

Markus Baumgart

Das Kunstwerk in der Postmoderne

Vorrede

„Das Auge ist zum *menschlichen* Auge geworden, wie sein *Gegenstand* zu einem gesellschaftlichen, *menschlichen*, vom Menschen für den Menschen herrührenden Gegenstand geworden ist. Die *Sinne* sind daher unmittelbar in ihrer Praxis *Theoretiker* geworden. Sie verhalten sich zu der *Sache* um der Sache willen, aber die Sache selbst ist ein *gegenständliches menschliches* Verhalten zu sich selbst und zum Menschen und umgekehrt. Das Bedürfnis oder der Genuß haben darum ihre *egoistische* Natur und die Natur ihre bloße *Nützlichkeit* verloren, indem der Nutzen zum menschlichen Nutzen geworden ist. [...]

Indem daher überall einerseits dem Menschen in der Gesellschaft die gegenständliche Wirklichkeit als Wirklichkeit der menschlichen Wesenskräfte, als menschliche Wirklichkeit und darum als Wirklichkeit seiner *eigenen* Wesenskräfte wird, werden ihm alle *Gegenstände* als die *Vergegenständlichung* seiner selbst, als die seine Individualität bestätigenden und verwirklichenden Gegenstände, als *seine* Gegenstände, d.h. Gegenstand wird *er selbst*. *Wie* sie ihm als seine werden, das hängt von der *Natur* des *Gegenstandes* und der Natur der *ihr* entsprechenden *Wesenskraft* ab; denn eben die *Bestimmtheit* dieses Verhältnisses bildet die besondere, *wirkliche* Weise der Bejahung. Dem *Auge* wird ein Gegenstand anders als dem *Ohr*, und der Gegenstand des Auges *ist* ein anderer als der des *Ohrs*. Die Eigentümlichkeit jeder Wesenskraft ist grade ihr *eigentümliches Wesen*, also auch die eigentümliche Weise ihrer Vergegenständlichung, ihres *gegenständlich-wirklichen*, lebendigen *Seins*. Nicht nur im Denken, sondern mit allen Sinnen wird daher der Mensch in der gegenständlichen Welt bejaht.“¹

Vorwort: Rhizom

Es breitet sich aus, zieht Linien, bildet Knotenpunkte. Informationen fließen. Neue Informationen treten hinzu, alte Teile wandeln sich, sterben ab. Man weiß nicht genau, worauf es hinausläuft. Die Struktur wandelt sich stetig, das System ist in Bewegung, verharrt niemals in sich. Es schlägt um wie eine digitale Zahlenanzeige: 00999, eine neue Information tritt hinzu: Geklapper: 01000. Was 9 war ist 0, was 0 war ist nun 1.

¹ Marx, Karl: Pariser Manuskripte. Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahr 1844; Westberlin 1987 (entspricht: MEW, Band 40, S. 465-588), S. 86f

Da ist ein Begriff, dort eine Erfahrung. Verwirrung, der Begriff greift die Erfahrung nicht, die Erfahrung lässt den Begriff blutlos erscheinen. Eine Rose ist eine Rose – aber was ist eine Rose? Ein Widerspruch. Ströme fließen, neu Erkanntes. In der Vergangenheit Bekanntes konstruiert sich nun neu und verwandelt. Es wird Auswirkungen auf das Kommende haben und von diesem wieder verändert werden.

Das System unterwirft sich nicht einer Disziplin, es treibt diverse ungeahnte Blüten. Möglicherweise eine ganz artfremde Information, die da hinzutritt. Geklapper. Neue Blüten. Von der alten Logik her war das System nicht darauf ausgerichtet. Kausalität und Erfahrung im Widerstreit.

Man war sich bisher einig darüber, was worin wurzelte. Die Dinge waren dem Willen, dass das eine aus dem anderen hervorgehen musste, unterworfen. Man kannte festgeschriebene Ziele und klare Wege dorthin. Ein Trugschluss, neuer Zwang. Das Ziel der Freiheit lässt sich nicht mit Totalitäten erreichen.

Postmoderne Betrachtungen

„Rhizom“ lautet der Titel eines kleinen Buches, eigentlich des Einführungskapitels in den zweiten Teil des „Anti-Ödipus“ von Gilles Deleuze und Félix Guattari². „Rhizom“ ist ein Begriff aus der Botanik und bezeichnet ein im Gegensatz zur Pfahlwurzel stehendes, weitausgreifendes Wurzelgeflecht.

Bei Deleuze/Guattari bezeichnet Rhizom ein im Gegensatz zum sich hierarchisch-vertikal aus einer Hauptwurzel speisenden Denken stehendes pluralistisch-horizontal ausgreifendes, anti-generatives Denkmodell. Nicht mehr der eine Stamm ist die Quelle, sondern eine Vielzahl von Verbindungen, die sich wiederum aus den verschiedensten Quellen speisen. Fixpunkte lösen sich zugunsten eines immerwährenden Austausches auf. Dieser Austausch, diese immerwährende Bewegung macht die Wirklichkeit dieses Denkens aus. Interaktion anstatt Kernsatz, zeitlich begrenzter Konsens und Widerspruch anstatt totaler, einheitlicher Übereinstimmung und Ausschließlichkeit, Vereinigung und Auseinanderfließen im Strom anstatt Starrheit bestimmen den Lebensnerv dieses Denkens. Da es sich aus den verschiedensten Quellen speist, werden in ihm neue, nach vorne gerichtete, offene Möglichkeiten geschaffen anstatt bereits bestehendes, vielleicht in neuem Arrangement, wiederholt. Jeder retrospektive Betrachtungsprozess ist gleichzeitig auch ein kreativer Schöpfungsprozess, der das

² Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Rhizom; Merve Verlag Berlin 1977

Betrachtete neu schafft. Fortlaufende Karten zu erstellen anstatt Kopien zu ziehen, lautet daher auch die Forderung von Deleuze/Guattari an das denkende Individuum.

Jean-Francois Lyotard schreibt, dass seiner Ansicht nach „der Essay [...] postmodern ist“. „[...] Werk und Text [haben] den Charakter eines Ereignisses [...]“³. In einem Essay über Barnett Newman bemerkt er: „Das Ereignis ist der Augenblick, der unvorhersehbar ‚fällt‘ oder ‚sich ereignet‘, der aber, ist er erstmal da, Platz nimmt in dem Raster dessen, was geschehen ist.“⁴

Ein Ton, der in die Stille klingt und dadurch erst bewusst macht, dass bisher Stille war; ein Geräusch, das in eine Melodie schlägt und dadurch erst bewusst macht, dass da eine Melodielinie war. Stille und Melodie waren da, waren das, worin man war. Doch erst durch die Differenz, die das Geschehen des Tones gegenüber der Stille, des Geräuschs gegenüber der Melodie begründen, nimmt man wahr, dass man darin war. Erst durch Ton und Geräusch erscheinen Stille und Melodie als etwas Seltsames, eigentlich völlig Fremdes und Unbekanntes. Bis dahin waren sie das Gewohnte Feststehende in ihrer momentanen Absolutheit und Ausschließlichkeit gar nicht mehr wahrnehmbar. „Bis dahin“, das heißt bis zu dem Augenblick des Ereignisses von Ton und Geräusch. In diesem Sinne ist jedes Werk, jeder Text Beginn.

Das Ereignis hat nun „seinen Platz eingenommen“. Der latente Prozess der Sinnsuche hat einen neuen Anstoß erhalten. Das Ereignis selbst ist nicht Sinn, es war nur, und ist immer wieder, der Augenblick, der die Differenz begründete. Durch diese kommt etwas in Fluss, ein Austausch setzt ein, in dem die darin beteiligten Momente bedenkenswert sind. In diesem Fluss des Denkens verändern sich alle darin umkreisten Momente, und jedes neue Ereignis wird den Fluss weitertragen und weitere Veränderungen bewirken. So bewahrt jedes Ereignis, im Zutragen neuer Momente, davor, in der Totalität des bisher Gewesenen zu verharren. Und das Rhizom erweitert sich.

„Im Verzicht auf den Sinn besteht die Deontologie des Künstlers darin, das *es gibt* auszudrücken, der Ordnung des Seins zu antworten. Das Bild als Ausdruck einer Überzeugung darf keinen Anlass zur Entzifferung oder noch weniger zur Interpretation bieten.“⁵

³ Lyotard, Jean-Francois: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: Welsch, Wolfgang (Hrsg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexpte der Postmoderne-Diskussion; Weinheim 1988, S. 193-203, S. 203

⁴ Lyotard, Jean-Francois: Der Augenblick, Newman. In: ders.: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens; Merve Verlag Berlin 1986, S. 7-23, S. 13 ebd. S. 21f

⁵ ebd. S. 21f

Das postmoderne Kunstwerk und Bild

Vorbemerkung

Im Folgenden will ich nun versuchen, aus diesem Kontext heraus näher zu bestimmen, was das postmoderne Kunstwerk bzw. Bild (zu dieser Unterscheidung später) sei und was seine spezifische Erkenntnisqualität ausmacht. Als Grundlage dazu dient mir das Buch „Die Wirklichkeit des Bildes: Bildrezeption als Bildproduktion“ von Michael Bockemühl⁶, der zwar an keiner Stelle die Worte „Postmoderne“ oder „postmodern“ benutzt, dessen Buch mir aber dennoch sehr gut in die mit diesem Begriff belegte Diskussion zu passen scheint⁷. Denn das, als was bei ihm die „Wirklichkeit des Bildes“ erscheint, liegt nahe bei dem, was im vorigen Kapitel an Hand Lyotards gesagt wurde; und auch Bockemühl wählt unter anderen Barnett Newman als Beispiel. Der zweite Teil des Titels, „Bildrezeption als Bildproduktion“, deutet weiterhin den Betrachter als einen aktiven an; auch dies nähert Bockemühl den Positionen der Postmoderne. Ich persönlich assoziiere mit dem Begriff „Bildproduktion“ weiterhin Karl Marx; dazu aber nur am Rande.

Das postmoderne Kunstwerk

Positionen

Liest man den einführenden Aufsatz „‘Postmoderne‘. Genealogie und Bedeutung eines umstrittenen Begriffs“ von Wolfgang Iser⁸, so gelangt man an eine Stelle, an der Iser, unter der Überschrift „Postmoderne in Malerei und Skulptur“, erklärt, der Begriff „Postmoderne“ erführe in der Kunst nur selten Gebrauch; und er erklärt das damit, dass in ihr pluralistische Strömungen, und er meint damit Abstraktion und Realistik, bereits in der Moderne vorhanden seien.

Und er fährt fort: „Daher kann ein engagierter Vertreter der Moderne wie der Basler Kunsthistoriker Gottfried Boehm hinsichtlich der Malerei erklären, daß man auf den Begriff ‚Postmoderne‘ getrost verzichten könne; was da an neuer Gestaltung hervortrete, sei ohne weiteres den Möglichkeiten der Moderne zuzuschlagen.“⁹

⁶ Bockemühl, Michael: Die Wirklichkeit des Bildes: Bildrezeption als Bildproduktion: Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael; Stuttgart 1985

⁷ Überhaupt ist der Begriff "Postmoderne" ja weitgehend umstritten. (Siehe dazu z.B.: Lyotard, Jean-Francois: Die Moderne redigieren. In: Iser, Wolfgang (Hrsg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion; Weinheim 1988, S. 204-214) Doch in Ermangelung eines anderen, ähnlich griffigen Begriffs werde ich im Folgenden diesen, unter den von mir angeführten Prämissen, beibehalten.

⁸ Iser, Wolfgang: „Postmoderne“. Genealogie und Bedeutung eines umstrittenen Begriffs. In: Kempfer, Peter (Hrsg.): „Postmoderne“ oder Der Kampf um die Zukunft; Frankfurt am Main 1988, S. 9-36

⁹ ebd. S. 22

Dem vorausgehend beschreibt er den pluralistischen, postmodernen Ansatz im Zusammenhang mit der Architekturdebatte: „Der postmoderne Ansatz bedeutet aber seiner Idee nach keineswegs ein Plädoyer für eklektizistische Zitate und Versatzstücke. Gefordert ist vielmehr, daß die einzelnen Vokabeln nicht als Wortfetzen herumschwirren, sondern die Logik und die spezifischen Möglichkeiten ihrer jeweiligen Sprache zur Anschauung bringen. Nur dann ist das Postmoderne-Kriterium der Mehr-*Sprachigkeit* erfüllt, andernfalls bloß ein Tohuwabohu inszeniert.“¹⁰

Demzufolge dürfte in der Moderne ein ziemliches Tohuwabohu herrschen. Vielleicht ist dem so; und die Postmoderne ist tatsächlich angetreten, dieses Tohuwabohu der Moderne endlich ein wenig zu lichten, in der Rückbesinnung auf die wirklichen Ursprünge der Aufklärung.

Die „neuen Gestaltungen“ bedenkenlos der Moderne zu subsummieren, heißt, nicht zu hinterfragen, mit welchem erkenntnistheoretischen Wind die Moderne segelt und ob diese neuen Gestaltungen nicht gerade versuchen, eine neue Erkenntnisform und -qualität zu transportieren bzw. sich auf eine ursprüngliche zurückzubedenken. Und das soll heißen: die Logik und die spezifischen Möglichkeiten ihrer jeweiligen Sprache nicht nur zur Anschauung zu bringen, sondern eben in der Anschauung kritisch zu hinterfragen.

Welsch bezieht sich stark auf Charles Jencks, dessen Begriff der „Doppelkodierung“ mir ebenfalls problematisch scheint, da er, in Gegensatz zu Welschs Ansicht, meiner Meinung nach, den von Leslie A. Fiedler gerade zugeschütteten Graben zwischen „High“ und „Low“¹¹ erneut aufreißt.

„Der Fehler der modernen Architektur war, daß sie sich an eine Elite richtete. Die Postmoderne versucht, den Anspruch des Elitären zu überwinden, nicht durch die Aufgabe desselben, sondern durch Erweiterung der Sprache der Architektur in verschiedene Richtungen – zum Bodenständigen, zur Überlieferung und zum kommerziellen Jargon der Straße. Daher die Doppelkodierung der Architektur, welche die Elite und den Mann auf der Straße anspricht.“¹²

Jencks „Doppelkodierung“ beinhaltet stets die Gefahr der Aufrechterhaltung einer Trennung zwischen Elitekultur und Massenkultur. Er setzt „eine Dualität, eine bewusste Schizophrenie“ auf Grund der „Diskontinuität der Geschmackskulturen“. „Natürlich erfaßt

¹⁰ ebd. S. 21

¹¹ Fiedler, Leslie A.: Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne. 1969. In: Schröder, Jörg (Hrsg.): Mammut. März Texte 1&2. 1969-1984; Herbstein 1984, S. 673-697

¹² Jencks, Charles: Die Sprache der postmodernen Architektur. Die Entstehung einer alternativen Tradition; Stuttgart 1980 (2), S. 8; zitiert nach Welsch, a.a.O. (siehe Anm. 8), S. 18

jeder etwas von beiden Bedeutungskodes [...], aber sicher mit unterschiedlicher Intensität und Erkenntnisfähigkeit.“¹³

Da scheint nebeneinanderzustehen, was eigentlich in einen Austausch miteinander treten sollte. Und dieses Nebeneinander beinhaltet die Gefahr bloßer geschmäckerischer Gefälligkeit, wo eigentlich der Austausch neue Ansprüche an Erkenntnisqualität und Denkkraft stellen sollte. Da wird der Betrachter wieder auf seine eigene Sprache zurückgeworfen, anstatt zum offenen, spielerischen Umgang mit verschiedenen Sprachen, mit der eigenen im Austausch mit anderen Sprachen angeregt zu werden, um so aus der Totalität der eigenen Sprache ausbrechen zu können.

Dass im Namen der Postmoderne Beliebigkeit legitimiert werden und kritisches Potential dadurch verloren gehen könnte, fürchtet Heinrich Klotz und setzt dagegen die Idee eines Einhergehens von Fiktion mit der Funktion: „Der abbildliche und darstellende Charakter der Architektur, das Bauwerk als erdichteter Ort, als künstlerische Fiktion, war zum Kindermärchen erklärt worden, das unter ernüchterten Erwachsenen keine Geltung mehr beanspruchen durfte. Heute sind wir im Begriff, die Architektur aus der Abstraktion der bloßen Zweckdienlichkeit zu befreien und ihr das Potential zurückzugeben, wieder erdichtete Orte möglich zu machen.“¹⁴

Hier endlich deutet sich an, was im Folgenden, zur Malerei zurückkehrend, ausgeführt werden soll: Eine Position jenseits der eindimensional-hierarchischen von „Form follows function“ (Sullivan) und „Ornament und Verbrechen“ (Loos).

Positionsbezug

Nach diesem kurzen Überblick über den Postmodernediskurs will ich endlich positiv das wirklich postmoderne Kunstwerk zur Sprache bringen. Dazu ist es notwendig, erstmal eine Differenzierung vorzunehmen zwischen dem „Kunstwerk“ und, mit Bockemühl, dem „Ge-Bilde“ und dem „Bild“.

Das „Kunstwerk“ setze ich ganz allgemein als das materielle Produkt eines Künstlers bzw. einer künstlerischen Tätigkeit. Es ist das Artefakt des künstlerischen Arbeitsprozesses, das durch seine Produktion nun als Gegenstand in der Welt, in der Geschichte der Kunst, im Bestand eines Museums, auf dem Kunstmarkt usw. existiert.

Das „Ge-Bilde“ ist das aus der Kunstproduktion hervorgegangene Objekt, der Gegenstand der Rezeption eines Betrachters. Es ist, im Fall von Malerei, eine auf einem

¹³ Jencks, a.a.O., S. 6; zitiert nach Welsch, a.a.O. (siehe Anm. 12), S. 19

¹⁴ Glotz, Heinrich: Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980; Braunschweig/Wiesbaden 1984, S. 134f; zitiert nach Welsch, a.a.O. (siehe Anm. 8), S. 20

Untergrund fixierte Struktur von Farbe oder anderen Materialien, die sich in Formen, Flächen, Linien usw. ausdrücken. Das Ge-Bilde ist also ein Objekt sinnlich erfahrbarer Materialität.

Das Ge-Bilde ist, was nach Lyotard als „Ereignis“ eintritt, ist der Moment des „es gibt“. Oder, mit Bockemühl gesprochen: „Im Blick auf diese Anordnung kommt das Anschauen erst in das Gewahrwerden der Un-Ordnung.“¹⁵

Das "Bild" nunmehr ist das prozesshaft werdende, nichtmaterielle Produkt des Betrachters bei der Rezeption des Ge-Bildes, ist der Prozess dieses Anschauens selbst. Das Ge-Bilde ist feststehende, unveränderliche Struktur. Erst in der sinnlichen Anschauung geht aus ihm das Bild in der und als „Tat des Anschauens“¹⁶ hervor.

D.h. also das Bild ist ein Prozess in dem sich Ge-Bilde und Anschauung wechselwirkend bedingen. Das Bild ist der Prozess der nach dem Ereignis einsetzt und sich an diesem immer wieder neu entzündet. Das Bild ist damit ein permanenter Fluss anschaulich tätiger Schöpfung durch den Betrachter. In ihm wird das Kunstwerk wieder zum Leben erweckt.

Um dies etwas besser zu verdeutlichen, will ich dem kurz die klassische Idee des Bildes als "Mimesis" gegenüberstellen. Dieses setzt eine Dualität von Kunstwerk und Idee voraus. Das Bild ist die Idee, die hinter dem Kunstwerk steht oder über diesem schwebt. Das Kunstwerk ist das Medium, durch das die Idee transportiert wird, es hat die Funktion der Vermittlung dieser abstrakten Idee. Das Kunstwerk als Ge-Bilde, d.h. als eigentliches, sinnlich anschauliches Objekt, spielt dabei aber keine Rolle mehr. Was im Prozess sinnlich tätiger Anschauung erfahren werden sollte, beschränkt sich auf das, was durch das Kunstwerk hindurch wiedererkannt werden kann. Die eigentliche Bild-Sprache ist auf bloßes Stichwortgeben reduziert.

Im Gegensatz zum Kunstwerk, das sich anschaulich zum Bild manifestiert, kann man das Kunstwerk, das als Medium für das Bild als Mimesis aufgefasst wird, als entfremdetes Kunstwerk bezeichnen. Als Akkumulation von Ideen ist es von seiner sinnlichen Wirklichkeit abgeschnitten. Ge-Bilde und Bild sind voneinander abgetrennt, das Ge-Bilde ist erstarrte Form, das Kunstwerk kann sich nicht über das Ge-Bilde als wirkliches Bild prozesshaft produzieren. Es bleibt lebloses, neutrales Artefakt.

¹⁵ Bockemühl, a.a.O., S. 66

¹⁶ ebd.

Das Bild

Vorrede

„Der Himmel ist blau‘ unterstellt: Es gibt eine Wesenheit ‚Himmel‘ und die ist ‚blau‘. Die Sequenz Subjekt, Verbum, Objekt, in der ‚ist‘ als Kopula Himmel und blau vereint, ist ein Nexus von Lautungen, von Syntax, Zeichen und Symbolen, in den wir völlig verstrickt sind und der uns gleichzeitig trennt von dem und hinweist auf den unsagbar himmelblauen Himmel. Der Himmel ist blau; Blau ist nicht Himmel, Himmel ist nicht Blau. Aber wenn wir sagen: ‚Der Himmel ist blau‘, sagen wir: ‚Der Himmel‘ ‚ist‘. Der Himmel existiert, und er ist blau. ‚Ist‘ dient dazu, alles zu verbinden; gleichzeitig ist ‚ist‘ nichts von dem, was es verbindet.

Nichts von dem, was durch ‚ist‘ verbunden wird, kann ‚ist‘ qualifizieren. ‚Ist‘ ist nicht dies oder das, nicht jenes oder irgend etwas. Doch ‚ist‘ ist Bedingung für das Möglichsein von allem. ‚Ist‘ ist jenes Nicht-es, durch das alles ist.

‚Ist‘ als Nicht-es ist das, wodurch alles ist. Und Bedingung für das Möglichsein von Seiendem überhaupt ist, daß es in Relation steht zu dem, was nicht ist.

Der Grund für das Sein aller Seienden ist also ihre Relation zueinander. Sie ist das ‚ist‘, das Sein von allem, und das Sein von allem ist selbst Nicht-es. Der Mensch erschafft, indem er sich selbst transzendiert: Indem er sich selbst offenbart. Aber was erschafft, woher, wozu, der Lehm, der Topf, der Töpfer – alles ist Nicht-ich. Ich bin der Zeuge, das Medium, der Anlaß eines Geschehens, das Erschaffenes evident macht.

Der Mensch ist nicht mit Entdeckung dessen, was ist, befaßt, nicht mit Produktion, nicht einmal mit Kommunikation oder Invention. Er verhilft dem Sein zur Entstehung aus dem Nichtsein.“¹⁷

Der Bildprozess

Ein Kunstwerk ist das Produkt eines Künstlers. Er schafft das Kunstwerk nach seinem Bilde, in einem wechselseitigen Prozess der Bildproduktion. Nach Beendigung seiner Arbeit hinterlässt er das Kunstwerk als Artefakt in Form eines Ge-Bildes. Das Bild des Künstlers ist in sinnlich anschaulicher Form in dieses eingeflossen. Nach Beendigung der Arbeit an einem Werk gerät der Künstler diesem Werk gegenüber in dieselbe Rolle wie der Betrachter. D.h. er wird nun selbst zum Betrachter und muss aus dem von ihm geschaffenen, aber abgeschlossenen Ge-Bilde ein Bild produzieren. Das wird sein Bild verändern.

¹⁷ Laing, Ronald D.: Phänomenologie der Erfahrung; Frankfurt am Main 1973 (6), S. 34f / Siehe auch: Jarman, Dereck: „Blue“, GB 1993

Jedes Kunstwerk ist ein Ausschnitt aus dem Schaffensprozess des Künstlers und als solcher ein Versuch und als solcher wiederum Ausgangspunkt für einen weiteren Versuch. „[Werk und Text kommen] für ihren Autor immer zu spät“ bzw. „die Arbeit an ihnen [beginnt] immer zu früh“¹⁸. So treibt der Künstler seinen Schaffensprozess und seinen Lebensprozess voran.

Die Kunstwerke selbst bleiben leblose Artefakte, solange sich nicht ein Betrachter am Ge-Bilde entzündet und aus ihm heraus das Bild schafft.¹⁹ Der Prozess des Bildes entzündet sich am sinnlich erfahrbaren Ge-Bilde, ohne dass dieses einen irgendwie dahinter verborgenen Sinn transportierte. Das Ge-Bilde ist ganz es selbst. Es bestimmt aber durch sein Sein den Prozess des Anschauens. Dieser ist die Wirklichkeit des Bildes, da diese in der unmittelbaren Wirkung liegt. „Das Bild ist nicht mehr ein ‚statum perfectum‘, sondern ist selbst nur vorgänglich – als Genese – begreifbar.“²⁰ Erfährt der Betrachter den Prozess der unmittelbar anschaulichen, sinnlichen Wirkung als Wirklichkeit des Bildes, so erfährt er am Bild die Erfahrung selbst. Es ist dies die Erfahrung der eigenen Wahrnehmung und von sich selbst als Wahrnehmendem. Diese Erfahrung ist eine transzendente zu nennen.

„Von den europäischen Künstlern werden wir durch schon bekannte Bilder [Kunstwerke] in ihre geistige Welt eingeführt. Dies ist eine transzendente Kunst. Philosophisch betrachtet, beschäftigt sich der Europäer mit der Transzendenz der Dinge, während sich der Amerikaner mit der *transzendentalen Erfahrung* beschäftigt.“²¹ Im Zusammenhang mit seinen Werken spricht Barnett Newman auch von dem „Sublimen“, also dem „Erhabenen“. „Beim Erhabenen [...] stimmen Vernunft und Sinnlichkeit *nicht* zusammen, und eben in diesem Widerspruch zwischen beiden liegt der Zauber, womit er unser Gemüt ergreift.“²² Dieser Widerspruch also ist es, der im Prozess des Bildes bedeutsam wird.

¹⁸ Lyotard, a.a.O. (siehe Anm. 3), S. 203

¹⁹ Aus dieser Position heraus wird Joseph Beuys Satz: „Jeder Mensch ein Künstler.“ erneut bedenkenswert.

²⁰ Bockemühl, a.a.O., S. 81

²¹ Barnett Newman; zitiert nach Bockemühl, S. 64; der wiederum zitiert nach: Hess, Thomas B.: Barnett Newman; New York 1969, S. 37

²² Schiller, Friedrich: Über das Erhabene. In: ders.: Über das Erhabene / Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte; Calw 1948, S. 5-31, S. 14

Vernunft und Sinnlichkeit

Im Widerspruch zwischen Vernunft und Sinnlichkeit erfährt der Betrachter sich als Erfahrenden. Er erfährt seine Wahrnehmung, seine Sinnlichkeit und Möglichkeit und Grenzen seiner Vernunft.

Der Einzelne erfährt, welche ein geistiges Potential ihm innewohnt; dies ist ein emanzipatorisches Moment. Er erfährt sich als vernünftiges, denkendes Wesen. Gleichzeitig erkennt er an den rational unfassbaren Möglichkeiten seiner Sinnlichkeit wiederum die Grenzen seines rationalen Fassungsvermögens. Alleine dieses Erkenntnis befähigt ihn wiederum, diese Grenzen auszuweiten, dies aber stets in kritischer Reflexion auf seine Vernunft, um einer unsinnlichen, unmenschlichen Verselbstständigung der Vernunft entgegen zu wirken. Die erhabene Erfahrung also befähigt den Einzelnen, kritisch die eigene Vernunft und die Vernunft überhaupt zu überprüfen, ohne dabei aber in Irrationalität zu verfallen.²³

Dies scheint mir ein Kern der Postmoderne zu sein, dass in ihr, in diesem Sinne, die Vernunft kritisch thematisiert wird. Dies und sich daraus Ergebendes, teilweise hier im Vorhergehenden kurz Angesprochenes, macht die moralische, ethische Haltung aus, die die Postmoderne impliziert.

Zur Anschauung

„Denken und Tun, Tun und Denken, das ist die Summe aller Weisheit...“²⁴

So bleibt nun also noch, diese Gedanken anschaulich an zwei Beispielen andeutungsweise zu veranschaulichen. Dies einmal für die Betrachtung des abstrakten Kunstwerks an Hand Barnett Newmans „Who's afraid of Red, Yellow and Blue“; und danach für die des gegenständlichen Kunstwerke an einem Stillleben Giorgio Morandis. Ich beschränke mich dabei auf die Grundkonstellationen.

Die Betrachtung des abstrakten Kunstwerks

Bei den Werken der Serie „Who's afraid of Red, Yellow and Blue“ Barnett Newmans ist der prinzipielle, stets nur leicht variierte Bildbestand, das Ge-Bilde, schnell geklärt. Es handelt sich stets um sehr großformatige Ge-Bilde (ca. 2,5m x 5,5m); deren Fläche ist völlig monochrom gehalten in der Elementarfarbe Rot, wird nur in der Nähe des linken und rechten Rande vertikal von einem entweder elementarfarbig gelben oder blauen,

²³ Ich verweise erneut auf Joseph Beuys, in diesem Fall auf sein Denkmodell von Rationalität, Intuition und Kreativität.

²⁴ Goethe in "Wanderjahre"; zitiert nach Bockemühl, a.a.O., S. 77

schmalen Streifen durchschnitten. Die Farbflächen weisen keinerlei Struktur auf, die Farbe wurde in einer speziellen Technik, mit dem von Hand geführten Pinsel absolut gleichmäßig aufgetragen, bestenfalls ist der Rand der schmalen Streifen einmal etwas freier gehalten, das heißt die starre Graphik einer Konturlinie ist nicht durchgehalten, oder sie selbst weisen noch leichte Spuren des Malprozesses auf. Die Ge-Bilde sind für einen Betrachter konzipiert, der sehr nahe an sie herantritt, gewissermaßen in die Farbfläche eintaucht. Diese bietet seinem Auge dabei keinerlei Anhaltspunkte, nur am Rande des Blickfelds wird er die andersfarbigen Farbstreifen wahrnehmen können.

Der Betrachter steht also dieser unermesslichen, weiten, roten Fläche gegenüber, die mal als solche erscheint, mal sich zu einem Raum zu weiten scheint. Und dann ist da diese Farbe Rot, die ganz direkt und konkret sinnlich erfahrbar wird und die sich in dieser Erfahrung einfach nicht mehr in diesen banalen, kleinen, aus drei Buchstaben bestehenden Begriff „rot“ pressen, mit diesem bändigen lassen will. Die zwei vertikalen Streifen im Augenwinkel scheinen Halt bieten zu können, doch sie verstärken den Eindruck der Weite des Rots, sie sind unerreichbar, verschwimmen. Dieses sinnliche Rot schwillt an, wird übermächtig, wird tatsächlich beängstigend, der Betrachter fürchtet, darin zu ertrinken.

Da wirft die Vernunft einen Rettungsring, und mit diesem so lächerlich wirkenden Wörtchen „rot“, vielleicht im Verbund mit dem Wort „Farbe“, drängt sie die sinnliche Erfahrung zurück, mit einer Kraft, die man ihr gar nicht zugetraut hätte. Das ist eine andere Kraft, die der Betrachter nun erfährt. Die schweigende Sinnlichkeit war nahe daran zu explodieren; doch da gelang es der Vernunft mit Begriffen zu intervenieren, der Furcht vor dem Udenkbaren Einhalt zu gebieten. Die Vernunft erwies sich als beruhigendes Moment der Selbstversicherung. In diesem Moment vernunftgelenkter Ruhe erkennt der Betrachter sich aber auch als Träger der Kraft der sinnlichen Erfahrung, die ebenso wie die Vernunft Teil von ihm selbst ist und die er emotional-rational erkennen, wenn auch nicht erklären kann.

Was im Bild vorsichgeht, das bewegt sich also zwischen dem Ge-Bilde und dem Betrachter, der sich zwischen Sinnlichkeit und Vernunft bewegt. Der Prozess, der sich zwischen Ge-Bilde und Betrachter abspielt, der ist das Bild. Dieser ist objektive Bedingung für das dann subjektive Bilderlebnis. Der Betrachter befindet sich darin in einem Schwebезustand zwischen sinnlicher Erfahrung und der Erfahrung der Vernunft und ihrer Begriffe. Sie werden erfahren als widersprüchlich und dennoch komplementär, der Widerspruch zwischen ihnen ist unauflösbar. Dies ist die Erfahrung des Erhabenen,

in der sich der Betrachter sein Bild macht. Dieses wiederum wirkt zurück auf den Prozess der Betrachtung des Ge-Bildes, der das objektive Bild ist. So erklärt sich die Wirklichkeit des Bildes als unabschließbarer Prozess sich stetig steigender sinnlich tätiger Anschauung.

Die Betrachtung des gegenständlichen Kunstwerks

Die Bilder des Hauptwerks Giorgio Morandis lassen sich von ihrer Abbildlichkeit her in drei Gruppen einteilen: Landschaften („Paesaggio“), Blumensträuße („Fiori“) und Stillleben („Natura Morta“). Andere Motive gibt es so gut wie nicht, und auch die Darstellungen der Motive der einzelnen Werkgruppen unterscheiden sich untereinander nicht wesentlich. Um bei meiner Darstellung hier Gegenstände benennen zu können, habe ich beschlossen, die Werkgruppe der Stillleben heranzuziehen. Annähernd jedes Werk dieser Gruppe wird als Motiv ausschließlich Flaschen, Flacons, Vasen, Schalen, kurz: Gefäße in diversen Konstellationen zueinander zeigen. Die Pinselführung ist frei, die Farbe in unterschiedlichen Graden pastos aufgetragen, mit Neigung zur Monochromie, d.h. die Werke werden oft von einem unterschiedlich getrübten Grundfarbton bestimmt.

Im Wesentlichen können wir für diese Werke das bisher Gesagte übernehmen. Nur ergibt sich hier ein neuer Umstand: Es ist etwas abgebildet. Neben dem konkreten Bildbestand, also wiederum dem Ge-bilde, kommt das Abbild eines Gegenstands und dadurch auch ein solcher Gegenstand real an sich ins Spiel. Daraus ergeben sich verschiedene neue Konstellationen des In-Beziehung-Setzens, um die das Denken und die Erfahrung des Betrachters kreisen, die ineinander übergehen:

Ge-Bilde und Abbild: Hier werden Farben, Linien, Flächen, der konkret sinnlich erfahrbare Bestand also, in das Abbild eines Gegenstands transformiert. Eine Leistung des Verstands. Der Betrachter erfährt sich als Erkennenden, bleibt aber im Schwebezustand zwischen den abstrakten, sinnlich erfahrbaren Gegebenheiten und dem Versuch, diese in eine konkrete Gegenstandsbezeichnung, also z.B. Flasche, zu fassen. Denn das, was er sinnlich wahrnimmt, ist eine mehr oder weniger konturierte Farbfläche bzw. das Zusammenspiel mehrerer solcher. Auch ist er gezwungen zu überdenken, welcher Begriff sich denn nun am besten für den erkannten abgebildeten Gegenstand eignet. Worin unterscheidet sich der Flacon von der Vase von der Flasche? Dazu muss er sein logisches Denken und vor allem dessen Kategorisierungen

überprüfen und auf der Suche nach weiteren Details sich noch intensiver auf den Prozess der Anschauung, der das Bild ist, einlassen.

Abbild und Gegenstand: Der Betrachter hat sich also entschlossen, das, was da zu sehen ist, „Flasche“ zu nennen. Nun denkt er an einen realen Gegenstand Flasche. Aus eigener Erfahrung und Anschauung kennt er aber die unterschiedlichsten Gegenstände, die von ihm bisher ausnahmslos jeder für sich als Flasche bezeichnet wurden. Er steht dem Abbild einer Flasche gegenüber, kennt aber Flaschen in den unterschiedlichsten und verschiedensten Formen. Gibt es die Idee DER Flasche, zeigt vielleicht das Abbild da vor ihm die ideale Flasche? Oder muss man Flasche neben Flasche gelten lassen? Der Betrachter bemerkt, dass er Flaschen bisher viel zu unsinnlich und unaufmerksam gegenübergestanden hatte, dass sein Verstand bisher vielleicht etwas zu voreilig in seinen Beurteilungen war.

Ge-Bilde und Gegenstand: In Gedanken an die Sinnlichkeit einer Flasche fällt der Blick des Betrachters wieder auf das Ge-Bilde da vor ihm. Soeben dachte er noch daran, wie sich eine Flasche anfühlt, vielleicht dachte er an ihr kaltes Glas, wenn man sie aus dem Kühlschrank nimmt. Die Flasche auf dem Gemälde würde sich keinesfalls so anfühlen. Aber das ist ja auch keine Flasche, das ist ein Gemälde. Ein Ge-Bilde aus Farben, Linien, Flächen usw. Ein Gemälde spricht den Augensinn an. Der Betrachter erinnert sich der Diversität von Sinnlichkeiten. Der Verstand erkennt erneut die verschiedenen Möglichkeiten sinnlicher Erfahrung, die alle verschieden wirken und unterschiedlich erfahren werden. Die Vernunft schärft ihre Sinne.

Wer nun die Abbildung eines Werks von Giorgio Morandi zur Hand nimmt, wird verstehen, warum ich gerade ihn gewählt habe. An seinen Gemälden lässt sich das Prinzip einfach verdeutlichen und, wie ich denke, gut nachvollziehen. Dies soll aber nur ein Anstoß dazu sein, die diversen Konstellationen an weitaus komplexeren gegenständlichen Gemälden durchzuspielen. Man kommt da oft zu sehr anschaulichen Ergebnissen, etwa wenn ein „Bein“ zu einer reinen Form und Farbfläche sich wandelt. Oder wenn man gar an abstrakte Begrifflichkeiten, Liebe, Wut, Trauer usw. stößt, also noch weitaus komplexere Erfahrungen.²⁵

²⁵ Als interessante Lektüre hierzu gäbe es z.B.: Huxley, Aldous: Die Pforten der Wahrnehmung / Himmel und Hölle. Erfahrungen mit Drogen; München 1970 / Benjamin, Walter: Über Haschisch; Frankfurt am Main 1972

Schluss

Ich denke nun ausreichend gezeigt zu haben, dass das postmoderne Kunstwerk nicht nur das vom Künstler bereits daraufhin angelegte sein muss, sondern bei entsprechender Betrachtungsweise aus jedem Kunstwerk ein postmodernes werden kann bzw. zum Gegenstand postmoderner Betrachtung im Wechselspiel von Ratio und Emotion.

Moderne und Postmoderne sind nicht sich ausschließende Gegensätze. „Postmoderne“ bedeutet nicht das Ende einer alten Epoche, der Moderne, und der Anfang einer neuen, ihrer eigenen. „Postmodern“ bezeichnet nur eine neue Verhältnismäßigkeit, und ein neues Verhältnis eben auch zur Moderne, wie Jean-Francois Lyotard in seinem Aufsatz „Die Moderne redigieren“²⁶ gezeigt hat.

Und ich denke behaupten zu können, dass diese neue, postmoderne Betrachtungsweise in Richtung der Aufhebung einer entfremdeten Betrachtungsweise, im Marx'schen Sinne, tendiert:

„Andrerseits: Subjektiv gefaßt: wie erst die Musik den musikalischen Sinn des Menschen erweckt, wie für das unmusikalische Ohr die schönste Musik *keinen* Sinn hat, kein Gegenstand ist, weil mein Gegenstand nur die Bestätigung einer meiner Wesenskräfte sein kann, also nur so für mich sein kann, wie meine Wesenskraft als subjektive Fähigkeit für sich ist, weil der Sinn eines Gegenstands für mich (nur Sinn für einen ihm entsprechenden Sinn hat) gerade so weit geht, als *mein* Sinn geht, darum sind die *Sinne* des gesellschaftlichen Menschen *andre* Sinne wie die des ungesellschaftlichen; erst durch den gegenständlich entfalteteten Reichtum des menschlichen Wesens wird der Reichtum der subjektiven *menschlichen* Sinnlichkeit, wird ein musikalisches Ohr, ein Auge für die Schönheit der Form, kurz, werden erst menschlicher Genüsse fähige *Sinne*, Sinne welche als *menschliche* Wesenskräfte sich bestätigen, teils erst ausgebildet, teils erst erzeugt. Denn nicht nur die 5 Sinne, sondern auch die sogenannten geistigen Sinne, die praktischen Sinne (Wille, Liebe etc.) mit einem Wort der *menschliche* Sinn, die Menschlichkeit der Sinne wird erst durch das Dasein *seines* Gegenstandes, durch die *vermenschlichte* Natur.“²⁷

Und dies verweist uns nicht nur auf das Problem einer diesem obigen Bildbegriff samt dazugehöriger Betrachtungsweise entsprechenden Kunstvermittlung.

²⁶ Lyotard, a.a.O. (siehe Anm. 7)

²⁷ Marx, a.a.O., S. 3