Weltstiftung, Welterzeugung aus reinen Bedingungen der Malerei, auf eine höchst verschlossene und rigide Weise. Was der Betrachter auf den ersten Blick bemerkt, ist

¹⁰ Vgl. Anm. 7. Von Jackson Pollock wird die Sentenz überliefert: „I am nature.“ „Energy made visible“ ist ein anderer von ihm geäußelter Kernsatz über seine Kunst.

¹¹ Vgl. Ad Reinhardt, Schriften und Gespräche, hg. von Th. Kellein (München 1984); zum Überblick über sein Werk: Lucy Lippard, Ad Reinhardt (Stuttgart 1984).

lediglich ein schwarzes Quadrat. Allmählich erkennt er, daß es aus neun Teilquadraten gebaut ist, und beim sehr genauen Betrachten entdeckt er dann, daß jeweils drei dieser Quadrate eine minimale Abweichung im Schwarz aufweisen. Wenn er schließlich diese geringsten Unterschiede auf sich wirken läßt, vermag er sich klarzumachen, daß er es mit einem Schwarz roter, einem Schwarz blauer und einem Schwarz gelber Deszendenz zu tun hat, im Schwarz also die drei Fundamente der gesamten sichtbaren Welt zur Geltung kommen (die sogenannten Primärfarben), allerdings im Modus der „Aufhebung“, des „Verschwindens“.

Geht man dem Verfahren dieser Bilder nach, so wird der anschauliche Befund noch verständlicher. Vor allem bestätigt sich (was der erfahrene Betrachter schon erkannt hat), daß das Schwarz, das er sieht, materialiter gar kein Schwarz ist, sofern es ausschließlich aus der systematischen Überlagerung jener drei Primärfarben entstanden ist: jeweils drei Felder vom Rot her, drei Felder vom Blau, drei vom Gelb her entwickelt wurden. Stofflich gesehen, ist in diesen Bildern keine Spur von schwarzem Farbpigment enthalten. Alles verdankt sich der schichtenweisen, subtraktiven Verdichtung, die von einer Verdunkelung der Strahlkraft der drei Primärfarben begleitet wird. Die gesamte sichtbare Welt (für welche die Primärfarben als ihre Fundamente stehen) wird also in einen Zustand der Aufhebung, der Konzentration und Verdichtung überführt. Es ist die reife Summe von allem, ein Konzentrat, die reine Essenz von Wirklichkeit, der wir in dieser Malerei begegnen (die für den, der nicht sieht, der nur feststellt und wiedererkennt, wie eine langweilige schwarz bemalte Fläche ausgesehen haben mag). Es wird deutlich, daß Ad Reinhardt auf eine geradezu mystische Metaphorik hinarbeitet, in der sich die Varietät des Wirklichen in den Strahl eines schwarzen Lichtes, in eine paradoxe Erfahrung zusammenzieht. Es geht nicht um Natur, oder Figur, oder Handlung. Es geht um all dies und viel mehr: um eine Metapher des Absoluten, eine optisch ausweisbare Totalität. Wir begegnen ihr am Saume des Verschwindens, wo das Sichtbare und das Unsichtbare eine denkwürdige Verbindung miteinander eingehen. Die Äußerung von Energie und ihre völlige Beruhigung nähern sich einander an.

III.

Wir sprachen eingangs vom offenen Konflikt zwischen der Kunst und der Philosophie. Dieser Konflikt ist auszutragen. Die Ästhetik hält sich die individuelle Erfahrung von Kunst vom Leibe, aber auch sie – die Kunst – bietet kein Reich der Ursprünglichkeit, wo alles Reflexionsbedürfnis von uns abfiele. Im Gegenteil: gerade abstrakte Bilder sind höchst künstliche, reflektierte Gebilde. Entscheidend aber ist die Umwendung, die das Werk unter diesen kategorialen Rahmenbedingungen zustande bringt, jenes Gelingen, in dem sich das (nach Konzepten und Begriffen) Gemachte als Bild einer proteischen Lebendigkeit lesen läßt. Es ist deshalb nicht in Begriffe zu übersetzen, weil wir es vom sehenden Vollzug nicht ablösen können. Bilder huldigen dem Prinzip des unzureichenden Grundes (dessen Rätsel die Griechen in Gestalt der Musen personifizierten).

Überzeugungsgründe von Kunst resultieren aus dieser Spur von etwas, das sich zeigt, ohne sich zu enthüllen. Alterität ist ins Gesicht der Werke geschrieben. Sie ist kein Mangel, sondern eher Triebkraft ihrer sinnlichen Vieldeutigkeit und Sinnfülle. Die Evidenzen der Werke überstrahlen alle nötige Explikationsarbeit und Interpretation, die sie veranlassen. Ästhetische Reflexion tut gut daran, die Unüberwindbarkeit jenes Widerstandes, der im gelungenen Werk liegt, anzuerkennen. Die Sichtbegrenzung ihrer Erkenntnisansprüche macht sie erst frei für ihre Möglichkeiten: den Weg der Erfahrung von Kunst mitzugehen. Wem begegnen wir dabei: uns selbst, Mustern möglicher Welten, neuen Formen des Sehens, unbekanntem Modalitäten zeitlicher und räumlicher Gegenwart? Wodurch überzeugen Bilder und was zeigen sie? Der Dialog zwischen Philosophie und Kunst lebt von der fortdauernden Produktivität dieser Fragen.