



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Kunst Wirklichkeit : Untersuchung von Arten der Weltaneignung

Kaiser, F.W.

Citation

Kaiser, F. W. (2006, October 12). *Kunst Wirklichkeit : Untersuchung von Arten der Weltaneignung*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/5424>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/5424>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

KUNST ⇔ WIRKLICHKEIT
Proefschrift
ter verkrijging van
de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden,
op gezag van de Rector Magnificus Dr.D.D.Breimer,
hoogleraar in de faculteit der Wiskunde en
Natuurwetenschappen en die der Geneeskunde,
volgens besluit van het College voor Promoties
te verdedigen op donderdag 12 oktober 2006
klokke 16.15 uur
door
Franz- W. Kaiser
geboren te Boppard (Duitsland)
in 1957

Promotiecommissie:

Promotor: Prof. Dr. C.J.M. Zijlmans

Referent: Prof. Dr. R. Zwijnenberg (Universiteit Maastricht en
Universiteit Leiden)

Overige leden: Dr. H. F. Westgeest

Prof. Dr. H. Dilly (Universität Halle a. d. Saale, BRD)

Prof. Dr. J. Onians (University of East Anglia, UK)

für Marino

und in Erinnerung an Karel

Danksagungen

Diese Untersuchung rundet einen intellektuellen wie praktischen Lernprozess ab, der vor mehr als 25 Jahren begann. Die lange Periode macht es besonders schwierig, allen, die es verdienen, in angemessener Weise für ihren Beitrag zu danken. Ihr geistes- und gesellschaftsgeschichtliches Fundament wurde schon in meinem Studium an der Gesamthochschule Kassel in den späten 70er- und frühen 80er-Jahren gelegt. Bleibende Eindrücke haben bei mir die Professoren Heide Wunder, Achatz von Müller, Hermann Ulrich Asemissen und Wolfdietrich Schmied-Kowarzik hinterlassen. Ganz besonders wichtig in diesem Zusammenhang war das, durch den leider schon früh verstorbenen Professor Dr. Gunter Schweikhart initiierte Forschungsprojekt zur Geschichte der ‚Société des Antiquités de Cassel‘, an dem ich teilhaben konnte – einer Arbeit, bei welcher der Keim gelegt wurde für meine geistes- und sozialgeschichtliche Erklärung des europäischen Kunstbegriffes.

Die spezifische Fragestellung dieser Studie begann sich allerdings erst während meiner beruflichen Praxis als Ausstellungsmacher herauszukristallisieren. Entscheidend dabei war die, manchmal bescheidene, jedoch für mich immer wichtige Zusammenarbeit mit vielen und oft sehr verschiedenen Künstlern – berühmten und weniger berühmten. Ich kann sie hier nicht alle nennen und möchte nur einige von ihnen herausheben: Emil Schumacher, Karel Appel, Joseph Beuys, Sol LeWitt, Iba Ndiaye, Paul-Armand Gette, Arnulf Rainer, Auke de Vries, Günter Brus, Hermann Nitsch, Michelangelo Pistoletto, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Mario Merz, Niele Toroni, Robert Barry, Royden Rabinowitch, Lothar Baumgarten, Jürgen Partenheimer, Gary Lang, Serge Spitzer, Günter Tuzina, Ulrich Horndash, Frank van Hemert, Helen Frik, Michael Wesely, Heringa/Van Kalsbeek. Alle haben mir, auf ihre jeweils sehr eigene Weise gezeigt, wie vielfältig sich der Bezug der Kunst zur Wirklichkeit gestalten kann.

Dass dieser, als Ganzes genommen, ziemlich unübliche Lernprozess überhaupt möglich war und in der vorliegenden Form fruchtbar werden konnte, dafür bin ich insbesondere zwei herausragenden Persönlichkeiten zu bleibendem Dank verpflichtet: Rudi Fuchs hat mir in den frühen 80er-Jahren den Zugang eröffnet zu den berühmtesten der genannten Künstler und zu ihren Welten. Er war es auch, der den entscheidenden Anstoß gab zu meiner internationalen Laufbahn als Ausstellungsmacher. Damit bereitete er die praktischen Voraussetzungen für jenen Lernprozess sowie für meine hauptsächlich europäische Perspektive. In diesem Zusammenhang möchte ich auch die leider viel zu früh verstorbenen Lehrmeister der Praxis, Johannes Gachnang und Jacques Guillot, nennen, die mir in der Frühphase meiner Laufbahn das nötige Vertrauen geschenkt haben.

Die andere Schlüsselperson ist Dr. Hans Locher. Zwar war von Beginn an kritische Theoretisierung für mich ein unerlässliches Gegenstück zur Praxis gewesen, doch war er es, der mir das nötige Werkzeug dazu in die Hand gab. Insbesondere hat er mich gewiesen auf Nelson Goodmans Symboltheorie sowie auf die, ihr folgenden symbol- und bildtheoretischen Dispute. Hans Locher hat auch als erster Leser die Entstehung dieser Studie mit kritischem Rat begleitet. Michel Rio bin ich dankbar für den goldenen Rat, das hoffnungslos missglückte erste Kapitel (heute das dritte) beiseite zu legen

und erst einmal die anderen Kapitel zu verfassen. Ganz besonders dankbar bin ich aber meiner Frau und Lebensgefährtin, Marie-Noël, denn es ist eine Zumutung mit jemandem das Leben zu teilen, der an einer solchen Studie arbeitet, zumal, wenn man der Sprache, in der sie geschrieben ist, nicht mächtig ist. Sie hat jedoch weitaus mehr dazu beigetragen als sieben Jahre lang meine notorisch beschränkte Disponibilität in unserer gemeinsamen Freizeit in Kauf zu nehmen: Ihre reiche Lebenserfahrung und ihr kritischer Geist haben meinen wohl allzu deutschen Hang zu idealistischen Höhenflügen immer wieder auf den Boden der Wirklichkeiten zurückgebracht.

Nicht zuletzt möchte ich dem Gemeentemuseum Den Haag danken, wo ich während des Verfassens dieser Arbeit meinen Lebensunterhalt verdienen konnte, und in Person dessen Sammlungsleiters, Dr. Titus Eliëns, der mich dazu ermutigt hat, sie als Doktorarbeit der Universität Leiden vorzulegen, sowie dessen gegenwärtigen Direktor, Wim van Krimpen, der diesen Schritt wohlwollend unterstützt hat.

Franz-W. Kaiser

AESTHETICA (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae.

Die Ästhetik, als Theorie der freien Künste, als ‚untere‘ Erkenntnislehre der Sinne, als Kunst des schönen Denkens und als Kunst des der Vernunft analogen Denkens, ist die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis.

Alexander Gottlieb Baumgarten
§1 der Prolegomena zu seiner
unvollendet gebliebenen
AESTHETICA (1750/58)

Einleitung	1
(I) Ein Abbild der Wirklichkeit?	13
- Tatsache und Schein (I)	14
- Sehen und Wissen (I)	17
- Das „Rätsel des Stils“	21
- Tatsache und Schein (II)	26
- Der optische Naturalismus als Besonderheit – und wie es dazu kam	28
- Sehen und Wissen (II)	34
- Eine Grammatik des Sehens	41
- Versuch zu einer biologischen Begründung der Kunstgeschichte	45
(II) Kunst und Wissenschaft – ein historischer Vergleich	59
- Paragone	60
- Empirie und abstraktes Denken	67
- ‚Wissenschaftliche‘ Schönheit und Realismus	77
- Von der Empirie zur Ästhetik	87
- Subjektiver Realismus	100
- Authentizität und Primitivismus	106
- Versuch zur Eigenart des künstlerischen Denkens	110
(III) Gesellschaftliche Wirklichkeit der Kunst	114
- Entzauberung und Rationalisierung	116
- Kleine (Kunst)-Geschichte der Rationalisierung	120
- Zur Symbolfunktion der Kunstinstitution	153
- „Ästhetisierung des Alltags“ und „Entkunstung der Kunst“	190
(V) Wirklichkeit: individuell, kulturell, universell oder „an sich“?	207
- Wirklichkeit benennen	207
- Wirklichkeit und Wahrheit	212
- Geist und Körper	216
- Bedeutung	229
- Konditioniert auf Sprache	233
- Bild, Text und Symbol	238
- Kommunikation und Ausdruck	245
- Kollektives (Unter)-Bewusstsein und <i>Interface</i> zur Wirklichkeit	251
- Kunst in der <i>Global Culture</i>	261
Schluss	271
Bibliographie	280
Abbildungen	299

Einleitung

Obwohl dieses Buch von der Kunst handelt, ist es weder eine Kunstgeschichte noch ist es eine Ästhetik. Es streift diese Gebiete zwar, jedoch auch so manch' andere. In den meisten von ihnen bin ich Amateur – allerdings nicht im Sinne von Dilettant, sondern eher in dem von Liebhaber. Wenn ich mich irgendwo Experte nennen darf, dann im praktischen Umgang mit Künstlern unterschiedlichster Nationalitäten, Richtungen und Altersgruppen – eine Expertise, aufgetan bei meiner Tätigkeit als Ausstellungsmacher.

Der Gebrauch des Wortes ‚Experte‘ in diesem Zusammenhang bedarf der Erläuterung: So mancher Ausstellungsmacher sieht sich gerne in einer Art Fusionsverhältnis zum Künstlertum, ja manchmal sieht er sich gar selbst als Künstler. Ich sehe mich dagegen eher als zwar mit dem Künstler sympathisierendes, jedoch von ihm grundsätzlich verschiedenes Gegenüber. Diese Position erlaubt mir einen anderen Blick aufs Werk, als ihn der Künstler selber haben kann, während ich dem durchschnittlichen Betrachter wiederum die Nähe zum Künstler voraushabe. Moderne Kunst gilt als schwierig, und von seiner privilegierten Betrachterposition aus kann ein Ausstellungsmacher sie anderen zugänglicher machen. Er sollte demnach von der Besonderheit seiner Vermittlerposition Gebrauch machen: Durch die Konfrontation verschiedenartiger Kunstwerke in einer Ausstellung und mit begleitenden Texten können zum Beispiel Zusammenhänge hergestellt, Gegensätze und Analogien aufgezeigt und künstlerische Problemstellungen offen gelegt werden. Das Schreiben begleitender Texte zwingt den Ausstellungsmacher dazu, sich auch selbst Rechenschaft darüber abzulegen, warum er etwas zeigt, und warum er es so zeigt, wie er es zeigt. Regelmäßige Übung in der schriftlichen Begründung von Entscheidungen kann ihn über das Niveau unreflektierter Intuition hinausheben, das im Ausstellungswesen leider oft vorherrscht. Doch sollte man hiervon nicht zu viel erwarten: Die gängige Form des Katalogtextes lässt kaum Raum für theoretische Unterbauung, denn ein Katalogtext bezieht sich auf eine konkrete Ausstellung und muss meist unter Zeitdruck fertig gestellt werden. Ich hatte derer schon viele geschrieben, als ich mich dieses Buch zu schreiben entschloss, und das entscheidende Motiv zu diesem Entschluss war mein Bedürfnis nach theoretischer Unterbauung.

Da meine Texte schon theoretische Passagen enthielten und da mir die Ideen, die ich in diesem Buch ausarbeiten wollte, im geradezu buchstäblichen Sinne ‚klar vor Augen standen‘ – d.h. weniger als Argumentation denn als kohärentes ‚Bild‘ im Kopf – glaubte ich, es schnell schreiben zu können. Wie sehr habe ich mich da getäuscht! Ich begann mit der vermeintlichen Argumentationsstruktur, dem Inhaltsverzeichnis. Das heutige sieht völlig anders aus.

Dennoch hat sich das ‚Bild‘ im Kopf nicht wesentlich geändert. Beim Versuch, es in Worte zu fassen, musste ich erkennen, wie unendlich komplexer es war, als ich es vermutet hatte, und dass es von Annahmen ausging, zu deren Unterbauung ich immer wieder von neuem auf die Suche nach zusätzlichen Informationen gehen musste. Was als Sammlung und Systematisierung von Wissen und Ideen aus verstreuten Büchern und Texten begann, wurde zu einem praktischen Lernprozess zur Wahrnehmung von Wirklichkeit und zum schöpferischen Denken.

Was mir bei praktisch jedem Künstler auffiel, war sein Anspruch auf einen, wie auch immer gearteten Wirklichkeitsbezug seiner Kunst. Kann des Künstlers Wirklichkeitsaneignung jedoch irgendeine Allgemeingültigkeit beanspruchen, oder muss sie als irrelevante Nabelschau abgetan werden? Gibt es überhaupt eine spezifisch künstlerische Auseinandersetzung mit Wirklichkeit – im Gegensatz etwa zur wissenschaftlichen, philosophischen oder auch alltäglich-individuellen? Und was meinen Künstler überhaupt mit Wirklichkeit? Dies sind Fragen, die in Katalogtexten allenfalls angerissen werden können und die man mit den Mitteln der Kunstgeschichte und der Ästhetik sowieso kaum wird beantworten können.

Der Begriff Wirklichkeit ist derart umfassend, dass man, will man tiefer graben, zwangsläufig mit allerlei Fachdisziplinen in Berührung kommt: Philosophie, Geschichte, Soziologie, Anthropologie, Psychologie, Neurophysiologie und die Naturwissenschaften. Wie kann man sich aber in Fachgebiete hineinwagen, in denen man Amateur ist? Wird man da nicht zwangsläufig zum sprichwörtlichen Elefanten im Porzellanladen?

Nun, man informiert sich, und im Grunde ist der Umgang mit unvollständigem Wissen nicht viel anders als die Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk: Man bemüht sich um ergänzende Informationen und verlässt sich im Übrigen – in guter alter kantischer Tradition – auf seine kritische „Urteilskraft“. Uns alle zwingt die alltägliche Konfrontation mit neuen und unbekannten Situationen oder Zusammenhängen ständig zu Entscheidungen, ohne dass wir jeweils über alle relevanten Informationen verfügen. Zuweilen führt dies zu Irrtümern, und womöglich wird meine Liebhaberei für all diese Fachgebiete hier und da zu vorschnellen oder irrtümlichen Urteilen führen – die Rezeption des Buches muss das erweisen. Doch kann auch der Experte irren, und mein Anliegen ist eher die Kohärenz von größeren Zusammenhängen als die definitive Richtigkeit von Details.

So möchte dieses Buch — aufbauend auf Erfahrungen aus dem Umgang mit Künstlern und mit der Kunst — zeigen, dass Kunst nicht nur entspannende Lebensverschönerung oder unverbindliche Freizeitgestaltung, sondern auch eine ernstzunehmende Form der Wirklichkeitsaneignung sein kann. Kritische Urteilskraft, das wusste schon Kant, und er wird darin, so hoffe ich zu zeigen, von neueren Erkenntnissen in einigen der genannten Fachgebiet bestätigt, ist nie rein rational, sondern enthält immer auch ein Gefühlsmoment. Ich bitte den Leser dieser Zeilen, dies nicht als Plädoyer für den freien Lauf der Gefühle misszuverstehen: Wie der Alltag, so erfordert die Auseinandersetzung mit Kunst sowohl Rationalität als auch Gefühl.

Wichtig ist die richtige Dosierung, und Kunstbetrachtung kann, das ist eine, aus meiner Berufserfahrung heraus destillierte Annahme, die ich hier theoretisch zu unterbauen versuche, eine Übung in der richtigen Dosierung von Verstand und Gefühl, in kritischer Urteilskraft sein; und insofern das Buch der Niederschlag meines praktischen Lernprozesses zur Wahrnehmung von Wirklichkeit und zum schöpferischen Denken ist, hoffe ich, dass es diese Annahme nicht nur argumentativ, sondern auch exemplarisch deutlich werden lässt.

Wenn Wissen unvollständig ist, dann wird der Bezugsrahmen für die Abwägung eines Urteils umso wichtiger. Der Bezugsrahmen dieses Buches ist der-

jenige, den wir gemeinhin mit dem Begriff „Kunst“ umschreiben. Da der Gebrauch dieses Begriffes kaum je eindeutig gewesen ist und heute diffuser denn je geworden zu sein scheint, muss ein Teil meiner Argumentation dessen Absteckung gewidmet werden. Ist der Bezugsrahmen der Kunst aber überhaupt abzustecken? So mancher würde mir entgegenhalten, dass keinerlei Eingrenzung der Kunst je gerecht werden könnte, da dies eine unzulässige Beschränkung der künstlerischen Freiheit bedeuten würde, oder dass Kunst prinzipiell unfassbar sei. Freiheit kann jedoch schnell zur Beliebigkeit werden, und was die Unterstellung prinzipieller Unfassbarkeit betrifft, so entschuldigt sie nur allzu oft die Unterlassung jeglichen Versuches einer Begriffsklärung.

Solcherlei scheinbar rational legitimierte Denkfaulheit ist ein Merkmal des postmodernen Diskurses, der auch in der Kunstkritik ein dankbares Terrain gefunden hat. Unter Berufung auf Andy Warholes „*anything goes*¹“ und Joseph Beuys „erweiterten Kunstbegriff“, wonach Leben Kunst und jeder-mann ein Künstler ist, scheint in der Kunst alles möglich geworden zu sein. Natürlich soll hier nicht diesen beiden, wohl emblematischsten Künstlern der transatlantischen Kunstachse der Prozess gemacht werden. Beiden ging es um etwas, um das es meines Erachtens jedem ernsthaften Künstler gehen muss: um Wirklichkeit. Joseph Beuys wollte die gesellschaftliche Wirklichkeit von der Kunst aus verändern, und Wahrhol war fasziniert von der in den 60er-Jahren noch neuen, in den U.S.A aber schon verbreiteten Wirklichkeit der Massenkultur.

Meine Kritik zielt vielmehr auf gewisse Auswüchse der Rezeption von Wahrhol, Beuys und deren Vorläufer Duchamp, insofern diese vom Kunstbegriff nicht viel mehr als eine leere Worthülse übrig gelassen haben. Denn, wenn Kunst Leben und alles Kunst ist, was ist es dann nicht? Ein Begriff dient doch dazu, etwas von etwas anderem zu unterscheiden. Wenn es nichts mehr zu unterscheiden gibt, dann wird der Begriff obsolet. Tatsächlich scheint in gewissen Bereichen der zeitgenössischen Kunst das Wort Kunst, verdächtig des Anachronismus, des Eurozentrismus, des Imperialismus, tabu geworden zu sein. Dennoch wird es, inklusive seiner impliziten Abhebung vom Alltäglichen dessen, was als Kunst bezeichnet wird, stillschweigend vorausgesetzt, insbesondere wenn es darum geht, einen Marktwert zu beanspruchen, der ein Vielfaches des Material- oder Fabrikationswertes beträgt. Wohl nicht zufällig gingen der Verlust an Deutlichkeit und die Tabuisierung des Kunstbegriffes einher mit einer Verschiebung des inhaltlichen Interesses weg von kunstimmanten Problemstellungen hin zur Erfolgsstory des Künstlers; und so konnte des Künstlers Karriere zum Thema seiner Kunst werden.² In die dazugehörigen Kunstwerke ist oft eine Art Aha-Effekt eingebaut, der darauf abzuzielen scheint, beim Betrachter schnell und unproblematisch, das heißt, ohne dass er sich noch mühsam über vielerlei Hintergründe zu informieren braucht, ein Aha-Erlebnis auszulösen – jenes ungeheuer befriedigende Gefühl, dass man etwas verstanden hat.³ Das Aha-Erlebnis schneidet auch jede weitere Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk ab – man hat's ja verstanden!

¹ Die Formel wurde u.a. von Paul Feyerabend (1975) geprägt und im postmodernen Diskurs reichlich missbraucht. Vergl.: Sokal / Bricmont (1997, 77 ff.).

² „Kein Phänomen regt die Phantasie des Galeriebesuchers so an wie die Geschichte, wie ein Künstler den Durchbruch schafft“. Cameron (1989, 26).

³ Etwa, wenn Strickware oder Kochplatten zu bildnerischen Markenzeichen umfunktioniert werden, um vor allem keinen Zweifel mehr darüber zu erlauben, dass es sich um das Kunstwerk einer engagierten Frauen-Künstlerin handelt.

Wo aber beginnen mit dem Abstecken, dem Eingrenzen des Kunstbegriffes? – Das Thema Kunst scheint uferlos. Auf die Problematik dieser scheinbaren Uferlosigkeit stieß ich zuerst in zweierlei Zusammenhängen, die innerhalb des Bezugsrahmens ‚Kunst‘ als weit voneinander geschieden gelten: die akademische Kunstgeschichte und die Globalisierung der zeitgenössischen Kunstszene.

Während erstere Bedeutungen von Objekten verschiedenster Kulturen interpretiert, ohne sich dabei viel um deren jeweiligen Entstehungszusammenhang zu kümmern, glaubt letztere den Eurozentrismus überwinden zu können, indem sie Kunst anders benennt – etwa ‚Emerging Contemporary‘ oder ‚Magie‘.¹ Sie sieht den Eurozentrismus als eine Version des Ethnozentrismus – jenes anthropologischen Prinzips, wonach jede Kultur die universelle Gültigkeit ihrer Weltanschauung unterstellt. Ist jedoch die westliche Kultur nicht tatsächlich universell (ob dies nun gut oder schlecht ist, sei einmal beiseite gelassen)? – Durchaus, wenn wir uns in Max Webers Begriff von ihrer „universalgeschichtlichen“² Besonderheit finden können, der sich herleitet vom Universalismus des wissenschaftlichen Weltbildes, auf welchem sich ja die westliche Kultur gründet. Insofern Naturgesetze auf ihre Gültigkeit hin geprüft werden können, unterscheidet sich ihr Anspruch auf universelle Gültigkeit wesentlich von dem irgendeines Ethnozentrismus. Seine kulturgeschichtliche Bedeutsamkeit wird bestätigt durch deren Anwendung auf Technologie und Wirtschaft, und damit auf die beiden durchgängigsten Charakterzüge unserer *global* (und also im weberschen Sinne auch universellen) *culture*; und wir werden sehen, inwiefern auch Kunst – ganz ähnliche wie die Wissenschaft – einen Universalitätsanspruch unterstellt. Obwohl dieser Anspruch durchaus nicht mit Naturgesetzen zu rechtfertigen ist, bleibt es naiv, ihn deshalb als quasi ethnische Besonderheit zu relativieren: Selbst wenn sie ihr einen anderen Namen verleiht, unterstellt die Apologie einer wahrhaft globalen zeitgenössischen Kunst stillschweigend doch immer denselben modernen Kunstbegriff; und umgekehrt streben nicht-westliche Künstler wie selbstverständlich danach, vom immer noch hauptsächlich westlich geprägten Kunstsystem anerkannt zu werden. Realistischer scheint mir, sich dieser Spielart des Universalismus bewusst zu sein, als sie zu leugnen.

Die Tabuisierung des Kunstbegriffes ist gerichtet gegen den unkritischen Universalismus, der in der Kunstkritik bis noch vor kurzem gängig war und es in der akademischen Kunstgeschichte noch weitgehend ist. Weder Kunstgeschichte noch Ästhetik bekümmern sich viel um die Besonderheit ihres eigenen Kunstbegriffes noch um die Problematik von dessen Anspruch auf Universalität. Zwar erkennt man an, dass das Wort ‚Kunst‘ in anderen Epochen andere Bedeutungen hatte, zieht jedoch nicht die sich immerhin aufdrängende Konsequenz, dass dessen Universalität nicht fraglos und undifferenziert vorausgesetzt werden kann. Selbst die Renaissance, die ja doch als die Wiege des modernen Kunstideals gilt, brachte kein geschlossenes System der Künste hervor, für chinesische oder japanische Kunst fehlte es bis ins 19. Jahrhundert hinein gar an einer zusammenfassenden Kategorie, und afri-

¹ Erstmals auf programmatische Weise tat dies die Ausstellung ‚Magiciens de la terre‘ im Jahre 1988 in Paris.

² In Webers ‚Vorbemerkungen zu den Gesammelten Aufsätzen zur Religionssoziologie‘ von 1920 (Johannes Winckelmann [Hrsg.], 1973, 340 ff.).

kanische Kunst wird erst seit dem späten 20. Jahrhundert wirklich als Kunst angesehen.¹

Auf eine seltene Ausnahme vom vorherrschenden Desinteresse an der Besonderheit des westlichen Kunstbegriffes stieß ich erst spät während meiner Arbeit an diesem Buch: In einem Aufsatz über das moderne System der Künste, den er vor schon mehr als einem halben Jahrhundert veröffentlichte, beschrieb Paul Oskar Kristeller die Herausbildung des Begriffes von der Kunst mit einem großen ‚K‘, worunter erst ab dem 18. Jahrhundert Architektur, Skulptur, Malerei, Musik und Poesie zusammengefasst wurden, sowie des dazugehörigen, separaten Bereiches des gesellschaftlichen Lebens.² Sie wurde eingeleitet durch den Aufstieg und die Emanzipation der empirischen Naturwissenschaften im 17. Jahrhundert und die dadurch mit ausgelöste ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘, einer literarischen Debatte, welche die in der Renaissance noch ungebrochene Autorität der klassischen Antike erschütterte. Die Überlegenheit des Kenntniserwerbs vermittelte wissenschaftlicher Empirie und mathematischem Kalkül war derart unbestreitbar geworden, dass für die Kontroverse über die Priorität der Klassiker oder der Modernen nur noch jene Gebiete verblieben, in welchen individuelles Talent und kritischer Geschmack maßgeblich waren. So wurde die Grundlage bereitet für eine deutliche Unterscheidung der Kunst von der Wissenschaft.³

Das moderne System der Künste kristallisierte sich in den Konversationen und Diskussionen kultivierter Kreise in Paris und London heraus und fand seinen Niederschlag in Zeitungsartikeln, Briefen und Tagebüchern sowie in der Enzyklopädie.⁴ Am Ende des 18. Jahrhunderts schrieb Kant schließlich in seiner Kritik der Urteilskraft der Kunst einen von Wissenschaft und Ethik deutlich getrennten, unabhängigen Bereich zu;⁵ und im revolutionären Frankreich wurde in aller Öffentlichkeit eine Kontroverse ausgetragen um die neue Rolle der Kunst in einer republikanischen Gesellschaft. So ziemlich alle Bestandteile des modernen Kunstbegriffes finden sich hier. Was Kant im fernen Königsberg, dem heute russischen Kaliningrad, theoretisierte, wurde so, etwa gleichzeitig und unabhängig davon, in der *République des Arts* auf eine für die Moderne exemplarische Weise praktisch umgesetzt. So wurde quasi aus einer europäischen Gemeinschaftsproduktion ohne jedwede Konzertierung eine neue gesellschaftliche Funktion geboren mit dem dazugehörigen Bereich gesellschaftlichen Austausches über Gegenstände, die wir unter der Kategorie des modernen Kunstbegriffes zusammenfassen. Durch die Herausstellung des Unterschiedes zwischen dem modernen Kunstbegriff und seinen Vorläufern als einen wesentlichen rüttelte Kristeller an den Grundfesten der akade-

¹ Shiner (2001, xv, 15).

² Kristeller (1951/1952). Obwohl die Ursprünge so mancher, die moderne Ästhetik bestimmender Konzepte wie Geschmack, Gefühl, Genie, Originalität und schöpferische Erfindung bis ins Gedankengut des Mittelalters und der Antike zurückreichen, erhielten sie doch erst im 18. Jahrhundert ihre moderne Bedeutung als Umschreibung für den angemessenen Umgang mit Kunstwerken und für einen Bereich, der deutlich abgegrenzt ist vom Handwerk, den Wissenschaften und dem Alltag (1951, 495-497). Selbst wenn gewisse Merkmale des modernen Kunstbegriffes wie der Geniekult, die Kunstkennerschaft, die gewachsene Bedeutung von Malerei und Skulptur, ihre Nähe beziehungsweise Konkurrenz zu Literatur und Wissenschaft sowie ihre Abgrenzung gegenüber dem Handwerk in der Renaissance ihren Ursprung haben, so fehlte es auch ihr noch an einem separaten Bereich für die Kunst (Ebenda, 509, 512, 513, 516).

³ Ebenda, 524 f.

⁴ Kristeller (1952, 16, 22).

⁵ Ebenda, 42.

mischen Kunsthistorikern. Es kommt denn wohl auch nicht von ungefähr, dass Kristellers Standpunkt kaum Nachfolge fand: Hier verrät sich tatsächliche eine gewisse Tendenz zu eurozentristischer Borniertheit der Kunstinstitution.

Durch meine Auseinandersetzung mit Jürgen Habermas, Claude Lévi-Strauss und – in dessen Nachfolge – einigen strukturalistischen Anthropologen war mir, ohne Kristellers Aufsatz noch zu kennen, die Wesentlichkeit dieses Unterschiedes bereits aufgefallen, was mir ein erstes Kriterium zur Eingrenzung des modernen Kunstbegriffes an die Hand gegeben hatte.¹ Kristellers Darstellung bestätigte dies für mich im Nachhinein und aus einer anderen Perspektive heraus. Doch gründet Kristellers Essay sich weitgehend auf philosophische Texte. Künstler oder Kunstwerke werden nicht besprochen, und der gesellschaftliche Umgang mit Kunst kommt nur am Rande vor. So wird nicht deutlich, was die Ursache für die Herauskristallisierung des Kunstbegriffes war und von wem sie getragen wurde. Die Kunst behält also letztlich auch bei ihm jene autonome Eigendynamik und damit jene selbstverständliche Unausweichlichkeit, die das Universelle auszeichnet, und welche der kunsthistorische, aber auch der alltägliche Gebrauch des Wortes ‚Kunst‘ immer unterstellt. Ob damit nun gerade ein gesellschaftliches beziehungsweise kulturschichtliches Phänomen, eine individuelle Erfahrung – sei es die des Künstlers oder die des Betrachters – oder aber Kunstwerke gemeint sind, bleibt denn auch meist ungewiss.

Wenn wir aber anerkennen, dass der Kunstbegriff eine Ausgeburt der Moderne ist und wir ihn dennoch als Kategorie auf Kulturgegenstände verschiedenster Epochen und Kulturen anwenden, dann sollten wir uns darüber im Klaren sein, welchen Aspekt des Kunstbegriffes wir meinen. Deshalb ist die Trennung des gesellschaftlichen Gesichtspunktes beziehungsweise der gesellschaftlichen Funktion der Kunst vom individuellen Gesichtspunkt, nämlich dem ästhetischen Verhalten des Künstlers oder des Betrachters, ein methodisches Prinzip dieses Buches: Das ästhetische Verhalten als individuelle Form der Wirklichkeitsaneignung ist – zunächst unter wahrnehmungstheoretischem Aspekt, implizit dem individuellen Gesichtspunkt, dann in Abgrenzung von der kollektiven Wirklichkeitsaneignung der Wissenschaften – der thematische Hintergrund der ersten beiden Kapitel. Die geistes- und sozialgeschichtliche Herausbildung der gesellschaftlichen Funktion ‚Kunst‘ als „universalgeschichtliche“² Besonderheit ist das Thema des dritten Kapitels; und im letzten werden beide miteinander verwoben, ohne sie aber zu verschmelzen. Das gesellschaftliche Phänomen oder die gesellschaftliche Funktion Kunst sind zeit- beziehungsweise kulturgebunden, im individuellen, ästhetischen Verhalten lassen sich, so hoffe ich zu zeigen, Merkmale des universell Menschlichen erkennen.

Fragt man den sprichwörtlichen Mann auf der Straße nach dem Wirklichkeitsbezug der Kunst, dann erhält man wahrscheinlich zur Antwort, dass Kunst die Wirklichkeit widerspiegle, untersche, darstelle oder kommentiere. Sind für solcherlei Bezüge zur Wirklichkeit aber nicht die Philosophie, die verschiede-

¹ Anfang der 90er Jahre organisierte ich in Den Haag eine Ausstellung zu diesem Thema (Kaiser [Hrsg.], 1991).

² Im Weberschen Sinne, a.a.O.

nen Wissenschaften oder die diversen Medien zuständig? Was hätte ein Künstler dem noch hinzuzufügen? Und fragt man einen Künstler danach, was sein Kunstwerk darstellt oder bedeutet, dann weiß er darauf meist nicht zu antworten, oder aber er antwortet, dass dies irrelevant sei.

Der Wirklichkeitsbezug der Kunst ist zunächst der des Künstlers, dann der des Betrachters. Beide sind subjektiv. Im alltäglichen Sprachgebrauch verwenden wir zur Unterscheidung einer subjektiven Welt, zu der jeweils höchstens *ein* Individuum Zugang hat, von einer objektiven, die kollektiv geteilt wird, die symmetrischen Begriffe von Innen- und Außenwelt.¹ Die subjektive Wirklichkeit besteht aus Erlebnissen, Gefühlen, dem Unbewussten, die objektive aus Tatsachen, über deren Wahrheit hinlängliches Einvernehmen besteht. Gewissermaßen dazwischen liegt die dritte Wirklichkeit interpersonaler Beziehungen: die gesellschaftliche Wirklichkeit. Kunst wird von einem Individuum hervorgebracht in seiner Auseinandersetzung mit der Außenwelt beziehungsweise deren Auswirkungen auf seine Innenwelt. Die Außenwelt ist für den Künstler wie für jedes Individuum das, was er oder es von der Welt der Tatsachen und von der Welt der interpersonalen Beziehungen bewusst oder unbewusst wahrnimmt. Das Kunstwerk gehört als physisches Objekt der Ersteren und als Bedeutungsträger der Letzteren an. Es wird zur Kunst, wenn es vom Künstler in die gesellschaftliche Wirklichkeit entlassen und von dieser als Kunst akzeptiert wird. Als Kunst mit einem großen ‚K‘ erwächst ihm ein gewisser Objektivitätsstatus, und zwar in dem Maße, wie die Anzahl der Individuen wächst, die sich mit ihm auseinandersetzen beziehungsweise auseinandergesetzt haben oder die es schlichtweg kennen.

Mit Objektivität assoziieren wir zeitlose Allgemeingültigkeit, doch ist die Kunstgeschichte voll von Beispielen für die Vergänglichkeit des Objektivitätsstatus von Kunstwerken. Zeitlos allgemeingültig sind – zumindest so lange der moderne Kunstbegriff noch gültig ist – nur Meisterwerke aus vergangenen Epochen, die allgemein als Meisterwerke anerkannt und deshalb in Museen und historischen Stätten aufbewahrt werden. Ob ein zeitgenössisches Kunstwerk in der Zukunft diesem Kanon zuzurechnen sein wird, darüber kann es kein wirkliches Einvernehmen geben – allenfalls vergängliche, nichtsdestoweniger felsenfeste Überzeugungen individueller Betrachter oder von Gruppen, die einem Kunstwerk eine Zeitlosigkeit unterstellen, welche sich prinzipiell nicht überprüfen lässt. Zweifel an den Präferenzen einer zeitgenössischen Kunstwelt sind also immer angebracht – auch wenn sie meint, derart aufgeschlossen und gut informiert zu sein, dass sie einen Van Gogh oder Cézanne heute nicht mehr übersehen würde.

Zwar lösen auch in den Wissenschaften zuweilen neue Paradigmen die älteren ab, seit jedoch wissenschaftliche Erkenntnisse mit den Methoden moderner Empirie überprüft werden, heben neuere die überkommenen nicht auf, sondern bauen auf ihnen fort.² Die Qualität eines Naturgesetzes liegt begründet in seinem Wahrheitsgehalt und in der Eleganz (womit hier ganz allgemein maximale Treffsicherheit bei einem Minimum an Aufwand gemeint ist), mit der es Tatsachen der Natur erklärt. Nun ist Eleganz ein Begriff, den wir spontan

¹ Habermas (1987/88 [1981], Bd. 1, 83ff).

² So widerlegte etwa Einsteins Relativitätstheorie nicht Newtons Gravitationstheorie, sondern verfeinerte sie vielmehr.

eher dem Bereich der Ästhetik zuordnen. Wenn er jedoch auch ein Qualitätskriterium der Wissenschaften ist, könnte dann der Wahrheitsgehalt – ein Kriterium, das wir eher mit den Wissenschaften assoziieren – nicht auch in der Ästhetik eine Rolle spielen? Nur müsste er in der Ästhetik, da hier Objektivität oder universelle Gültigkeit eher problematisch sind, anders formuliert werden. Zu denken wäre etwa an Kategorien wie Ursprünglichkeit und Authentizität, wie sie sich etwa im Hang zum Primitivismus so mancher Kunstströmungen des 20. Jahrhunderts äußern. Wir werden sehen, dass die Geschichte dieser Kategorien über die Geburtsstunde des modernen Kunstbegriffes hinaus zurückreicht. Und auf der Seite der Rezeption von Kunst, der gesellschaftlichen Sanktionierung eines Gegenstandes als Kunstwerk, ist Originalität, im Sinne von ursprünglich wahr und nicht konventionell aber auch in dem Sinne, dass es wahrhaft von der Hand des Autoren ist, bis heute ein Schlüsselkriterium geblieben, was umso erstaunlicher ist, da es oft in flagrantem Widerspruch steht zum Streben nach Angleichung der Kunst an die alltägliche Massenkultur. Wäre der Wahrheitsgehalt eines Kunstwerkes letztlich ein, wenn auch implizites und schwer zu fassendes, weil nur intuitiv erfahrbare Kriterium für dessen zeitlose Qualität?

Der Leser dieses Buches darf darin keine schlüssigen Antworten erwarten – eben weil eine solche Wahrhaftigkeit eines Kunstwerkes nur intuitiv, d.h. subjektiv und am konkreten Gegenstand erfahrbar ist. Allenfalls können Erklärungen dafür angeboten werden, was Wahrheit und Wirklichkeit in der Kunst bedeuten mögen, und zwar Erklärungen, die über das hinausgehen, was der Mann auf der Straße erwarten würde, und sich dem annähern, was der Künstler sucht. Insofern die ästhetische Wirklichkeitsaneignung eine individuelle ist, müssen Erklärungen ihres Wahrheitsgehaltes zunächst auf der Ebene des individuellen Bewusstseins gesucht werden, und hier kommen uns mancherlei Erkenntnisse aus den Forschungsgebieten der Wahrnehmungstheorie, den ‚Cognitive Sciences‘ (Bewusstseinswissenschaften) und der Neurophysiologie zupass, die in der jüngsten Vergangenheit eine rasante Entwicklung genommen haben.

Die Auseinandersetzung mit den, im System des 18. Jahrhunderts zusammengefassten Künsten beansprucht die beiden am höchsten entwickelten der fünf Sinne, nämlich den Gesichtssinn (für Malerei, Skulptur und Architektur) und das Gehör (für Musik und Poesie). In ihrer Zusammenfassung unter der Kategorie „Ästhetik“ spiegelt sich die Ganzheitlichkeit der ästhetischen Erfahrung. Ganz gleich, ob ich nun ein Gedicht lese, ein Stück Musik höre, ein Bild anschau: Solcherlei Erfahrungen können bei mir einen Geisteszustand hervorbringen, den man als ästhetisch bezeichnen kann. Und tatsächlich scheinen heute Erkenntnisse der Neurophysiologie die Analogie zwischen den verschiedenen Kunstformen und somit die Zusammenfassung deren ästhetischer Erfahrung als ein und dieselbe zu bestätigen.¹ Dieses Buch ist aus der Per-

¹ Lange hatte man geglaubt, dass es für jeden der fünf Sinne eine spezialisierte Gehirnregion gäbe. Mittlerweile hat sich herausgestellt, dass scheinbar auf ein Sinnesorgan spezialisierte Gehirnregionen durchaus auch von anderen Sinnesorganen angesprochen werden können, wenn dies notwendig ist. So hat Alvaro Pascual-Leone (Harvard University) im Jahre 1996 gezeigt, dass blind geborene den visuellen Kortex beim Lesen von Blindenschrift gebrauchen (Motluk, 2001, 25).

Taubstumme gebrauchen für ihre Zeichensprache die linke Hemisphäre des Kortex, die oft als die verbale bezeichnet wird, anstatt der rechten, die eher mit der visuell-räumlichen Wahrnehmung assoziiert wird (Hickok / Bellugi / Klima, 2001, 42 ff).

spektive der Bildenden Kunst geschrieben, die wir über den Gesichtssinn erfahren, und bei der Erforschung des Gesichtssinnes wurden in der Neurophysiologie die größten Fortschritte gemacht.

Wenn ein Bild Wirklichkeit abbildet, dann zeigt es, was sein Schöpfer gesehen hat. Ist dies aber objektive Wirklichkeit? Gestützt auf Erkenntnisse der Physiologie Wahrnehmungstheorie des Gesichtssinnes wird dies in Zweifel gezogen und zunächst ein erster Versuch für einen alternativen Ansatz des Bezuges der Kunst zur Wirklichkeit angeboten. Dann werden wir sehen, dass der Zweifel an der trivialen Vorstellung von der Kunst als Abbild der Wirklichkeit durchaus nicht neu ist: Zwar profilierten sich in der Renaissance zunächst noch Malerei, Skulptur und insbesondere das Zeichnen als avantgardistische Methoden der Darstellung von Wirklichkeit. Bald mussten sie jedoch diese führende Position an die Wissenschaften abtreten. Dennoch vertraten Künstler bis ins 19. Jahrhundert hinein einen Anspruch auf quasi wissenschaftliche Darstellung der Wirklichkeit. Wenn ein Künstler meint, die Wirklichkeit so darzustellen, wie sie wirklich ist, dann objektiviert er seine individuelle Wahrnehmung – und dasselbe tut heute noch unser Mann auf der Straße. Wir vergessen für gewöhnlich, dass wir mit Wirklichkeit meist ja eigentlich nur unsere höchstpersönliche Auffassung von der Wirklichkeit meinen – oder die einer Gruppe, die wir als autoritativ anerkennen. Dass wir die Wirklichkeit des „Dinges an sich“ letztlich nicht kennen können, interessiert allenfalls die Philosophen.¹ Im Alltag hingegen spielt das keine Rolle. Nichtsdestoweniger haben Wirklichkeitserklärungen immer einen mehr oder weniger persönlichen, öffentlichen beziehungsweise ontologischen (im Sinne von, wie Dinge an sich sind) Charakter, und deshalb tut man gut daran, bevor man sich an Aussagen über Wirklichkeit wagt, sich wie bei der Kunst zu fragen, unter welchem Gesichtspunkt man sie gerade betrachtet.

Auch diesbezüglich fällt auf, dass in der Kunst derlei Fragen kaum je gestellt werden: Die subjektive Wirklichkeit des Künstlers und eine unterstellte, ontologische Wirklichkeit werden durcheinander gebraucht, und von der gesellschaftlichen Wirklichkeit ist meist nur im Sinne von Kommentar oder Kritik – alles Versionen vom Abbild – der Wirklichkeit die Rede. Als Vademekum wird im letzten Kapitel ein differenzierter Umgang mit der Wirklichkeit vorexerziert und dabei ein Panorama errichtet, in dem der Kunst ein spezifischer Platz zufällt, als institutionalisierter (d.h. gesellschaftlich sanktionsfähiger), symbolischer Raum und als *Interface* für die individuelle Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit. Positionen der Philosophie und der Semiology werden dabei verschränkt mit humanwissenschaftlichen Disziplinen, die sich auf das Individuum konzentrieren: Psychologie, Bewusstseinswissenschaften, Neurophysiologie. Auf diesem Wege hoffe ich, einer konzeptuell fassbaren Eingrenzung des spezifischen Bezuges der Kunst zur Wirklichkeit auf die Spur zu kommen.

Zwar hat die ‚Synästhesie‘ so manchen, künstlerischen Ausbruchversuch über die Grenzen einer Disziplin hinweg motiviert – man denke etwa an das Gesamtkunstwerk des 19., die Avantgarden und den ‚Erweiterten Kunstbegriff‘ des 20. Jahrhunderts – die Resultate konnten jedoch nur in Ausnahmefällen auf Dauer überzeugen.

¹ „Wie Dinge an sich selbst (ohne Rücksicht auf Vorstellungen, dadurch sie uns affizieren) sein mögen, ist gänzlich außer unserer Erkenntnissphäre.“ Kant (1927 [1781], 285). Doch kann die Richtigkeit gewisser, isolierter Aspekte der Wahrnehmung durchaus bewiesen werden. Ernst Mach (1838 – 1916) kritisierte Kants Doktrin insofern, als die Dinge ja doch zumindest teilweise die Ursache der menschlichen Wahrnehmung sein müssten.

Die Diskussion von Positionen der Semiologie, der Sprach- beziehungsweise Symboltheorie richtet sich auf eine weitere gängige Vorstellung über die Funktion der Kunst, die in diesem Zusammenhang nicht übersehen werden darf, nämlich die, dass Kunst eine Form von Kommunikation sei. Sicher, Kunstwerke sind für andere bestimmte Bedeutungsträger – Symbole demnach. Wenn der Künstler nun mittels seines Kunstschaffens Wirklichkeit zu fassen versucht, was vermittelt das Ergebnis, das Kunstwerk, davon dem Addresaten, dem Betrachter? Kommunikation ist Verständigung über oder Mitteilung von Inhalten. Wenn der Künstler aber nicht weiß, was sein Kunstwerk letztlich ausdrückt oder bedeutet, oder wenn er dies für irrelevant hält, dann kann es ihm wohl kaum um die Kommunikation fest umrissener Inhalte gehen. Darüber hinaus können Symbole nur dann als Kommunikationsmittel funktionieren, wenn über deren Bedeutung Einvernehmen herrscht. Dagegen zeichnen sich große Kunstwerke ja gerade durch ihre Zeitlosigkeit aus, die sie erlangen, indem sie zeitgebundene Konventionen durchbrechen: Sie sind weniger Kommunikationsmittel als vielmehr Bedeutungskatalysatoren, die der Interpretation bedürfen, um Bedeutungen überhaupt katalysieren zu können. Die Loskoppelung des Kunstwerkes und — allgemeiner — des Symbols von einer eng gefassten Kommunikationsfunktion eröffnet den Blick auf eine andere, umfassendere Funktion, nämlich die als Werkzeug zur Auseinandersetzung mit Wirklichkeit, und vor diesem Hintergrund gilt es, den spezifischen Symbolmodus des Kunstwerkes zu erklären.

An dieser Stelle könnte das Buch eigentlich beginnen, doch weiß der Leser, nach all den Denkanstößen, Konzepten und Verweisen auf Bezugsrahmen und Wissenschaftsdisziplinen, vielleicht nicht mehr so genau, worum es in diesem Buch letztlich gehen soll, und was an dem hier vertretenen Ansatz neu ist.

Es geht letztlich um die Frage, ob die Auseinandersetzung mit Kunst noch als eine ernstzunehmende Tätigkeit gelten kann. Die Frage ist sicherlich nicht neu. Sie wird jedoch hier nicht von einem Banausen gestellt, sondern von einem Akteur der internationalen Kunstszene, welcher deren Veränderung im Zuge der Globalisierung des ursprüngliche westlichen Kunstbegriffes zunächst aus nächster Nähe mitgemacht und dann, zunehmend aus kritischer Distanz, beobachtet hat. Zweifellos sind die Preise, die für Kunstwerke gezahlt werden, ernst zu nehmen und haben die, in Kunstkritik und Kulturpolitik gängigen Beteuerungen über die zukunftsorientierte, gesichtsfelderweiternde Funktion der Kunst einen, hinsichtlich dieser Frage affirmativen Effekt. Einer kritischen Betrachtung halten dergleichen Beteuerungen jedoch kaum stand – ich hoffe dies anhand der Geschichte einiger der gängigen Klischees zeigen zu können – und die, den Kunstmarkt bestimmenden Mechanismen haben meiner Ansicht nach mehr mit Fetischismus als mit irgendeiner Form von ästhetischer Auseinandersetzung gemein.

Die Wiedergeburt des Begriffes der Ästhetik für die Moderne in Alexander Gottlieb Baumgartens (1714-1762) „*Aesthetica*“ ergab sich aus der Suche nach einer, zur Wissenschaft komplementären Form der Auseinandersetzung mit Wirklichkeit. Da Kunst auch heute noch für viele Künstler und Kunstliebhaber so etwas ist, ergibt sich aus der obigen die folgende Frage: Ist sie als solche ernst zu nehmen? Ob sie ernst zu nehmen ist, kann sich nur im Vergleich mit anderen Formen der Auseinandersetzung mit Wirklichkeit er-

weisen. Der philosophische Fachbereich, welcher sich mit Fragen zum Ursprung des Wissens sowie dazu, was wir von der Wirklichkeit überhaupt wissen können, auseinandersetzt, heißt Epistemologie. Sein Name leitet sich her aus dem Griechischen: *episteme* für Wissen und *logos* für Theorie. Epistemologie ist also eine Theorie vom Wissen und dessen Wahrheitsgehalt, und will man nicht das Rad von neuem erfinden, dann ist es ratsam, sich darüber zu informieren, was andere zum Thema gedacht haben. Nur ist in der Kunsttheorie der Hang dazu, das Rad immer wieder von neuem zu erfinden, noch gang und gäbe, während aus streng epistemologischem Gesichtspunkt eine Auseinandersetzung mit Kunst tatsächlich nicht ernst zu nehmen ist. Doch gründen sich selbst epistemologische Konstrukte auf Grundannahmen, die zuweilen wie geistige Barrieren funktionieren – so zum Beispiel das empirische Dogma, dass all unser Wissen über die Wirklichkeit von einer Ebene der Wahrnehmung her aufgebaut werden kann, die frei von jeder Begrifflichkeit ist. Als solche widersetzt diese sich jedoch zwangsläufig jeder Systematisierung und bleibt ein dunkler, undeutlicher, nichtsdestoweniger aber unerlässlicher Sockel ihrer systematischen Gebäude.¹ Wir werden sehen, dass die wissenschaftlich unterbauten Entdeckungen der ‚Cognitive Sciences‘-Ausblicke geben können auf Lösungen für klassische Widersprüchlichkeiten gewisser epistemologischer Positionen – etwa für den Widerspruch zwischen der Bedeutung von *a priori* Wissen gegenüber Erfahrung, zwischen Erlerntem und Angeborenem oder für das klassische „other-mind-problem“. Wie kann ich wissen was ein anderer weiß, erfährt, fühlt? Vielleicht eröffnen sie auch Möglichkeiten, die Frage, ob, und wenn ja inwiefern eine Auseinandersetzung mit Kunst sowie eine Untersuchung dieser Auseinandersetzung aus der Position des unabhängigen Beobachters heraus irgendeinen epistemischen Wert haben kann, auf einer solideren Grundlage neu zu formulieren. Eine wichtige methodische Voraussetzung, um dies in sinnvoller Weise tun zu können, ist allerdings, den Bezug zur Welt *nicht nur* als einen semantischen, dem Modell der Sprache entlehnten zu begreifen. Der Leser sollte sich diese methodische Voraussetzung im Laufe der hier geführten Argumentation immer vor Augen halten, denn die Sprachlichkeit des menschlichen Bezuges zur Wirklichkeit wird nur allzu selbstverständlich unterstellt – gerade auch in der Ästhetik und in der Epistemologie, wo sie leicht, wie wir sehen werden, zu geistigen Blockaden führen kann. Sicher, Sprache ist das am besten geeignete Symbolsystem, um objektivierbare Präpositionen über die Wirklichkeit zu formulieren. Sie ist jedoch nur eines von vielen Symbolsystemen, und wenn man den Bezug der Kunst zur Wirklichkeit als einen sprachlichen begreift, dann entgehen einem, so meine ich, wesentliche Aspekte des Ästhetischen.

¹ Hellman (1977, xxiii und xxii)

(I) Ein Abbild der Wirklichkeit?

Beginnen wir mit dem Naheliegendsten, nämlich der weit verbreiteten Vorstellung, dass Kunst Wirklichkeit darstelle. Seit der Renaissance, seit Maler immer bessere Techniken und Methoden entwickelt haben, Landschaften, Gegenstände oder Personen täuschend echt auf einer Bildfläche wiederzugeben, hat die Faszination an dem durch Menschenhand geschaffenen, realistischen Abbild der Wirklichkeit – obwohl es heute zur Trivialität geworden ist – kaum nachgelassen. Sind jedoch Abbildung, Imitation, Darstellung der sichtbaren Welt die vornehmlichen Funktionen der Kunst?

Pflegt man Umgang mit Künstlern, dann lernt man schnell, dass die Nachahmung von Wirklichkeit nur selten deren Hauptanliegen ist. Auch wenn es Künstlern in ihrem Kunstschaften um eine Auseinandersetzung mit Wirklichkeit geht, so bemisst sich die ‚Wahrheit‘ ihrer Kunst doch kaum je an einem Grad von Übereinstimmung ihrer Bildern mit dem, was darauf abgebildet ist. Die Faszination am ‚realistischen‘ Bild geht einher mit der immer noch problematische Rechtfertigung so genannter ‚abstrakter Kunst‘. Hier scheint mehr im Spiel zu sein als die notorische Verspätung des breiteren Publikums gegenüber künstlerischen Avantgarden, denn abstrakte Kunst gibt es immerhin schon seit einem Jahrhundert. Was bewegt Künstler, die scheinbar doch so auf der Hand liegende Abbildungsfunktion der Kunst fallen zu lassen? Ist das nicht reine Willkür? Wird Kunst dann nicht zur Dekoration?

Dass die Pioniere der Abstraktion durchaus ihre Gründe hatten, kann man in den Schriften etwa Kandinskys oder Mondrians nachlesen:¹ Sie zweifelten an der Wahrhaftigkeit visueller Wahrnehmung und suchten nach einer wahreren Wirklichkeit jenseits des äußerlichen Scheines der Bildgegenstände — nach einem ‚Absoluten‘. Ist dies aber nicht spiritualistisches Geschwafel? – Teils schon: Künstler sind weder Philosophen noch Wissenschaftler, und sie drücken sich eher mit Gegenständen aus als mittels der Sprache, weshalb ihre Texte eher als Quellen denn als philosophische Studien gelesen werden sollten. Doch fußte ihr Zweifel am Wahrheitsgehalt von Erscheinungen teils auf Erkenntnissen der Wissenschaft, die durch deren Popularisierungen auch für Künstler zugänglich geworden waren.² Darüber hinaus hatte die Erfindung der Fotografie die Kunst ihres Monopols beraubt, dass sie seit der Renaissance innehatte: Die Fotografie hat das Abbilden von Wirklichkeit automatisiert und somit für jedermann in den Bereich des Möglichen gebracht. Fotografieren ist ein rein technischer Vorgang, und wir gehen wie selbstverständlich davon aus, dass ein Foto (oder ein Fernsehbild) ein objektives, wahres Bild vom Abgebildeten gibt. Ist dies aber so selbstverständlich?

Wahrheit bedeutet Übereinstimmung mit Tatsachen. Wenn sich die ‚Wahrheit‘ einer bildnerischen Darstellung also, im Gegensatz zu dem, was die größten Künstler des 20. Jahrhunderts meinten, doch daran bemisst, inwiefern Darstellung und dargestellter Gegenstand miteinander übereinstimmen, dann wä-

¹ Kandinsky (1952 und 1955), Holtzman / James (1987)

² Lynn Gamwells These (2002) ist sogar, dass die Kunst der Moderne sich vor allem an der Wissenschaft inspiriert habe.

re abstrakte Kunst, ja jede Entfernung vom Gegenstand, wie wir ihn sehen, ein Verlust an Wirklichkeit. Entweder hätte Kunst dann nichts mit Wirklichkeit zu tun, wäre willkürliches Spiel, Caprice, oder die Kunst des 20. Jahrhunderts würde größtenteils auf weltfremden Irrtümern beruhen und besäße allenfalls dekorativen Wert.

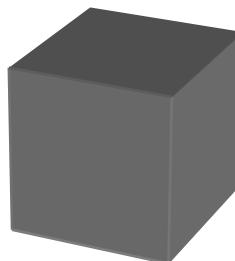
Tatsache und Schein (I)

Nehmen wir einen höchst einfachen Gegenstand: einen Würfel. Trotz seiner Simplizität sind die Übereinkünfte eines tatsächlichen Würfels mit seiner Darstellung schon erstaunlich beschränkt: Nur die direkte Draufsicht gibt eine der sechs Seiten in den richtigen Proportionen wieder; jedoch ist dann keine der fünf anderen Seiten und folglich auch nicht die Körperlichkeit des Würfels zu sehen.



1. Würfel in direkter
Draufsicht

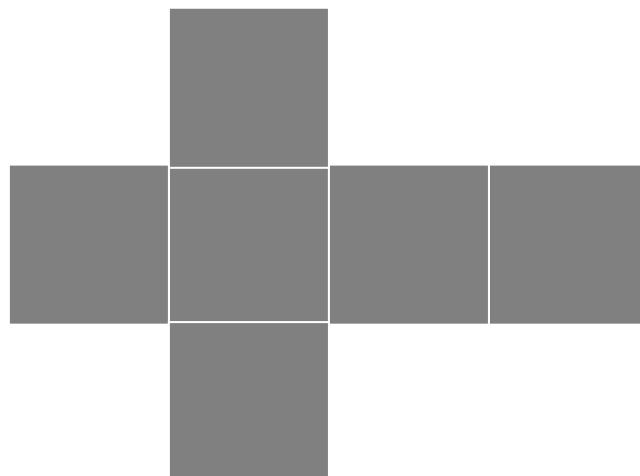
Es könnte ebenso gut nur ein Quadrat, die präzise Kopfansicht eines Balkens mit quadratischem Querschnitt oder die Basis einer Pyramide sein, denn was sich hinter der sichtbaren Seite verbirgt, ist ja nicht zu sehen. Sobald der Blickpunkt sich von der orthogonalen Draufsicht weg verlagert, erscheinen perspektivisch verkürzt – das heißt in bezug auf den tatsächlichen Würfel verzerrt – zwei weitere Seiten.



2. Würfel in perspektivischer
Ansicht

Die dem Blickpunkt zugewandte Seite ist nun jedoch auch nicht mehr ohne Verzerrungen wiedergegeben, und die drei dem Blickpunkt abgewandten Seiten bleiben immer unsichtbar. All dies hat natürlich mit den Gesetzmäßigkeiten der Projektion zu tun, und die Projektion ist nun einmal, seit in der Renaissance die Zentral- oder Fluchtpunktperspektive erfunden worden ist, die klassische Methode zur Übertragung eines Körpers auf eine Fläche. Die Re-

duktion um eine Dimension braucht jedoch nicht unbedingt eine Verfälschung von Maßen, Winkeln und Proportionen mit sich zu bringen: Aufgeklappt in die Fläche können alle sechs Seiten des Würfels in den richtigen Proportionen wiedergegeben werden.

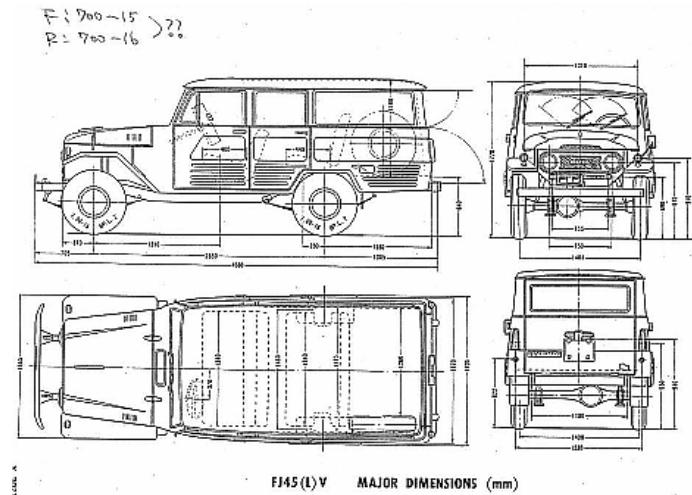


Ein aufgeklappter Würfel hat aber nicht mehr viel mit seiner visuellen Erscheinung zu tun. Während die zentralperspektivische Darstellung unvollständig und verzerrt ist, erfordert es doch einiges Abstraktionsvermögen, um in der richtigeren, aufgeklappten Darstellung noch einen Würfel zu erkennen, denn sie zeigt *nicht* das Verhältnis der Seiten im Raum zueinander, wie dies die perspektivische Darstellung tut. Inwiefern eine perspektivische Darstellung ‚richtig‘ ist, ergibt sich also weniger aus der faktischen Übereinstimmung mit dem dargestellten Gegenstand als aus der Übereinstimmung mit dessen Ansicht, und zwar von einem bestimmten Blickpunkt aus. Geht es um eine möglichst große Übereinstimmung mit dem dargestellten Gegenstand, dann ist die Zentralperspektive demnach nicht die geeignete Darstellungsmethode.

Da eine perspektivische Darstellung nicht mit ihrem Gegenstand übereinstimmt, fehlt es ihr an Eindeutigkeit: Rein geometrisch definieren zwar ein dreidimensionales Objekt und ein Blickpunkt *eindeutig* eine Projektion, von einer Projektion lassen sich jedoch, wie wir soeben gesehen haben, verschiedene Gegenstände ableiten, denn die Rückseite bleibt ja unsichtbar. Darum auch ist die perspektivische Darstellung, entgegen einem verbreiteten Missverständnis, keine zuverlässige Methode zum Vermessen eines abgebildeten Raumes oder Gegenstandes.¹ Obwohl naturalistische Abbildungen reich an Information sind – man denke nur an den Umfang digitaler Fotobestände –, ist davon erstaunlich wenig objektrelevant. Wegen ihrer begrenzten Übereinstimmung mit dem Gegenstand und wegen ihrer Mehrdeutigkeit ist sie weder für wissenschaftliche Darstellungen noch zur Kommunikation geeignet. Technische Zeichnungen, die auf eine hohe Übereinstimmung mit dem dargestellten Objekt angewiesen sind, verwenden die Draufsicht, die orthogonale Projektion, welche Gegenstände als ‚wahre‘ Formen von den verschiedenen Sei-

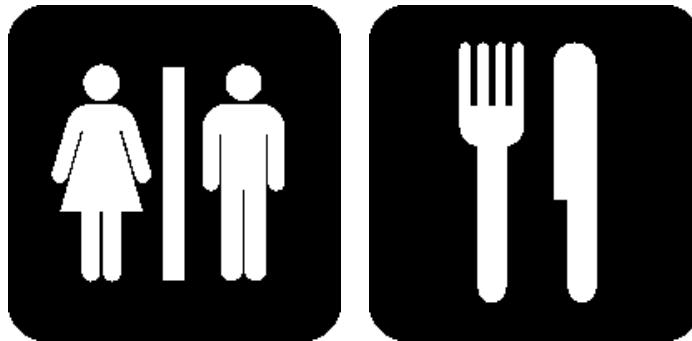
¹ vergl.: Gombrich (1982 [1975], 191)

ten her wiedergibt, was nichts anders bedeutet, als dass die jeweilige Ansicht und die tatsächlichen Formen des dargestellten Gegenstandes in ihren Maßen identisch, oder zumindest proportional richtig sind.¹



4. Technische Zeichnung eines Autos in vier Ansichten von vier Seiten

Und wenn es anstatt um Übereinstimmung mit den Tatsachen um Kommunikation geht, dann kommunizieren Piktogramme viel eindeutiger als zentralperspektivische Darstellungen.



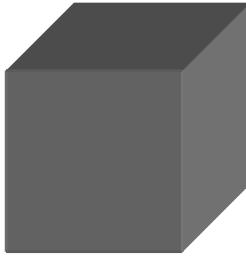
5. Piktogramme für Toiletten und Restaurants

¹ Willats (1997, 38)

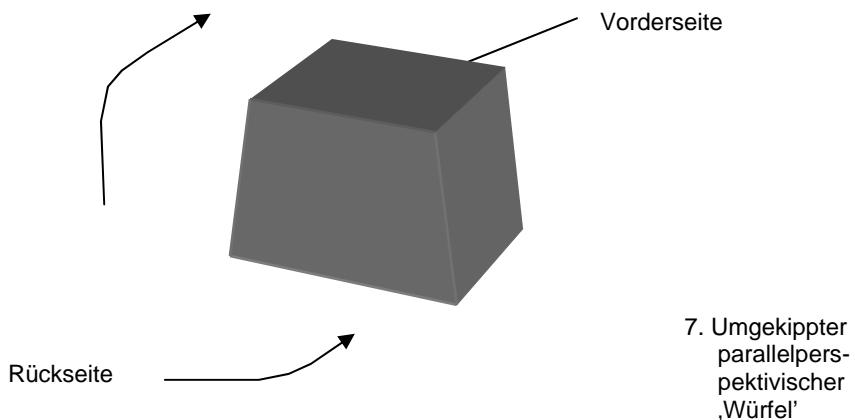
Sehen und Wissen (I)

Nehmen wir nun die parallelperspektivische Darstellung eines Würfels.

6. Würfel in parallelperspektivischer Darstellung



Die dem Blickpunkt zugewandte Seite ist unverzerrt und in ihren korrekten Proportionen wiedergegeben, während die in die Tiefe verlaufenden Kanten, die ja eigentlich nicht sichtbar sein dürften, da die uns zugewandte Seite unverzerrt ist, doch zu sehen sind. Zudem verlaufen die Kanten – wie beim ‚wirklichen‘ Würfel – parallel, anstatt dass sie konvergieren, und sie sind kaum perspektivisch verkürzt. Die faktische Übereinstimmung der Parallelperspektive mit dem Würfel ist also größer als die der zentralperspektivischen Darstellung. Sie ist gewissermaßen ein Kompromiss zwischen seinen wirklichen Proportionen und seiner Erscheinung. Da jedoch die Parallelität der in die Tiefe verlaufenden Kanten in der Projektion eine Verbreiterung des dargestellten Körpers angibt, würde die Parallelperspektive strikt genommen eigentlich keinen Würfel darstellen, sondern einen auf seiner Seite liegenden Pyramidenstumpf.



Sie kommt aber der fluchtpunktperspektivischen Darstellung eines Würfels sehr nahe, weshalb uns unser Wissen um die visuelle Erscheinung eines Würfels dazu verleitet, auch die Parallelperspektive als Würfel zu sehen.

Was wir über die Welt wissen, muss einst über die Sinne zu uns gekommen sein. Auf dieser Annahme gründet sich die wissenschaftliche Lehre des Empirismus, auf die ich im folgenden Kapitel noch ausführlicher eingehen werde. Was wir über die Welt schon wissen, beeinflusst aber auch, wie dieses Beispiel gezeigt hat, unsere Wahrnehmung: Unser Wissen um die Formen und Proportionen eines Würfels kann uns über die tatsächlichen des gekippten Pyramidenstumpfes täuschen. Die Frage ist die nach der Henne und dem Ei: Womit beginnt der Erwerb von Kenntnis über die Welt, mit Wissen oder mit

Wahrnehmung? Da ein Vorwissen normalerweise vorausgesetzt werden muss, strebten die frühen Empiristen danach, diesen Faktor bei der Wahrnehmung soweit wie möglich auszuschalten¹, und ganz in dieser Tradition hat Mitte des 19. Jahrhunderts noch der englische Publizist, Künstler und Kritiker John Ruskin (1819-1900) für das unvoreingenommene Sehen den Begriff „*innocent eye*“ (des unschuldigen Auges) geprägt. Er hoffte damit, den wissenschaftlichen Status, den die Kunst seit der Renaissance beanspruchte, in die Moderne hinüber retten zu können:² Befreite der Maler sich nur von allem Vorwissen und erforschte er die Welt mit kritischen Augen, dann musste er als geübter Beobachter und Aufzeichner visueller Wahrnehmungen der am besten qualifizierte Empirist sein. Doch schon Immanuel Kant (1724-1804) hatte bestritten, dass Wahrnehmung wirklich rein sein konnte. Wahrnehmung ist mehr ein Suchen als das „Füllen eines leeren Eimers“.³ Erkenntnisse der Wahrnehmungspsychologie und der Neurophysiologie haben uns dieses Verständnis der Wahrnehmung mittlerweile bestätigt: Sie ist vor allem eine Konstruktion des Organismus, und der Anteil der von außen hinzukommenden Information ist verhältnismäßig gering. Unsere Augen sind keine optischen Apparate, sondern vielmehr Auswüchse des Gehirns: Ein Teil der auf die Netzhaut fallenden Lichtinformation wird schon im Auge verarbeitet.⁴ Jede Wahrnehmung beginnt mit einer Wahl innerhalb der unbegrenzten Aspekte der Wirklichkeit – der Wahl eines buchstäblichen Blickpunktes oder eines oder mehrerer figürlicher Gesichtspunkte. Mein Gegenüber kann zum Beispiel ein Mann sein, ein Teilchenschwarm, ein Zellenkomplex, ein Politiker, ein Freund, ein Fideler und vieles mehr, ohne dass sich dies widerspräche.⁵ Wenn ich mich beim Sehen nicht frage, was ich sehe, dann sehe ich gar nichts – ein „unvoreingenommenes Auge“ gibt es nicht, oder besser: Es wäre blind.⁶

Was wir sehen, ist von Disposition unseres Organismus, von Bedürfnissen und Vorurteilen, von unserem subjektiven Wissen geprägt. Zu allererst sehen wir, was direkt daran anknüpft: an persönliche Erfahrungen und Kenntnisse, an kulturelle Konventionen, an gängige Klischees etc. Sobald wir wissen, beziehungsweise meinen zu wissen, was wir sehen, verbindet sich dieses Wissen mit einer Vorstellung der charakteristischen Merkmale des vermeintlich Gesehenen. Wir neigen dann dazu, das, was wir sehen, an diese Vorstellungen anzupassen, und deshalb sehen wir die Darstellung eines Pyramidenstumpfes als Würfel. Ganz automatisch ergänzen wir Aspekte, die wir tatsächlich nicht sehen – wie etwa die drei Seiten des Würfels, die immer abgewandt sind. Ohne visuelles Vorwissen könnten wir auch nicht die Frontal- und die Profilansicht eines Gesichtes der gleichen Person zuordnen. Vorwissen, das Netzhautbild und die Wahrnehmung sind demnach nicht auseinander zu dividieren.⁷ Die Assoziation mit Bekanntem und eine dementsprechende Er-

¹ Popper (1979, 342).

² Gombrich (1960/77 [1956], 12, 250)

³ Kant (1927 [1781], 285 f); Popper (1979, 341 ff)

⁴ Damasio (1994, 96-100); Penrose (1990, 500); Zeki (1999, 12); Hoffman (1998, xiii): „...each of your eyes contains within it more computing power than the fastest supercomputers made today.“

⁵ Ich paraphrasiere hier ein Passages aus Nelson Goodmans *Languages of Art* (1976 [1968], 6)

⁶ Gombrich (1960/77 [1956], 246-47, 250-54, 258, 260, 261, 264, 274, 276, 331)

⁷ Gibson (1971, 31); zit.n. Gombrich (1982 [1975], 171)

gänzung geschieht automatisch und unbewusst. Nur die Identifikation eines undeutlichen Gegenstandes erfordert bewusste Anstrengung.

Das Vorwissen gibt der Wahrnehmung eine Richtung, und Richtung ist bitter nötig, denn schon bei ihrem ersten Schritt, der Projektion des durch die Linse fokussierten Lichteinfalles auf die Netzhaut, muss aus einer Vielzahl von Möglichkeiten gewählt werden: Im Unterschied zur Zentralperspektive, die von einem fixen Blickpunkt aus eine Sehpyramide konstruiert, bewegen wir uns und sehen die Welt unter ständig wechselnden Blickpunkten.

Darüber hinaus bewegen sich unsere Augen ständig – sogar wenn wir still stehen und ein Bild betrachten; schon im 17. Jahrhundert hatte dies der französische Kunstretheoretiker Roger de Piles (1635-1709) beobachtet. Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat unser Wissen darum, wie Augen und Gehirn visuelle Stimuli verarbeiten, ungeheure Fortschritte gemacht, insbesondere seit es technisch möglich ist, die Bewegungen der Augen in bezug auf das, was sie ‚sehen‘, genauer festzuhalten: Tatsächlich kann das Auge nicht normal ‚sehen‘, wenn es still steht.¹ Schon die Konzentration auf einen fixen Punkt geschieht unter kleinen Zitterbewegungen, den im Jahre 1878 durch den französischen Wissenschaftler Emile Javal so benannten „Saccades“ (Sprünge). Der Bereich scharfen Sehens ist beschränkt auf ein enges Feld, die *Fovea*. Wir betrachten also Objekte, indem wir unsere Augen ständig auf verschiedene Gebiete scharf einstellen – wir ‚scannen‘ eher als dass wir in einem Augenaufschlag sehen. Die gerichteten Bewegungen der Augen, um zur Identifikation einer Bildszene wichtige Gebiete näher zu untersuchen, verschieben ständig die Position des Bildes auf der Netzhaut.

Diese Verschiebung ist aber eine andere als diejenige, die durch die Bewegung der Objekte in unserem Blickfeld verursacht wird – und erstaunlicherweise können wir beide mühelos auseinanderhalten.² Das Netzhautbild konstituiert sich bei jedem visuellen Abtasten des Gegenstandes von neuem, und es kann sich jeweils mit neuen Bedeutungen und Interpretationen aufladen, die anfänglich nicht ‚gesehen‘ wurden.³ Unbewusst werden vielerlei Aspekte miteinander verglichen, um die unveränderlichen Merkmale dessen, was wir sehen, herauszuschälen. Wenn wir zum Beispiel ein Jugendfoto und



8. Kindheitsfoto Fidel Castro
© AFP



9. Altersfoto Fidel Castro
© AFP

¹ Riggs / Ratliff / Cornsweet / Cornsweet (1953, 495-501)

² Solso (1994, 23 f, 133 ff); Zeki (1999, 141).

³ Pritchard / Heron / Hebb (1960, 67-77)

ein Altersfoto einer uns unbekannten Person nebeneinander legen, dann können wir nur schwerlich erkennen, dass es sich um ein und dieselbe Person handelt (Abb. 8 und 9). Bei einem persönlichen Bekannten ist dies anders.¹ Was wir von seinem Gesicht wahrnehmen sind dessen unveränderliche Merkmale. Unveränderliche beziehungsweise charakteristische Merkmale von Personen oder Gegenständen sind unsere wichtigsten Anhaltspunkte bei der Orientierung in der sichtbaren Welt.²

Das Gegenstück in der unorganischen Welt zu diesem Vorwissen über charakteristische, weil fixe Merkmale sind die physikalischen Gesetzmäßigkeiten des Lichtes, denn auch sie sind fix und bestimmen unsere Wahrnehmung. Da Licht sich entlang gerader Linien fortbewegt, ist Perspektive durch geometrische Regeln bestimmt, und da wir nur die Lichtstrahlen sehen, die durch die Pupillen in die Augen fallen, sehen wir Gegenstände umso kleiner, je weiter sie entfernt sind und modelliert Licht mittels Schatten deren Plastizität. Schon seit Jahrtausenden werden Perspektive und Schattenschlag intuitiv auf Bildflächen übertragen, um den Eindruck von Dreidimensionalität zu erwecken. Vollends verstanden sind diese Regeln realistischer Naturwiedergabe in zwei Dimensionen allerdings erst seit der Renaissance.³ Sie vereinfachen den tatsächlichen Wahrnehmungsvorgang, der ja viel komplizierter ist, denn sie setzen einen fixen Blickpunkt voraus. Dennoch funktionieren sie: So wie wir die parallelperspektivische Darstellung eines Würfels trotz der Abweichung als Würfel sehen, weil sie mit unserem Wissen von der Erscheinung eines Würfels hinlänglich übereinstimmt, so sehen wir realistische Darstellungen als Wirklichkeit, weil sie sich der Weise, wie wir die Wirklichkeit sehen, unserem unbewusstem Vorwissen von dargestellten Gegenständen hinlänglich annähern, um das Dargestellte in der Darstellung zu identifizieren.



10. Silvio Berlusconi und der ehem. italienisch Kabinettchef Roberto Calderoli, © AP



11. David Levine, *Silvio Berlusconi*, 2001

¹ Gombrich hat dies anhand eines Fotos von Bertrand Russel demonstriert (1982 [1972], 108 ff)

² Gibson (1966, 1979) hat die Bedeutung dieser „Invariants“ erstmals unterstrichen; vergl. Gombrich (1982, 196)

³ Livingstone (2002, 103)

Das Vorwissen ist wegen der Konstanz physikalischer Gesetze und physiologischer Dispositionen des menschlichen Sehens bei allen Menschen bis zu einem gewissen Grade dasselbe: In einer hinlänglich realistischen Darstellung eines Hundes können wir alle einen Hund erkennen. Bilder können aber auch so konstruiert sein, dass sie dem suchenden Auge und einem mehr spezifischen Vorwissen, etwa über persönliche Charakterzüge oder kulturelle Konventionen entgegenkommen. Mithilfe von Übertreibungen und Reduktionen kann ein Bild einer bestimmten Lesart Vorschub leisten. Die Karikatur ist hierfür ein typisches Beispiel: Mittels Übertreibung und Reduktion schärft sie ihre Pointe (Abb. 10 und 11). Das Mehr an Deutlichkeit muss aber erkauft werden mit einem Verlust an Naturalismus: Obwohl wir ihn durchaus erkennen, sieht der Dargestellte weniger ‚natürlich‘ aus. Aus einem ähnlichen Grunde sind weitgehend abstrahierte Piktogramme, die sich aufs Essentielle von meist auf Funktionen gerichteten Botschaften beschränken, als Kommunikationsmittel weitaus effizienter als naturalistische Darstellungen.

Das „Rätsel des Stils“

Um einer Sache sicher sein zu können, verlassen wir uns gerne auf vorherrschende Meinungen. So ist Wissen oft, und auch ohne dass wir uns dessen immer bewusst sind, in hohem Maße kulturell bestimmt. Wenn Wissen aber derart das Sehen bestimmt, dann wäre realistische Malerei im Gegensatz zu ihrem Anspruch und dem spontanen Eindruck, den sie erweckt, nicht objektiv, sondern eher eine kulturspezifische Besonderheit, die man wie eine Sprache erlernen muss. Dass der Realismus von Bildern oder gar von Fotos auf kulturellen Konventionen beruhe, mag abwegig klingen. Doch haben wir an dem Würfel-Beispiel gesehen, dass die unterstellte Übereinstimmung eines Bildes mit der abgebildeten Wirklichkeit weniger selbstverständlich ist, als es den Anschein hat, und dass Wissen durchaus das Sehen beeinflusst.

Wenn Wissen kulturell (mit)bestimmt ist, drängt sich tatsächlich die Frage auf, ob die ‚Tricks‘ naturalistischer Darstellungen, so wie etwa Zentralperspektive, Farbperspektive oder Schattenmodellierung Erfindungen oder Entdeckungen gewesen sind. Im ersten Fall würden sie auf Konventionen beruhen und wären an gewisse Epochen beziehungsweise Kulturen gebunden. Erwin Panofsky vertrat diese These in seinem klassischen Essay *„Die Perspektive als ‚Symbolische Form‘“*.¹ Am weitesten in diese Richtung ging Nelson Goodmans *„Languages of Art“*.² Goodmans „extremer Konventionalismus“³ hat im angelsächsischen Bereich eine Flut von Kontroversen ausgelöst, die sich auf die Frage zuspitzen lassen, ob das ‚Lesen‘ naturalistischer Abbildungen kulturabhängig ist oder nicht. Verfechter der Konventions- oder Erfindungsthese führen zuweilen Berichte von Stammesgemeinschaften an, die noch nicht mit perspektivischen Bildern in Berührung gekommen waren und für deren Mitglieder die Anordnungen von Graustufen auf einem Stück Fotopapier schein-

¹ Panofsky (1974 [1924/25], 104); vergl.: Zwijnenberg (1999, 113)

² Nelson Goodman, a.a.O.

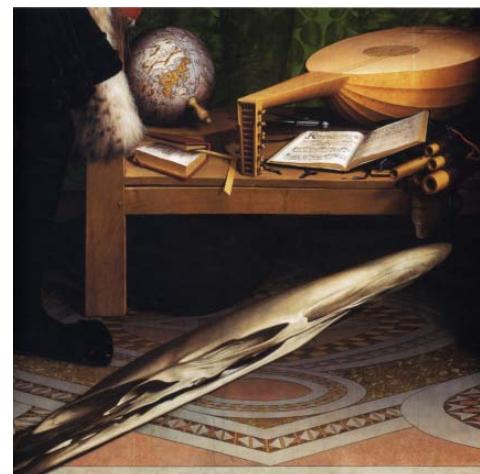
³ Gombrich (1982 [1981], 280)

bar bedeutungslos blieben.¹ Stammeskunst ist durchweg nicht naturalistisch und zeichnet sich durch einen hohen Grad von Standardisierung aus, weshalb Ethnologen sie eher als Sprache denn als bildende Kunst behandeln. Wäre der Naturalismus dann die ‚Stammeskunst‘ der Moderne?

Ernst H. Gombrich, der sich seit seinem epochalen Buch ‚Art & Illusion‘ als Hauptvertreter der konträren Entdeckungsthese profiliert hat, qualifizierte solcherlei ethnologische ‚Beweise‘ gegen die Universalität des fotografischen Naturalismus und für die wesentliche Sprachlichkeit aller Bildformen als „anekdotisch“ ab.² Ob anekdotisch oder nicht, das Argument der Eingeborenen, die erst noch lernen müssen, Bilder zu lesen, lässt sich leicht entkräften: Manche Lernprozesse sind kurz, andere sind langwierig, und letzteres gilt sicherlich für das Erlernen einer Sprache.



12. Holbein, *Jean de Dinteville und Georges de Selve ('Die Botschafter')*, 1533



13. Detail von Abbildung 12

Die Schwierigkeiten des Eingeborenen mit dem ‚Lesen‘ einer Fotografie sind wohl eher zu vergleichen mit unseren Schwierigkeiten, in einer Anamorphose das dargestellte Objekt zu erkennen (Abb. 12 und 13) oder in einem fotografischen Negativ die Blickrichtung einer porträtierten Person (Abb. 14 und 15): Das Auge muss sich erst *bewusst* darauf einstellen.³ Sie stehen aber in keinem Verhältnis zum Aufwand, den das Erlernen einer Sprache erfordert. Im übrigen kann an der universellen Lesbarkeit von Fotografie, Film und Fernsehen in den Massenmedien unserer *Global Culture* kein Zweifel mehr beste-

¹ Zu den Schwierigkeiten bei Nicht-Europäern beim ‚Lesen‘ europäischer Bilder siehe: Deregowski (1980), insbesondere Kapitel 4.

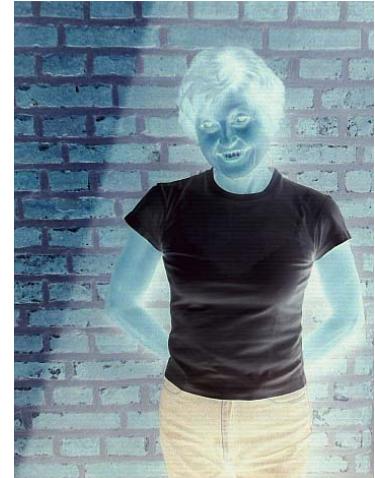
² Gombrich (1960/77 [1956]). Für seine Kritik von derlei Berichten von Ethnographen vergl.: Gombrich (1982 [1975], 184, [1981], 282 f)

³ Gombrich (1982 [1981], 186) führt an, dass, beruhte ein Foto nur auf Konventionen, man nicht den Positivabdruck zu erfinden hätte brauchen. Als Erzkonventionalist betont Goodman ((1976 [1968], 14f) zwar, dass das Lesen auch von perspektivischen Bildern angelernt werden müsse, relativiert dies jedoch gleich wieder, wenn er sagt, dass das Auge sich auf verzerrte Perspektiven wie etwa die Anamorphose einstellen könne.

hen, während Sprachgrenzen sich in unserem Zeitalter der globalen Kommunikation doch als erstaunlich persistent erweisen. Das Goodmans Argumentation zugrunde liegende Motiv war, ein möglichst universales Prinzip zur Erklärung von Symbolsystemen zu erarbeiten, was immerhin einiges für sich hat – ich werde darauf im letzten Kapitel noch zurückkommen.



14. Marino positiv



15. Marino negativ

Auch naturalistische Darstellungen funktionieren als Symbole, und Symbole sind kulturelle Schöpfungen; demzufolge müssen auch naturalistische Darstellungen kulturell bestimmt sein. Andererseits ist der Lernaufwand, der erforderlich ist, um sie ‚lesen‘ zu können, minimal: Naturalistische Darstellungen, Fotos, Film und Fernsehen sind im Prinzip für jedermann lesbar.

Sind Zentralperspektive, Farbperspektive, Schattenmodellierung nun also Entdeckungen oder doch Erfindungen? Ich würde sagen, sie sind beides, ganz ähnlich wie auch Foto, Film und Fernsehen sich sowohl auf Entdeckungen wie auch auf Erfindungen gründen. Entdeckt worden sind Naturgesetze, ihre technische Umsetzung erforderte jedoch einige Erfindungen: die der *Camera Obscura*, welche das optische Prinzip des Auges nachahmt, die der Verwendung lichtempfindlicher Emulsion, um ein Bild festzuhalten, die der Negativ/Positiv-Umsetzung usw. Im Gegensatz zu rein technischen Umsetzungen naturwissenschaftlicher Entdeckungen lässt sich bei der Entwicklung der Methoden naturalistischer Malerei der Entdeckungs- nur schwer von dem Erfindungsanteil trennen, da sie im jeweils individuellen und intuitiven Ausprobieren stattfand. Möglicherweise ist die Zentralperspektive die einzige, bei der sich Entdeckung und Erfindung deutlich differenzieren lassen: Der Architekt Brunelleschi (1377-1446) hat die geometrische Gesetzmäßigkeit der Perspektive für die Renaissance entdeckt, der Maler Masaccio (1401-1428) hat sie auf die Malerei angewendet.

So manche technische Erfindung ist eine direkte Adaptierung von Lösungen, welche die Natur gefunden hat. Dies gilt auch für die Methoden naturalistischer Malerei: Da die Netzhaut flächig ist, muss das Gehirn flächige Bilder räumlich interpretieren, wobei es sich an Anhaltspunkten wie Perspektive, Schattenwurf, Abdeckung entfernter Gegenstände durch nähere orientiert – Anhaltspunkte, die Maler als ‚Tricks‘ gebrauchen, um eine Illusion von Raum

auf der Bildfläche zu erzeugen. Realistische Malerei ist also eine Umkehrung der Verarbeitung visueller Reize durchs Gehirn. Nur konnten ihre Prinzipien nicht, wie etwa bei der Aerodynamik von Flugzeugen, direkt von der Natur abgeschaut werden, denn wir haben keinen bewussten Zugang zum Netzhautbild. Wir sehen, was das Gehirn daraus macht. Wie die Aerodynamik von Flugzeugen involviert auch die Adaptierung der Prinzipien realistischer Malerei eine Vereinfachung des natürlichen Vorbildes: Mit zwei ständig sich bewegenden Augen verfügt das Gehirn über zwei Anhaltspunkte mehr als ein realistisches Bild uns bereiten kann – Stereoskopie und relative Bewegung.¹

„Art & Illusion“ wurde in den 50er-Jahren geschrieben, einer Zeit, in der sich die abstrakte Kunst, mit der Gombrich sich nie hat anfreunden können, international durchsetzte. Die Rettung realistischer Malerei mag denn wohl auch ein Motiv gewesen sein, das ihn zu dem Buch anregte. Die Entdeckungsthese spricht für deren Natürlichkeit und also Objektivität, und Gombrich insistierte darauf, obwohl er wusste, dass die Vorstellung von einer objektiven Ähnlichkeit zwischen Bild und Abgebildetem kaum noch haltbar war. Auf der Suche nach einer vertretbaren Alternative problematisierte er die Natürlichkeit realistischer Malerei:² Wenn sie so natürlich ist, wie kommt es dann, dass sie im Rahmen der gesamten Menschheitsgeschichte eher die Ausnahme ist als die Regel? – Nicht nur die Stammesgesellschaften, selbst die meisten Hochkulturen abstrahieren von der Anschauung. Die Beobachtung, dass verschiedene Kulturen und verschiedene Zeitalter die sichtbare Welt auf höchst verschiedene Weise dargestellt haben, nannte Gombrich das „Rätsel des Stils“ und leitete damit *„Art & Illusion“* ein.³ Hätten denn aber die Künstler jener Kulturen die Welt tatsächlich auch anders gesehen? – Wohl kaum auf der Ebene der individuellen, visuellen Wahrnehmung, sicherlich jedoch auf derjenigen von deren Umsetzung in symbolische Repräsentationen.

Symbolische Repräsentationen sind eher kulturell als individuell bestimmt, und insofern werden sie weder ge- noch erfunden – sie entstehen. Gombrichs Antwort auf sein Stirlrätsel ist, dass Form durch Funktion bestimmt werde.⁴ Für Künstler der Renaissance war Kunst eine Form der Wissenschaftsausübung. In der vorwissenschaftlichen Epoche, in der sie lebten, konnten sie noch zurecht davon ausgehen, dass sie ‚Dinge an sich‘ sahen, und es ging demnach darum, diese so getreu wie möglich wiederzugeben.⁵ Gehört jedoch Kommunikation zu den Funktionen der Repräsentation von Wirklichkeit, dann ist Eindeutigkeit ein wichtiges Kriterium, und dann liegt das Piktogramm mehr auf der Hand als eine naturalistische Darstellung. Die für den rituellen Gebrauch unerlässliche, gemeinschaftsstiftende Kommunikationsfunktion gehört, so ist anzunehmen, zu den Gründen, warum die meisten Kulturen ihre Repräsentationen auf typische, beziehungsweise kulturell relevante Ansichten reduzieren

¹ Livingstone (2002, 100 ff).

² Die Erforschung der visuellen Wahrnehmung stand damals noch in ihren Kinderschuhen, und so war die soeben skizzierte Alternative für Gombrich noch nicht zugänglich.

³ Vergl. den Abschnitt: ‚Psychology and the Riddle of Style‘ in Gombrich (1960/77 [1956], 3ff)

⁴ Gombrich (1960/77 [1956], 79 ff.); ‚Visual Discovery Through Art‘ in: Gombrich (1982 [1969], 25). Für eine ausführliche Darstellung des Einflusses der Funktion auf die Darstellungsform siehe: Willats (1997), insbesondere Kapitel 4.

⁵ Erst Immanuel Kant (1927 [1781], 285) hat prinzipiell bestritten, dass man ein ‚Ding an sich‘ sehen könne.

(zum Beispiel die ägyptische Kunst), gewisse Aspekte übertreiben (zum Beispiel afrikanische Masken) oder abstrakte Symbole verwenden (zum Beispiel die islamische Kunst), anstatt einer naturalistischen Darstellung nachzustreben. Auch die Kunst des Mittelalters war noch weitgehend durch ihre Funktion, nämlich die Kommunikation der Heilsbotschaft im rituellen Gebrauch, bestimmt. So ist Stil Ausdruck einer konventionellen Darstellung: Was unveränderliche beziehungsweise essentielle Merkmale sind, ist festgelegt durch kulturelle Konventionen und Funktionen. Für den Autochthonen sind es charakteristische Merkmale, für den Allochthonen haben sie nichts mit der Wirklichkeit zu tun.

Da das Lesen von Bildern, ob naturalistisch oder nicht, durch Vorwissen und Annahmen beeinflusst wird, scheint die Entfernung von der visuellen Wirklichkeit kulturell wünschenswert zu sein, um die Homogenität des Weltbildes einer Kulturgemeinschaft zu gewährleisten. Naturalistische Bilder sind, wie wir an dem Würfel-Beispiel gesehen haben, mehrdeutig und bedürfen, sollen sie eindeutig sein, oft ergänzender Erklärungen. Im Gegensatz dazu gibt es über die Lesart der Bildelemente kodierter Bilder und deren Beziehungen untereinander Übereinkünfte, die bei allen Mitgliedern einer Kulturgemeinschaft bekannt sind. Ihnen ist ihre Bedeutung gewissermaßen inhärent. Deshalb sind sie nicht auf Naturalismus angewiesen, um gesellschaftlich funktionieren zu können. So können auch abstrakte Muster gesellschaftlich signifikant, ja eben wegen der Übereinkünfte selbst eindeutiger als naturalistische sein. Sie sind jedoch angewiesen auf eine Gemeinschaft, bei deren Mitgliedern die Kenntnis über die Bedeutung der verwendeten Symbole und deren Verknüpfungen vorausgesetzt werden kann.

Da die naturalistische Darstellung für uns die natürlichste ist, tendieren wir dazu, sie als Normalfall anzusehen; und haben wir einmal erkannt, wie sehr sie eine Ausnahme ist, dann tendieren wir dazu, sie überzubewerten, als ob die Geschichte der kontinuierlichen Perfektionierung des optischen Realismus ein Merkmal des kulturellen Aufstieges wäre. Auch andere Kulturen haben naturalistische Darstellungen hervorgebracht – man denke etwa an die chinesische – und insbesondere der erstaunliche Naturalismus paläolithischer Höhlenmalereien widerlegt die gängige Annahme, wonach Naturalismus eine Frage des Fortschrittes entwickelter gegenüber primitiven Kulturen sei.¹ Ohne etwas über die Sprache, die Mythologien oder Kulte ihrer Schöpfer zu wissen, können wir spontan erkennen, was sie darstellen (jedoch nicht, was sie bedeuten), was einmal mehr für die Universalität naturalistischer Darstellungsweisen spricht. Trotzdem sind diese in den vielen Kulturen, welche die Menschheitsgeschichte hervorgebracht hat, und dies mag eine Auflösung des Stilrätsels sein, nur eine von unzähligen Möglichkeiten – und nicht einmal eine bevorzugte. Nicht wegen einer Identität zwischen Bild und Abgebildeten sind sie universal, sondern wegen der Analogie ihrer Methoden mit den physischen und physikalischen Grundlagen des menschlichen Sehens.

¹ Gardner (1980, 178)

Tatsache und Schein (II)

Ein zur Unterstützung der Annahme einer Identität zwischen Bild und Abgebildetem häufig angeführtes Argument muss hier noch angesprochen werden: Die Darstellung der Wirklichkeit mittels Fotografie, Film oder Fernsehen beruhten ja immerhin, so heißt es, auf einem automatischen beziehungsweise chemischen Vorgang, und müsste also doch wohl objektiv richtig sein.

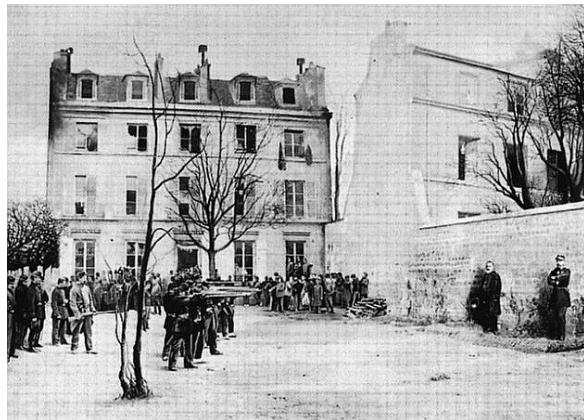
Die Tatsache, dass ein Farbfoto oder das Fernsehbild rein technische generiert werden, scheint den, durch deren große Annäherung an die Art und Weise, wie wir die Welt sehen erweckten Eindruck noch zu untermauern, dass sie faktisch objektive Wirklichkeit wiedergeben. So übersehen wir aus dem gleichen Grunde, aus dem wir das Parallelogramm als Würfel sehen, auch leicht den Unterschied zwischen Fotografie und Wirklichkeit. Objektiv sind diese Bilder nur hinsichtlich der rein technischen Vorgänge, die ein Abbild generieren, und nicht hinsichtlich des Abgebildeten. Fotografie, Film und Fernsehen vereinfachen das Sehen, da sie einäugig sind und der Blickpunkt im Falle der Fotografie wie bei der Zentralperspektive fix ist oder, wie im Falle von Film und Fernsehen, nur sehr beschränkt und gerichtet seine Position verändert. Normalerweise sehen wir ja stereoskopisch und von wechselnden Blickpunkten aus, weshalb der Bildausschnitt weniger fest begrenzt und die Plastizität viel ausgeprägter ist. Mit dem Sehen haben automatische Darstellungsformen nur gemein, dass sie mitbestimmt sind durch Licht und optische Gesetze: Sie reagieren auf die Wellenlängen des Lichtspektrums, die auch das menschliche Auge sieht – Infrarot- oder Ultraviolettkameras ‚sehen‘ andere Aspekte der Wirklichkeit und deren Bilder sind für den Ungeübten (wie das Negativ) nur schwer zu lesen – und ihre Tiefenillusion wird nach wie vor erzeugt durch perspektivische Projektion.¹ Gerade weil sie auf technischen Prozessen beruht, sind sie umso perfekter manipulierbar – und das nicht erst seit Computer virtuelle Welten erzeugen können. Zwar muss – zumindest bei der klassischen Fotografie – ein Gegenstand tatsächlich vor der Linse gewesen sein, wenn er auf dem Foto zu sehen ist; ob es etwa wirkliche Häuser gewesen sind oder nur ein Theaterdekor, lässt sich auf einem Foto jedoch nicht mit Sicherheit erkennen.

Der Zusammenhang verschiedener Elemente auf demselben Bild konnte schon immer durch Montage konstruiert werden, Bildszenen können gestellt sein. Dergleichen Methoden, die ‚Wirklichkeit‘ zu verfälschen, wurden schon zu Zeiten der Pariser Kommune – einem der ersten historischen Ereignisse, die fotografisch dokumentiert wurden – angewendet (Abb. 16 und 17).² Die demiurgische Macht der naturalistischen Darstellung, den Platz der Wirklichkeit einzunehmen, ja eine Wirklichkeit zu erzeugen, hat den Menschen immer schon fasziniert, und in der Moderne wurde sie mithilfe der Technik perfektioniert und automatisiert. Dennoch beruht sie seit jeher auf einer Täuschung: Was eine Illusion mittels Nachahmung der menschlichen Wahrnehmung ist,

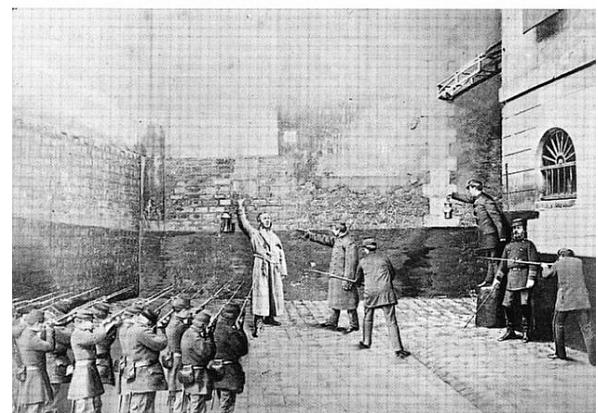
¹ Solso, a.a.O. 45 f.

² Die Photos von Ernest Eugène Appert (183101890), « le plus versaillais des photographes », waren zur Zeit der Commune überall zu sehen. Möglicherweise erarbeitete Appert seine Inszenierungen mit Schauspielern. Es scheint, angesichts dieser beiden Photomontagen, dass Appert sich im Verlaufe der Kommune wegentwickelte von objektiver Berichterstattung und hin zur Dramatisierung; Bajac (Hrsg., 2000, 42f).

gibt sich als objektive Wirklichkeit. Die Selbstverständlichkeit, mit der wir geneigt sind, Abbilder für bare Münze zu nehmen, wurde und wird immer wieder von Propaganda und Werbung ausgebeutet (Abb. 18-21).



16. Ernest Eugène Appert,
Ermordung der Generäle Thomas & Lecomte,
18. März 1871

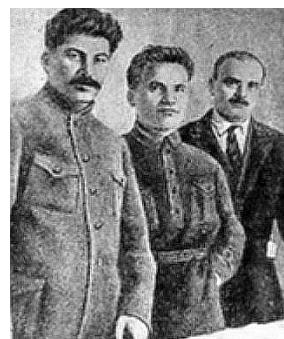


17. Ernest Eugène Appert,
Ermordung von Gustave Chaudey,
23. Mai 1871

Seit jeher beruhen die Publikumserfolge der Populär- oder Massenkultur auf dem Versprechen, noch dichter bei der Wirklichkeit, ja die Wirklichkeit selber zu sein – man denke nur ans Boulevardtheater oder ans Wachsfigurenkabinett. Die bewegten Bilder von Film und Fernsehen haben den Illusionismus noch überwältigender werden lassen. Der suggestiven Wirklichkeit einer *Live-Sendung* kann man sich kaum mehr entziehen, und das Versprechen, tatsächliche Wirklichkeit zu sein, ist zur Ideologie des Fernsehens geworden. Auch das Fernsehen erzeugt seine Illusionen von Wirklichkeit mittels Imitation



18. Stalin mit Antipov,
Kirov und Schwernik,
1926



19. Stalin mit Kirov und
Schwernik, 1940



20. Stalin mit Kirov,
1949



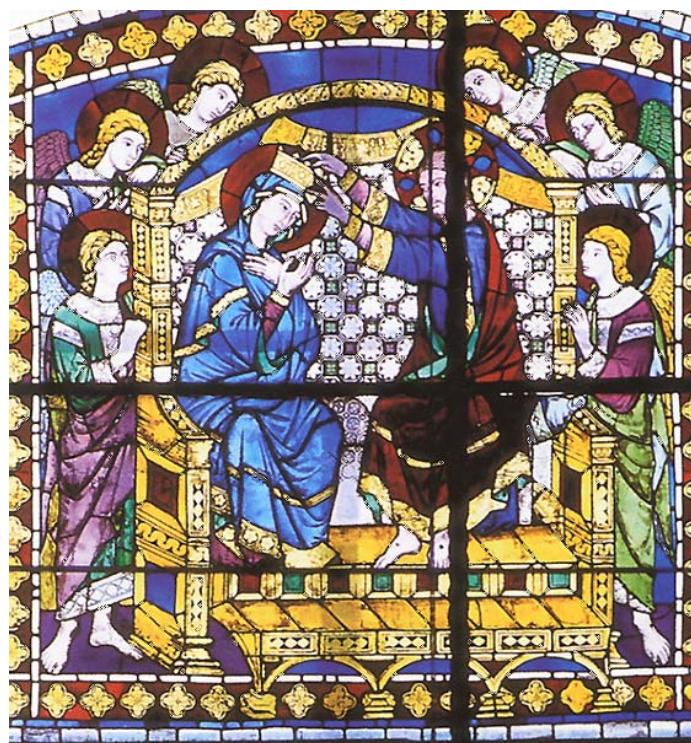
21. Stalin

der Wahrnehmung, nun jedoch nicht mehr allein optisch, sondern auch inhaltlich, nämlich durch Affirmation gängiger Klischees. So hat die virtuelle Wirklichkeit der Massenmedien womöglich die gemeinschaftsstiftende Rolle mythischer Weltinterpretationen übernommen, während der fassungslos bestaunten technische Fortschritt, der sie ermöglicht hat, paradoxerweise kultureller

Regression Vorschub zu leisten scheint, denn ihr perfekter Illusionismus lässt kaum Raum für kritische Distanz und ihre ungeheure Distribution verleiht ihr die Macht kultureller Dominanz.¹ Die Mehrheit wird es immer vorziehen, sich unkritisch Konventionen und Klischees zu unterwerfen, zumal wenn sie mit der Attitüde eines kritischen Realismus vorgebracht werden; und so konnte die virtuelle Wirklichkeit der Medien zur tatsächlichen, objektiven werden.

Der optische Naturalismus als Besonderheit – und wie es dazu kam

Die Allgegenwärtigkeit der Bilder der globalen Massenkultur lässt uns leicht vergessen, wie jung das technisch erzeugte Bild noch ist und wie außergewöhnlich Kulturen sind, die naturalistische Bilder hervorbringen. Haben wir jedoch einmal die Seltenheit des Naturalismus im Rahmen der Menschheitsgeschichte eingesehen, dann drängt sich sogleich die Frage auf, wie es überhaupt zur Entdeckung der Prinzipien und zur Entwicklung der Methoden naturalistischer Darstellungen kommen konnte. Ein aufschlussreicher Grenzfall ist die Kunst des Mittelalters, denn sie liegt historisch gesehen zwischen jenen beiden Epochen, in denen der Naturalismus seine höchste Vollendung erreichte.² Dass sie die Errungenschaften der Antike – der seit der Renaissance mythischen Referenz des Westens – nicht weiterentwickelte, sondern aufgab, war für die durch den Fortschrittsgedanken getriebene Kultur der Neuzeit unbegreiflich.



22. Krönung der Junfrau, 1287/88
Rosettenfenster in der
Kathedrale von Siena

¹ Die Idee von einer Koppelung des technischen Fortschrittes, der die Massenmedien hervorgebracht hat, an kulturelle Regression habe ich von Roger D. Masters übernommen (1996, 146 ff)

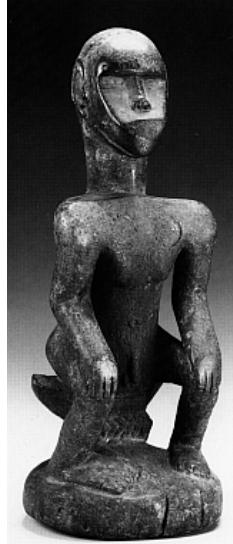
² Goldwater (1973, 2).

Schon in der Spätantike, mit dem Aufkommen der Kaiserkulte und der Entwicklung der frühchristlichen Kunst, wurde aus dem freieren Naturalismus der Klassik ein piktographisches Idiom destilliert. Dieses bestimmte dann die Kunst des ‚dunklen‘ Mittelalters, die gemäß der gängigen Lesart in die Barbarei zurückfiel.

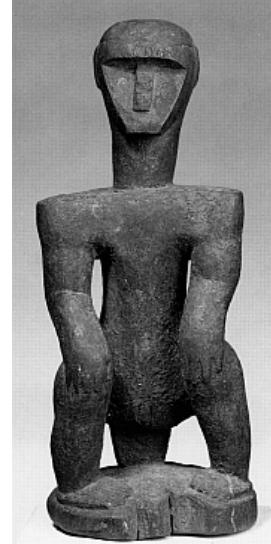
Dennoch sind die Darstellungen biblischer Szenen auf gotischen Kirchenfenstern weitaus naturalistischer als etwa eine Bidyogo-Figur (Abb. 23-25). Skulpturen derselben Stammesgemeinschaft ähneln sich: Sie sind in einer weitgehend vorgegebenen Weise aus Formelementen aufgebaut und strukturiert, sodass sie innerhalb der ethnischen Gruppe allgemein bekannte, symbolische Bedeutungen besitzen, für den uninformatierten Fremden aber allenfalls einen ästhetischen Wert haben können. Gerade wegen ihrer Abstraktion vom Gegenständlichen waren afrikanische Skulpturen ja so interessant für Picasso, als er an den ‚*Demoiselles d’Avignon*‘ (Abb. 26) arbeitete.¹



23. Sitzende *Iran*-Figur,
Bidyogo



24. Sitzende *Iran*-Figur,
Bidyogo



25. Sitzende *Iran*-Figur,
Bidyogo

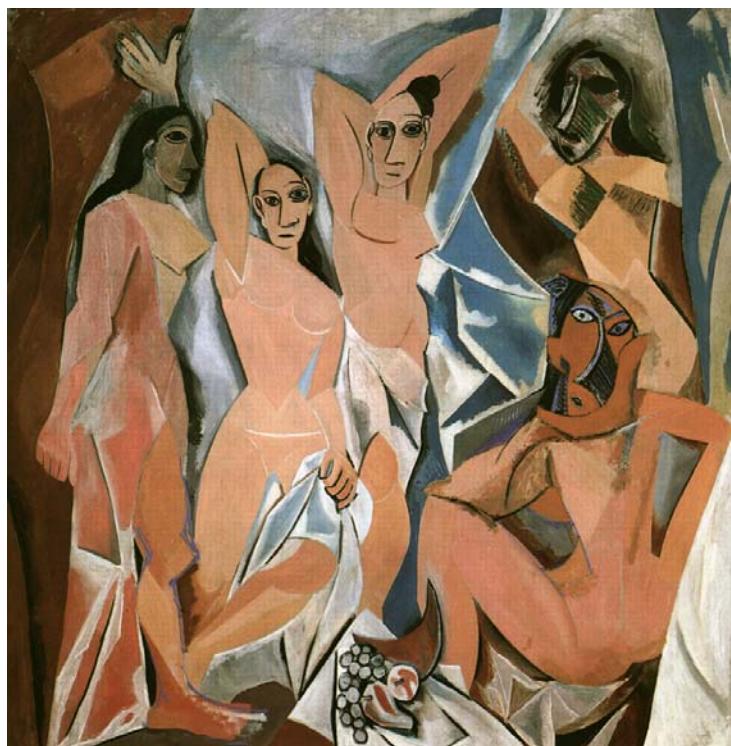
Demgegenüber sind die in der mittelalterlichen Kunst verwendeten Symbole mehr oder weniger realistische Wiedergaben von allgemeinverständlichen Gesten, Haltungen oder Farben, welche auch in der Symbolik des kirchlichen Rituals eine Rolle spielten und die – wo es die Deutlichkeit erforderte – um Heraldik und Text ergänzt wurden (Abb. 22).² Alle Kulturen haben Gestensprachen hervorgebracht, und rituelle Gesten des Gebetes, der Trauer oder des Triumphes gehören zu den frühesten Gegenständen bildherischer Repräsentation.³ Im Mittelalter aber konnten Darstellungen von Gestensprache sich die Errungenschaften des antiken Naturalismus zunutze machen. Im Gegensatz zu einer Stammeskunst wurde die kirchliche Kunst nicht von einer Kulturgemeinschaft hervorgebracht, sondern durch die Kirche bestimmt, die den

¹ Rubin (1984, 241 ff)

² Girault (1993, 5 ff)

³ Gombrich (1982 [1972], 82)

Kultus verschiedener, missionierter Kulturen zentralisierte. Ihre in Latein überrmittelte Botschaft musste verständlich sein bei all den Völkern, die von Rom aus zum Glauben bekehrt worden waren und weder lesen konnten noch Latein verstanden. Man kann sich durchaus vorstellen, dass die Kirche auf ein vereinfachtes, kaum kodiertes Zeichensystem zurückgriff, dessen Manko an konventioneller Symbolik durch eine ungefähre, piktographische Darstellung kompensiert werden konnte – zumal es auch darum ging, die *eindeutige* Interpretation der Heilsbotschaft zu gewährleisten: Es wäre wohl zu riskant gewesen, den hochentwickelten, evokativen Naturalismus der Antike als Informationsträger zu gebrauchen.¹ So reduzierte der piktographische Stil des Mittelalters die sichtbare Welt auf ihre, gemäß der kirchlichen Doktrin wesentlichen Merkmale.



26. Picasso,
Les Demoiselles d'Avignon, 1907

Der rudimentäre Naturalismus der mittelalterlichen Kunst wurde dann in der Renaissance perfektioniert und die Symbolik der Gestensprache wurde größtenteils durch die Wirklichkeitswiedergabe im illusionistischen Raum verdrängt. Diesen Übergang zur naturalistischen Kunst, den wir als Fortschritt normalerweise positiv bewerten, hat der französische Anthropologe Claude Lévi-Strauss negativ als Abschwächung der sprachlichen Funktion der Kunst interpretiert:² Seit der Renaissance sei nämlich an die Stelle des Kodes, der kulturellen Konvention, die eine Darstellung dem Dargestellten zuordnet, immer mehr die Analogie (zur Wirklichkeit) getreten, was einen Verlust an Sprachlichkeit und damit an Gemeinschaft bedeute. Korrelativ dazu seien Bilder der subjektiver geworden – und zwar nicht nur auf der Seite des Künstlers, sondern vor allem auf der des Publikums. Wenn die Botschaft des Bildes nicht mehr ein konventioneller Teil der Alltagskultur ist, dann muss sie erklärt

¹ "The pictographic style takes no chance with naturalism." Gombrich (1982 [1972], 88)

² Charbonnier (1961, 63 f)

oder vom betrachtenden Subjekt hineininterpretiert werden. So ist Verlust an konventioneller Kodierung beziehungsweise Sprachlichkeit ein Aspekt der „Entzauberung“ einer kultischen Gemeinschaftsbindung – ich werde hierauf im dritten Kapitel noch ausführlicher eingehen. Auf einer naturalistischen Darstellung oder einer Fotografie kann jeder Mensch spontan etwas erkennen – den Bedeutungsinhalt einmal beiseite gelassen. Er braucht keiner Gemeinschaft anzugehören oder einen Kode erlernt zu haben. Die subjektive Rezeption naturalistischer Darstellungen spielt mit der Mehrdeutigkeit oder interpretiert mithilfe von erlerntem Bildungswissen. Ihre Subjektivität ist schon in der Darstellungsmethode der Zentralperspektive angelegt: Die Sehpyramide wird ja von *einem* Blickpunkt aus konstruiert. Der sich in der subjektivierten Rezeption naturalistischer Malerei schon manifestierende Verlust an gemeinschaftlicher Bedeutung führt dann, so Lévi-Strauss weiter, zu subjektiver Willkür, wenn mit der abstrakten Kunst des 20. Jahrhunderts auf jegliche Vermittlung von Bedeutungen verzichtet wird.¹ Aus seiner Sicht, der eines Anthropologen, werden die heroischen Errungenschaften der modernen Kunst als Regression gewertet, denn sie bedeuten einen Verlust an gemeinschaftlicher Funktion.

Lévi-Strauss Wertung ist einseitig und übergeht – meiner Meinung nach nicht aus Unkenntnis, sondern absichtlich² – wesentliche Motive abstrakter Kunst. Gerade wegen ihrer Einseitigkeit aber regt diese Umkehrung der konventionellen Sichtweise der Kunstgeschichte doch zum Nachdenken an: Wenn Kunst im Wesentlichen Kommunikation ist, was heutzutage so mancher stillschweigend voraussetzt, dann sind so genannte primitive Kunstformen dazu einfach besser geeignet und dann ist naturalistische Kunst tatsächlich Regression.

Obwohl es jahrtausendealte Beispiele gibt für die intuitive Verwendung von Perspektive und Schattenschlag mit dem Ziel, einen Eindruck von Dreidimensionalität auf der Bildfläche zu erwecken, ist das erschöpfende Verständnis der Prinzipien und Techniken naturalistischer Darstellungen doch eine Besonderheit der Neuzeit. Entgegen einem verbreiteten Missverständnis war selbst der so perfekte Naturalismus der Antike, auf den sich die Renaissance ja in ihrer Abgrenzung vom Mittelalter berief, ein intuitiver. Vorbild der antiken Kunst war der Hellenismus, welcher der Neuzeit zur mythischen Referenz für alles wurde, was mit Humanismus und hoher Kultur zu tun hat. Lange vor der Neuzeit und in einem bis dahin nie gekannten Maße wurde hier der Betrachter eines Bildes zum Augenzeugen eines Ereignisses, das er etwa von den Dichtungen Homers her kannte. Zahlreiche antike Anekdoten zeugen von der hohen Wertschätzung naturalistischer Malerei, und die Fortschritte in der perspektivischen Darstellung lassen sich ab etwa dem 4. Jahrhundert vor Christus in den Vasenbildern nachvollziehen. Doch erreichte der antike Naturalismus nie das Stadium einer gezielten Anwendung der Zentralperspektive. Der

¹ Für Lévi-Strauss ist abstrakte Malerei nicht mehr als Dekoration. Die Fondation Beyeler hat die Analogie zwischen Ornament und abstrakter Kunst zum Thema einer Ausstellung gemacht, dabei jedoch den sich selbst als universell begreifenden, westlichen Kunstbegriff als Basisreferenz einmal mehr stillschweigend vorausgesetzt. Die kulturspezifische Bestimmtheit von Ornamentik wird, als sei sie zu vernachlässigen, nur am Rande erörtert; vergl.: Brüderlin (Hrsg., 2001).

² Lévi-Strauss ist weniger spießbürgerlich als seine Meinung zur abstrakten Kunst ihn erscheinen lassen mögen: Er wurde geboren in eine Künstlerfamilie, sein Vater war Maler, der Kahnweiler kannte, und in seinem New Yorker Exil während der 40er-Jahre war er als Mitglied der Surrealisten-Gruppe eng befreundet mit André Breton, Max Ernst und André Masson. Vergl. Lévi-Strauss / Eribon (1988, 9 ff und 48 ff).

griechischen Kunst fehlte genau dasjenige künstlerische Mittel, das der Wiederentdeckung der Antike in der Renaissance den maßgeblichen Impuls geben sollte. Dies ist umso erstaunlicher, als dass die hellenistischen Künstler ihm schon früh sehr nahe kamen. Doch scheinen sie den Bildraum nie von einem Blickpunkt aus konstruiert und ihn also nie als eine Einheit aufgefasst zu haben. Auch die Lichtführung in den überlieferten Bildern weist darauf hin.¹

Trotz aller Leistungen in der Philosophie und in der Geometrie blieb das Interesse der Griechen für räumliche Anordnungen, Bewegung und strukturelle Eigenschaften begrenzt. Der Grund hierfür mag in einer kulturellen Barriere liegen, die zu überwinden die Griechen trotz allem nicht in der Lage waren (oder auch kein Interesse hatten) und die der Zentralperspektive gewissermaßen entgegenstand: Nicht visuell war ihr Weltbild ausgerichtet, sondern taktil. Wenn sie Gegenstände darstellten, wie sie ‚wirklich‘ waren, dann war das Kriterium dieser ‚Wirklichkeit‘ weniger ihre Erscheinung als ihre taktile Erfahrung.² Selbst Euklids Geometrie, mit deren Hilfe in der Renaissance die Zentralperspektive konstruiert wurde, war ursprünglich von taktilen Eindrücken hergeleitet worden. Sein berühmtes Theorem, dass zwei Dreiecke mit zwei gleichen Seiten und einem von ihnen umschlossenen gleichen Winkel kongruent sind, bewies er, indem er ein Dreieck auf ein anderes legte.³ Nie machte er Gebrauch vom Konzept der Unendlichkeit. Referenzrahmen aller Überlegungen war der Bewegungsraum. Dem ganz entsprechend lieferte die griechische Philosophie die ethische Begründung für die Minderwertigkeit optisch naturalistischer Kunst. Sokrates und Plato fanden sie verwerlich, weil sie sich weit von der Wirklichkeit entferne.⁴ Die kritische Haltung gegenüber Überlieferungen und den durch sie gefärbten, traditionellen Wahrnehmungen, für welche die griechische Philosophie in der Neuzeit gerühmt wurde, machte Halt vor dieser einseitig taktilen Ausrichtung. Die Griechen kritisierten alles außer ihre eigenen Prämissen.

Die philosophische Geringschätzung naturalistischer Kunst war durchaus konsistent mit der großen Faszination, der auch die Griechen sich nicht entziehen konnten, wovon etwa die Künstlerlegenden des Plinius zeugen. Berühmt ist die Legende vom griechischen Maler Zeuxis, der Weintrauben malen konnte, welche Sperlinge anlockten, die an den gemalten Trauben pickten. Sein Konkurrent, Parrhasios, bat ihn in sein Atelier, um ihm zu beweisen, dass auch er dergleichen vermöge. Dort angekommen bat Zeuxis Parrhasios, den Vorhang vor seinem Bild wegzuziehen. Der Vorhang war jedoch gemalt, und Zeuxis musste Parrhasios Überlegenheit anerkennen, da er selbst ja nur Sperlinge, jener aber einen Malermeister getäuscht hatte.⁵

Das Kriterium, an dem sich diese Überlegenheit bemisst, ist weniger die Übereinstimmung mit einer ‚wahren‘ Wirklichkeit als die Fähigkeit zur Vortäuschung einer scheinbaren Wirklichkeit – eine Fähigkeit, die eher einen Magier als einen Künstler zierte. Der Unterschied ist der zwischen Naturalismus und Realismus. Dass Menschen dazu neigen, Bilder für Wirklichkeit zu nehmen, galt gleichermaßen für den Griechen der Antike wie es für den modernen Fernsehzuschauer oder auch für den Teilnehmer an einer afrikani-

¹ Richter (1965 [1959], 314 ff); Willats (1997, 323 ff); zur missverständlichen modernen Auffassung, dass die Griechen die Perspektive kannten: Ivins (1946, 30ff).

² zum Folgenden: Ivins, a.a.0, 6ff, S.40f, 46f, 55, 62, 107, 112.

³ Ebenda, 40.

⁴ Ebenda, 7.

⁵ zum Folgenden: Kris / Kurz (1980 [1934], 87 ff).

schen Masken-Zeremonie gilt. Je stärker der Glaube des Betrachters, Zuschauers oder Teilnehmers an die magische Funktion des Bildes, beziehungsweise an dessen Wirklichkeitsgehalt, desto unerheblicher ist es, ob das Bild seinen Wirklichkeitsgehalt durch optischen Naturalismus oder durch symbolisch bedeutungsträchtige Abstraktion heraufbeschwört, und desto weniger ist es folglich darauf angewiesen, der optischen Naturwahrnehmung zu ähneln. Wo aber, wie im antiken Griechenland und in der Neuzeit, der Glaube an die Überlieferung im Schwinden begriffen ist, da wächst der suggestiven Kraft einer visuellen Illusion von Natürlichkeit größere Bedeutung zu.¹

Skeptiker wie Sokrates und Plato haben schematische Götterbilder und den Illusionismus gleichermaßen als Täuschungen kritisiert und stehen somit am Beginn des Kampfes gegen den Zauber von Bildern – ein Motiv, dass sich in vielen Kulturen bis hin zur unsrigen wiederfindet.² Die Griechen nahmen nur für wahr, was sie anfassen konnten. Dieses ihr taktiles Weltbild blockierte ihnen für immer den Weg zum illusionistischen, perspektivisch konstruierten Tiefenraum, obwohl sie doch über alle Voraussetzungen zu dessen Konstruktion verfügten. Erst die Darstellung von Beziehungen zwischen Handelnden und Gegenständen, die durch die narrative Kunst des Mittelalters introduziert wurde und eine neue Funktion der bildnerischen Darstellung erschloss, eröffnete die Möglichkeit, Euklids optische Geometrie zur Konstruktion perspektivischer Darstellungen und damit zur Darstellung eines dreidimensionalen Raumes zu verwenden. So wurden die symbolischen Beziehungen innerhalb der auf mittelalterlichen Bildern dargestellten Narrationen ab der Renaissance zu Proportionen und Abständen im perspektivischen Raum, und so hat die Kunst des dunklen Mittelalters den Weg zur Fluchtpunktperspektive als einer universalen, räumlichen ‚Syntax‘ erleuchtet.

Wären die Griechen aber wegen dieser kulturellen Hemmschwelle und im Gegensatz zu dem, wofür sie stehen, noch Primitivlinge gewesen?³ Wir haben schon gesehen, dass die Assoziation von kultureller Fortschrittlichkeit mit dem Entwicklungsgrad des Naturalismus in der Kunst auf einem Irrtum beruht, der sich durch den hohen Stellenwert, den Realismus und Fortschrittsglaube in unserer Kultur einnehmen, erklären lässt. Die Entmystifizierung des antiken Vorbildes soll hier vor allem unterstreichen, wie sehr der mittels der Zentralperspektive konstruierte optische Naturalismus als Besonderheit, ja Spezialisierung unserer Kultur angesehen werden muss. Im Gegensatz zur Zentralperspektive entwickelte die ja doch auch aus der Antike hervorgekommene, orthodoxe Kunst eine umgekehrte Perspektive, in der die orthogonalen Linien in die Bildtiefe hinein auseinanderlaufen. Sie behielt diese Perspektive über Jahrhunderte hinweg bei, gerade um jede Verwechslung des Bildes mit der Wirklichkeit und jedes Missverständnis über die Außerweltlichkeit des Göttlichen auszuschließen.⁴

¹ Ebenda, 106.

² Mitchell (1986, 3) hat die moderne Version „Rhetorik des Ikonokasmus“ genannt.

³ Aus Gründen der Polemik wertet Ivens, der ja in einer Zeit geschrieben hat, da die Griechen durchs Dritte Reich vergöttert wurden, deren taktile Ausrichtung als einen primitiven Zug ihrer Kultur, ja er qualifiziert sie gar als „Primitive“, a.a.O. S. 6.

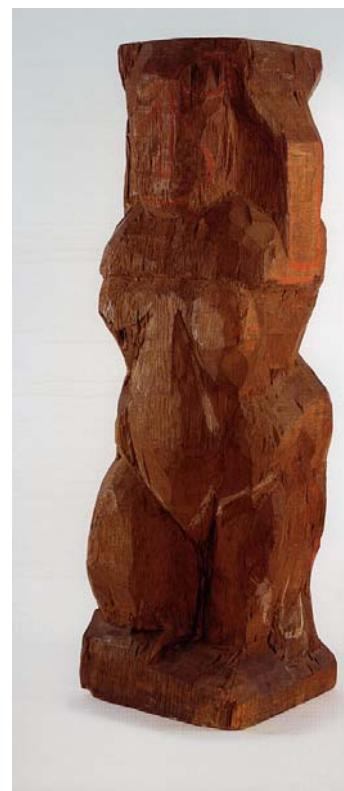
⁴ Willats (1997, 321 und 339ff).

Sehen und Wissen (II)

Wenn wir uns von unserer kulturell konditionierten Koppelung des Naturalismus an den Fortschrittsgedanken freimachen, dann kann die haptische Ausrichtung der Griechen anders gewertet werden – nicht mehr als kulturelle Hemmschwelle, sondern als Zeugnis eines anderen Wirklichkeitsbezuges: Sie vertrauten mehr ihrem Tastsinn als dem Schein eines Objektes, den man über den Gesichtssinn wahrnimmt. Ein optischer Realismus erfordert ja den Preis einer Entfernung, einer Abstraktion vom dargestellten Gegenstand und bedeutet einen Verlust an Wahrheit, so wie die Griechen sie verstanden. Wenn wir bedenken, dass dem Wort Schein immer noch Konnotationen wie Illusion und Täuschung anhaften, dann verliert die Bevorzugung des Tastsinnes gegenüber dem Gesichtssinn sofort ihren, für uns doch ein wenig exotischen Charakter.



27. Picasso, *Figur*,
1907



28. Picasso, *Figur*,
1907

Auch Picasso scheint sich bei der Entwicklung der modernen Bildsprache, der dann das Etikett ‚Kubismus‘ aufgeklebt wurde, an seinem Tastsinn orientiert zu haben. Im Jahre 1907, demjenigen, in welchem er an dem ersten kubistischen Bild, den ‚Demoiselles d‘Avignon‘, arbeitete, schuf er auch eine Reihe von Holzskulpturen, deren Formenvokabular einerseits dem des Bildes ähnelt und andererseits dem afrikanischer Skulpturen (Abb. 27 und 28). Hätte Picasso, der Maler, sich über Plastik, das heißt mittels seines Tastsinnes von dem kulturellen Zwang des optischen Realismus freigemacht?¹ Wäre jener die unsrige Hemmschwelle – im Gegensatz zur haptischen der Griechen? Dass ein Sinn über den anderen zu bevorzugen sei, ist eine Wertung, die wohl das

¹ Vergl. hierzu auch die Erörterung im folgenden Kapitel (S. 111) von Picassos künstlerischer Problemstellung, so wie sie von Henri Kahnweiler übermittelt worden ist.

Produkt kultureller Konditionierung sein muss, denn in Wirklichkeit ergänzen beide einander: Jeder Sinn hat seine spezifischen Vorteile, jeder hat seine spezifischen Beschränkungen. Der Tastsinn ist zuverlässiger, wenn es um die Eigenschaften eines Objektes (insbesondere Form und Oberflächentextur), der Gesichtssinn ist es, wenn es um die räumliche Anordnung innerhalb eines Blickfeldes geht. Beide sind gleichermaßen wichtig für die Wahrnehmung. Malerei ist vor allem eine visuelle Angelegenheit. Da Formen sowohl visuell als auch taktil erfahrbar sind, erlaubten sie Picassos Umweg über den Tastsinn, um die visuelle Hemmschwelle zu durchbrechen; und dementsprechend ist der Kubismus primär eine Malerei von Formen, in der Farben eine untergeordnete Rolle spielen. Über den Tastsinn ist die Wahrnehmung von Formen „objektiver“, im Sinne von dem Objekt eigen, während Farben nur *gesehen* werden können. Mit der Marginalisierung der Farbe unter Konzentration auf die Form setzte Picasso sich auch von seinem Erzrivalen Matisse ab, dessen primäres Interesse ja gerade der Farbe galt. Beide ließen sich durch die afrikanische Skulptur inspirieren, und in der Formensprache des frühen Kubismus ist dies noch am deutlichsten sichtbar.¹

Die Gegenüberstellung des Tastsinnes und des Gesichtssinns bringt uns auf zwei Begriffe, deren Unterscheidung voneinander bei der Erforschung der visuellen Wahrnehmung eine wichtige Rolle gespielt hat. Die Unterscheidung der „objektzentrierten“ von den „betrachterzentrierten Beschreibungen“ wurde von einem ihrer Pioniere, dem Engländer David Marr, eingeführt. Marr beschrieb die visuelle Wahrnehmung erstmals in Analogie zur Informationsverarbeitung in Computern.²

Mit objektzentrierten Beschreibungen meinte er die tatsächliche Gestalt des Objektes – unabhängig vom jeweiligen Blickpunkt – und mit den betrachterzentrierten das sich mit jedem neuen Blickpunkt verändernde Netzhautbild. Gerade wegen der scheinbaren Analogie muss jedoch davor gewarnt werden, die Gegenüberstellung dieser beiden Beschreibungen mit der von objektiv versus subjektiv zu verwechseln: Sowohl objektzentrierte als auch betrachterzentrierte Beschreibungen sind in hohem Maße betrachterbestimmt, und je weniger eindeutige Informationen ein Seindruck übermittelt, desto größer ist der Anteil des Betrachters:³ Visuelle Wahrnehmungsprozesse sind daraufhin ausgerichtet, die momentanen, betrachterzentrierten Eindrücke auf der Netzhaut in permanentere, objektzentrierte Beschreibungen umzusetzen – und hierbei sind die unveränderlichen Merkmale des dreidimensionalen Würfels oder etwa die eines Gesichtes von Bedeutung. Die objektzentrierten Beschreibungen werden dann im Langzeitgedächtnis aufbewahrt und helfen, Gegenstände wiederzuerkennen, wenn wir sie zu einem anderen Zeitpunkt, von einem anderen Blickpunkt aus oder unter anderen Lichtbedingungen sehen. Das Wechselspiel zwischen dem ständig sich verändernden Netzhautbild und der dreidimensionalen Beschreibung des Objektes im Gehirn findet

¹ Zwar hat Picasso immer abgestritten, dass er vor der Fertigstellung der „*Demoiselles...*“ am Beginn des Sommers 1907 irgendwelche primitiven Kunstobjekte gesehen habe. Das neue, künstlerische Interesse an solcherlei exotischen Objekten hing jedoch in dem überschaubaren Pariser Kunstmilieu der Jahre 1906/07 in der Luft, und in der Tat behauptete Gertrude Stein, dass Matisse ihn schon im Herbst 1906, als er Picasso kennen lernte, damit bekannt gemacht habe – eine Behauptung, die übrigens durch Matisse bestätigt wurde. Vergl.: Spies (2000, 46).

² Marr (1978, 61-80) und (1982).

³ Gombrich (1982 [1974], 171).

größtenteils automatisch statt. Zur Gestalterkennung gehört beim Menschen selbstverständlich noch ein weiteres, bewusstes Stadium: die Wiedererkennung von Objekten wie Tische, Stühle, deren Funktionen und andere, mit ihnen assoziierten Eigenschaften. Es ist das Stadium der sprachlichen Nennung¹ – das symbolische Stadium, das im letzten Kapitel unter mehreren Aspekten beleuchtet wird. Die Unterscheidung objektzentrierter von betrachterzentrierten Beschreibungen hat sich als besonders hilfreich erwiesen bei der Erforschung des individuellen, menschlichen Reifeprozesses und der darin sich entwickelnden Fähigkeit zur optisch naturalistischen Darstellung.

Schon am Anfang des 20. Jahrhunderts wurde die Entwicklung der zeichnerischen Fertigkeiten bei Kindern von Georges-Henri Luquet untersucht und beschrieben. Luquets Interpretation dieser Entwicklung war sehr einflussreich und lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Das junge Kind zeichnet, was es weiß, das ältere Kind zeichnet, was es sieht.² Später wurde vorgeschlagen, Luquets Unterscheidung eines „intellektuellen Realismus“ im früh-kindlichen Alter von einem „visuellen Realismus“ ab etwa 7 bis 9 Jahren neu zu interpretieren, ganz im Sinne von Marrs Unterscheidung von „objektzentrierten“ und „betrachterzentrierten“ Repräsentationen.³ Doch verläuft der Prozess, wie Marr insistierte, größtenteils automatisch und hat kaum mit Bewusstsein und noch viel weniger mit Intellekt zu tun. Die Assoziation von Kinderzeichnungen mit „intellektuellem Realismus“ klingt überhaupt eigenartig, und geradezu irreführend ist es, Luquets Gegensatzpaar auf Gombrichs Stilrätsel loszulassen. Dennoch war es lange üblich, primitive Kunstformen auf geistige Abstraktionen (Mythen) zurückzuführen und demgegenüber die Kunst der klassischen Antike und die der Neuzeit auf das, was die Künstler mit ihren Augen sahen, womit man generell meint, einen wesentlichen Unterschied ausmachen zu können zwischen konzeptuellen und perzeptuellen Stilen.⁴

In diesem Zusammenhang ist auch Lévi-Strauss Lamento eines Verlustes an Sprachlichkeit zu sehen. Sowohl Kinderzeichnungen als auch Kultobjekte bilden allgemeine Eigenschaften ab: etwa die Rundheit eines Kopfes oder die Anordnung von Augen, Nase und Mund in einem Menschengesicht. Wenn dies als Darstellung einer bestimmten Person oder Gottheit gemeint ist, dann muss es bekannt sein, dabei gesagt werden, oder es muss durch eine markante symbolische Ergänzung darauf hingewiesen werden. Was sie abbilden, sind Allgemeinheiten, Konzepte – jedoch keine verbalen, sondern visuelle – und sie bilden sie ab als Gestalten, die nicht perspektivisch verzerrt sind, in der Draufsicht also, just weil sie das Objekt darstellen, was sie sehen (und nicht ihren optischen Eindruck). Zweifellos sehen Kinder oder Mitglieder einer Kultgemeinschaft mehr, als ihre Zeichnungen beziehungsweise ihre Kultobjekte darstellen.

Rudolf Arnheim hat Luquets Interpretation und dessen allzu schematische Anwendung relativiert und dem eine differenziertere Interpretation der Entwicklung bildnerischer Fertigkeiten im Kindesalter gegenübergestellt, und zwar im doppelten Sinne, denn ob Repräsentationen optisch realistisch oder

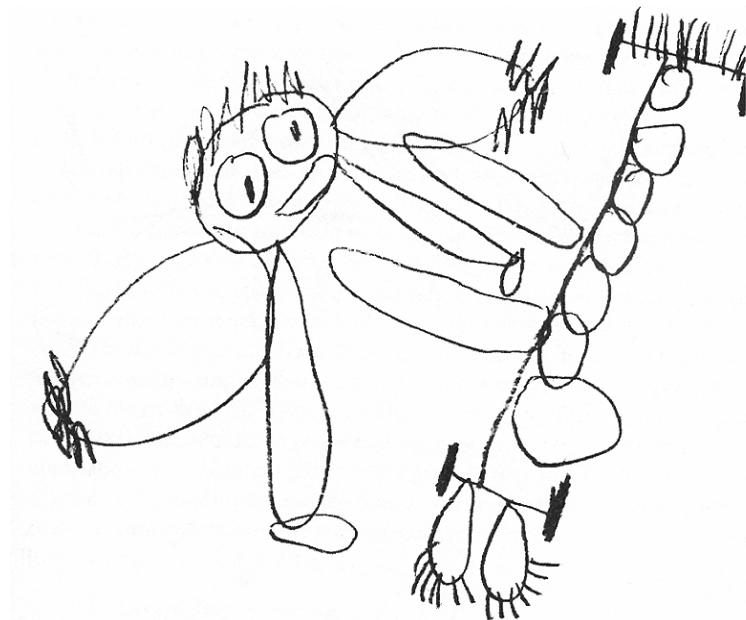
¹ Willats (1997, 19f, 151ff).

² Luquet (1913 und 1927). Piaget hat Luquets Theorie später noch verfeinert; vergl. Willats (1997, 288f).

³ Willats (1997, 151).

⁴ Read (1943, 134).

eher schematisch sind, ist eine Frage der Differenzierung der Darstellung.¹ Kinder beginnen mit dem, was Arnheim den „Urkreis“ nennt. Es ist die Spur, die eine kreisende Bewegung des Stiftes auf einem Blatt Papier hinterlässt und die ein Objekt bezeichnen kann, einfach indem sie das eingekreiste Feld vom unbeschriebenen Bildgrund unterscheidet. Der Urkreis ist das zeichnerische Analogon zur Benennung eines Gegenstandes. Zunächst kann er für jedes denkbare Objekt stehen – für einen Kopf, die Gliedmaßen, ja selbst für die Zähne einer Säge (Abb. 29).



29. Kinderzeichnung eines Schreiners mit einer Säge

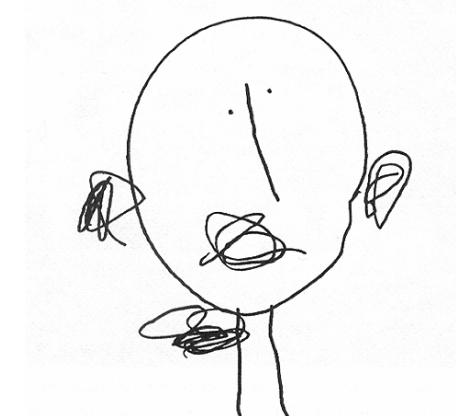
Er steht also noch nicht spezifisch für einen Kreis, sondern für Dinghaftigkeit an sich. Ein gezeichneter Kreis kann erst spezifisch für einen Kreis oder ein rundes Objekt stehen, wenn andere Formen – etwa Dreiecke – als Alternativen zum Repertoire hinzugekommen sind. Zum Zeichnen eines Dreieckes sind jedoch gerade Linien erforderlich. Die gerade Linie mag geometrisch die einfachste sein, sie ist es nicht für die Motorik der zeichnenden Hand. Jeder kann für sich selbst ausprobieren, wie schwierig es ist, aus freier Hand eine einigermaßen gerade Linie zu ziehen, und kann sich vorstellen, um wieviel schwieriger es für ein Kleinkind sein muss. Da gerade Linien in der Natur kaum vorkommen, liegt die Vermutung nahe, dass sie eine zeichnerische (Er)Findung sind. Sie erweitern das zeichnerische Repertoire des Urkreises insbesondere dadurch, dass sie Richtungen angeben. Wegen der Schwerkraft und der Notwendigkeit, sich im Gleichgewicht zu halten, sind die horizontale und die vertikale Richtung die wichtigsten. In einem durch eine horizontale und eine vertikale Linie bestimmten Feld ist es schon möglich, gezeichnete

¹ Zur Kritik Luquets und dessen schematischer Anwendung: Arnheim (1974 [1954], 164-168); zum Folgenden ebenda, 175-203. Arnheims Beschreibung der Entwicklung zeichnerischer Fertigkeiten bei Kindern baut weniger auf Luquet als auf einem anderen Pionier dieses Forschungsgebietes auf, dem Kunsterzieher Gustaf Britsch. Dessen Analyse lässt wenig Raum für den Einfluss des wahrgenommenen Gegenstandes auf die zeichnerische Form. Vergl.: a.a.O., S. 171, 471.

Objekte miteinander in Beziehung zu setzen. Die ersten Versuche, verschiedene Objekte räumlich miteinander zu integrieren, nehmen den flächigen Bildraum als Bezugsrahmen, wobei die Horizontale und die Vertikale des Zeichenpapiers als Koordinaten fungieren (Abb. 30). Eine Möglichkeit weitergehender Differenzierung eröffnet die gerade Linie bei der Darstellung der menschlichen Figur: Der Kreis, der zunächst nicht nur für den Kopf, sondern für den gesamten Körper steht, wird nun ergänzt durch Striche für Arme und Beine, und so entstehen die bekannten ‚Kopffüßler‘ (Abb. 31). In der Bezeichnung verrät sich noch die ursprüngliche Annahme, dass das Kind den Rumpf übersehen habe. Der Kreis steht hier jedoch sowohl für den Kopf als auch für den Rumpf.¹ Die Markierung des Rumpfes erfordert einen weiteren Schritt der Differenzierung.



30. Kinderzeichnung mit Integration im Bildraum



31. Zeichnung eines Mannes (Kopffüßler)

Dieser schematischen Darstellung der Entwicklung zeichnerischer Fertigkeiten im frühesten Kindesalter – vom noch rein motorischen „Urkreis“ über die Entdeckung, dass mit diesem Kreis Objekte vom Umfeld (beziehungsweise vom Bildgrund) unterschieden werden können sowie über die gerade Linie hin zur noch flächigen Integration von Gegenständen und zu den Kopffüßlern –

¹ Spätere Untersuchungen, ob der Kreis beim Kopffüßler den Körper oder den Kopf repräsentiert, haben keinen Aufschluss gegeben und deshalb Arnheims Annahme, dass er beides darstellt, nicht widerlegt. Vergl. Gardner (1980, 61ff).

kann wie jeder Skizze der Vorwurf gemacht werden, dass sie übermäßig vereinfache. Es wäre denn auch gefährlich, sie als Maßstab für konkrete Fälle zu verwenden oder die Entwicklungsstufen an Lebensalter festzumachen. Doch enthüllt die Schematisierung eine Logik, die problemlos bis hin zur Entwicklung des optischen Naturalismus fortgeschrieben werden kann: Die Markierung eines Objektes als verschieden von seinem Umfeld und die Erfindung der einfachsten Linie, nämlich der Geraden, als Mittel, um Richtungen anzugeben und um verschiedene Objekte miteinander im Bildraum zu integrieren, schaffen Ordnung in der visuellen Flut, die uns über die Netzhaut erreicht. Es sind „visuelle Konzepte“,¹ die das Sehen strukturieren und das Gesehene vereinfachen.

Wie wenig hilfreich zum Verständnis dieser Logik Begriffe wie ‚Erfindung‘ oder ‚Entdeckung‘ sind, lässt schon die Skizze dieser Beginnphase erkennen: Ist die Markierung eines Objektes durch einen Kreis oder die gerade Linie eine Erfindung oder eine Entdeckung? – Wohl beides. Besser lässt sich der Prozess beschreiben als ein dialektischer, in dem sich Vereinfachungen abwechseln mit deren Synthese zu komplexeren Bildformen wie den Kopffüßlern. Ein weiterer wichtiger Schritt ist der zur Diagonalen. Ihre Voraussetzung ist die völlige Beherrschung des durch die Horizontale und die Vertikale bestimmten Bildraumes. Erst dann kann die Diagonale die für sie charakteristische Dynamik einbringen; und natürlich ist sie ein unerlässliches Mittel zur Konstruktion einer perspektivischen Projektion. Ihre Verwendung als Linie in die Tiefe eines illusionistischen Bildraumes lässt in der Entwicklung des Kindes jedoch noch auf sich warten – nicht von ungefähr, denn dazu gehört mehr: das *Wissen* um die Methode. Solange die Draufsicht nicht differenziert ist von der Projektion, repräsentiert die zweidimensionale Bildfläche noch beide.

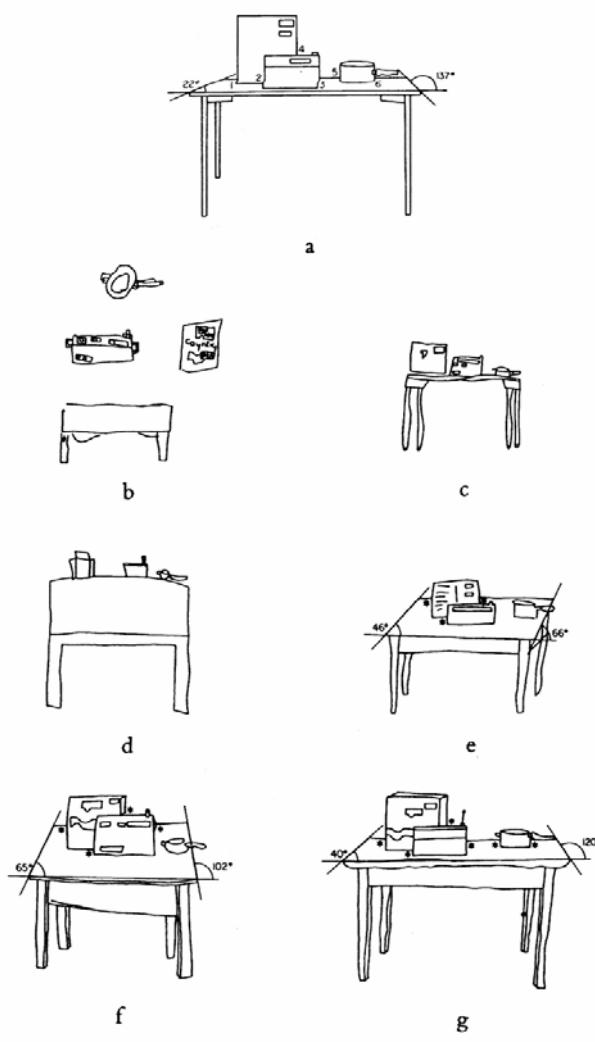
Der englische Psychologe John Willats hat den Lernprozess, der das Kind zur Fluchtpunktperspektive führt, eingehend untersucht und beschrieben.² Seine Erkenntnisse gründen sich auf Experimente, die er mit Schulklassen verschiedener Altersstufen durchgeführt hatte. Er konfrontierte sie jeweils mit einem Tisch, auf dem einige Objekte standen, und bat die Kinder, denselben zu zeichnen. Dann kategorisierte er die Zeichnungen dem Grad gemäß, in dem sich darin ein Projektionssystem manifestierte – von der Draufsicht bis hin zur Fluchtpunktperspektive. Die Jüngsten verfügen noch über kein solches System. Ihre Objekte und der Tisch sind scheinbar willkürlich über das Zeichenblatt verteilt. Allenfalls lässt sich eine gewisse topologische Korrektheit erkennen, insofern als der Tisch die untere Bildhälfte und die darauf stehenden Gegenstände die obere einnehmen.³ Im Alter von durchschnittlich 10 Jahren werden Tisch und Objekte in der frontalen Draufsicht gegeben, ohne dass sie sich noch überschneiden; mit 12 Jahren setzt sich dann eine vertikale Parallelperspektive durch, jedoch immer noch ohne Überschneidungen, mit 13 Jah-

¹ Arnheim setzt diesen Begriff den von Luquets Theorie unterstellten ‚verbalen Konzepten‘ entgegen; a.a.O., 165.

² Willats (1977, 367-382); für seine aktualisierte Interpretation siehe: ders. (1997, 10f und 291ff).

³ Piaget und Inhelder haben Luquets Schema verfeinert und die Raumkonzeption des Kindes im Vorschulalter auf der Grundlage topologischer (anstelle von projektiver) Geometrie erklärt: „In short, due to the lack of any conscious awareness or mental discrimination between different viewpoints, these children are unable to represent perspective and cling to the object in itself.“ Piaget/ Inhelder (1956, 178).

ren eine schräge Parallelperspektive *mit* Überschneidung und mit etwa 14 Jahren eine mehr oder weniger naive Fluchtpunktperspektive (Abb. 32). Inwieweit sie gelungen ist hängt vermutlich vom Wissen des Kindes über die Methode ab. In der persönlichen Reifezeit, der Pubertät, scheint also auch die Reife zur Projektion und Fluchtpunktperspektive erreicht zu werden – ganz ähnlich wie dies kulturhistorisch in der Renaissance der Fall war.¹



32. Kinderzeichnungen eines Tisches
– charakteristische Typen
eingeteilt nach Klasse:

- a. Ansicht des Tisches für jedes Kind
- b. Klasse 1: noch kein Projektionssystem, noch keine Überlappungen; mittleres Alter: 7,4
- c. Klasse 2: orthogonale Projektion, noch keine Überlappungen; mittleres Alter: 9,7
- d. Klasse 3: schief-vertikale Projektion, noch keine Überlappungen; mittleres Alter: 11,9
- e. Klasse 4: Parallelperspektive, erste Überlappungen; mittleres Alter: 13,6
- f. Klasse 5: Naive Fluchtpunktperspektive, mehr Überlappungen; mittleres Alter: 14,3
- g. Klasse 6: Fluchtpunktperspektive, mehr Überlappungen; mittleres Alter: 14,7

Die Etappe hin zur fluchtpunktperspektivischen Darstellung unterscheidet sich von der früheren durch einen höheren Grad an Bewusstsein und durch einen Willen zur kulturellen Identifikation. Zu Anfang dieses Prozesses – ab etwa 8 oder 9 Jahren – lassen die Zeichnungen ein viel höheres Maß an Präzision und Kontrolle der geometrischen Konstruktion erkennen, als dies bei Zeichnungen von Kindern im Alter zwischen 5 und 7 der Fall ist. Dennoch sind sie

¹ Arnheim suggeriert diese Analogie zwischen Onto- und Phylogenetese (a.a.O., 205), und sie fand eine ausführliche, polemische Behandlung in: Gablik (1977); zu ihrer Kritik vergl. Gardner (a.a.O., 252 ff).

nicht unbedingt besser.¹ Kinder im Vor- und Grundschulalter haben sich einerseits eine hinreichende Meisterschaft der Medien zu eigen gemacht, um sie gezielt einsetzen zu können, und sind andererseits noch nicht von gewissen Manien befangen. Ihre Zeichnungen sprühen meist von Ausdruckskraft und Originalität, wogegen die von älteren Kindern – kurz nach den ersten Schuljahren – viel spröder sind. Während sie einerseits von einer entwickelten, technischen Kompetenz zeugen, verlieren sie andererseits an Ausdruckskraft. Ein geradezu pedantisches Streben nach fotografischen Effekten beraubt sie aller Lebendigkeit. Dieses Verlangen, den optischen Naturalismus zu meistern, bringt mehr oder weniger vorhersehbare Resultate zuwege – und das gilt nicht nur für die künstlerische Kreativität. Beinahe in allen Bereichen des Lebens will das Kind Dinge ‚richtig‘ hinkriegen, so wie sie ‚wirklich‘ sind. Auch die Sprache und der Wissenserwerb werden nun sehr wichtig. Während die jüngeren Kinder noch vor allem in den Zeichenprozess selbst involviert sind und verhältnismäßig wenig Interesse am Endprodukt erkennen lassen, macht sich bei den älteren ein deutliches Verlangen bemerkbar, es den Vorbildern aus der sie umgebenden Erwachsenenwelt gleichzutun, sich deren Konventionen zu eigen zu machen – und dies scheint auch in andere Kulturen zu gelten.² Da Sprache immer kulturspezifisch ist, ist es logisch, dass das Alter des Erwerbes von benennbarem Wissen zusammenfällt mit dem der bewussten kulturellen Eingliederung – und in der westlichen Kultur mit dem Erwerb der Fähigkeit zur auf Wissen gegründeten Fluchtpunktperspektive.

Eine Grammatik des Sehens

Wissen wird meist mit Bewusstsein assoziiert und das Sehen als vor allem passive Registrierung der sichtbaren Welt interpretiert, weshalb die ansonsten höchst fruchtbare Rezeption von Luquets Theorie auch zu so manchem Missverständnis geführt hat. Dass Sehen aktive Konstruktion und nicht passive Informationsaufnahme ist, kann heute kaum noch bestritten werden: Der Gesichtssinn ist der neurologisch am besten bekannte unserer Sinne.³ Unsere visuelle Intelligenz belegt beinahe die Hälfte unseres Kortex und geht meist rationaler und emotionaler Intelligenz voraus. Dennoch unterschätzen wir im Allgemeinen ihre Bedeutung, denn sie funktioniert unbewusst und ohne besondere Anstrengung. Sie zu verstehen bedeutet zu begreifen, wer wir sind. Um ihre Konstruktionsmethoden näher zu bestimmen, hat der Philosoph und Computerwissenschaftler Donald D. Hoffman die visuelle Intelligenz in Anlehnung an Noam Chomskys generative Grammatik der Sprache analysiert.⁴ Chomskys Konzept einer generativen Grammatik gründet auf dem Paradox, dass Sprachen einerseits reich und komplex sind und andererseits das Vorbild, von dem man sie jeweils lernt, nämlich das Sprechen der Erwachsenen im direkten Umfeld, hoffnungslos unbestimmt und fragmentarisch. Trotzdem entwickeln die Mitglieder einer Sprachgemeinschaft im Großen und Ganzen dieselbe Sprache, was mit der Annahme zu erklären ist, dass sie zur Konstruktion der Grammatik sehr restriktive Prinzipien als Richtlinien gebrauchen.

¹ Zum Folgenden: Gardner (a.a.O., 94ff, 141, 148ff, 157ff, 216ff).

² Gardner (a.a.O., S. 159 f).

³ Marr (1982, 31); Hoffman (1998, 11f).

⁴ Zum Folgenden: Hoffman (a.a.O., xif).

Die Prinzipien seien, so Chomsky, ein genetisch bestimmter Teil der kognitiven Struktur des Kindes.¹ Die Regeln der universalen Grammatik erlauben dem Kind, sich die jeweils spezifischen Regeln der Grammatik einer oder mehrerer Sprachen zu eignen zu machen. Dem ganz entsprechend, so Hoffman, sind auch die universellen Prinzipien des Sehens Teil der Biologie des Kindes und erlauben ihm, sich spezifische Regeln anzueignen, mithilfe derer es visuelle Szenen konstruieren kann.

Die Aneignung der unbewussten Seh-Regeln, etwa zur Übertragung des zweidimensionalen Netzhautbildes in die dreidimensionale Szene, die wir normalerweise ‚sehen‘, erfolgt über die visuelle Erfahrung – der Aufbau visuellen Vorwissens – und gewisse Grundregeln müssen offenbar im Kindesalter erlernt werden, sonst ist das Lerndefizit für den Rest des Lebens nicht mehr einzuholen. Diese erstaunliche Tatsache wurde schon im wissenschaftsbegeisterten Zeitalter der Aufklärung durch den englischen Chirurgen William Cheselden (1688-1752) beobachtet: Er hatte den Katarakt eines blind geborenen Jungen entfernt und veröffentlichte seine Erkenntnisse über die Entwicklung dessen Gesichtssinnes im Jahre 1728 in den *Philosophical Transactions of the Royal Society*. Sie erregten viel Aufsehen, nicht nur weil solcherlei Eingriffe damals noch selten erfolgreich verliefen, sondern auch, da sie ein Gedankenexperiment bestätigten, das John Locke (1632-1704) in seinem *An Essay Concerning Human Understanding* schon einige Jahrzehnte vor der Operation publiziert hatte: Wenn jemand blind geboren ist und den Unterschied zwischen einer Kugel und einem Kubus nur über seinen Tastsinn erlernt hat, und wenn er später dann seinen Gesichtssinn erlangt und mit einer Kugel und einem Kubus auf einem Tisch konfrontiert wird, wäre er dann in der Lage, beide ohne sie zu berühren voneinander zu unterscheiden? – Die für den Empiristen Locke charakteristische Antwort war negativ: Zwar habe der Mann erfahren, wie Kugel und Kubus sich anfühlen, ihm fehle jedoch die Erfahrung, was das Äquivalent einer Wahrnehmung des Tastsinnes für den Gesichtssinn sei. Cheseldens Patient war nach der Operation nicht in der Lage, die Größe von Objekten und Gestalten zu beurteilen sowie diese von ihren illusionistischen Darstellungen zu unterscheiden. Sein Zimmer erschien ihm ebenso groß wie sein Haus, und wenn er Portraits an der Wand hängen sah, dann erstaunte es ihn, zu entdecken, dass die Gesichter flach waren.² Dass Hoffmans Analogie zu Chomskys generativer Grammatik der Sprache mehr als ein Gedankenexperiment ist, darauf deutet ein anderer klassischer Fall vom Beginn des 19. Jahrhunderts, der eines Wolfsjungen, welcher von Bauern nackt und allein im Wald des Tarn in Frankreich aufgefunden wurde. Man schätzte sein Alter zwischen 11 und 12 Jahren, und erstaunlicherweise hatte er die Jahre seiner Kindheit ohne Kontakt mit Menschen überlebt. Der in die Behandlung von Taubstummen spezialisierte Arzt Jean Marie Gaspard Itard (1775-1838) nahm sich seiner an. Mittels Erziehung hoffte er ihn sozialisieren zu können, und sein erster Bericht vor der *Société des Observateurs de l'homme* (1801) über den Fortgang seines Experiments war noch voll von Optimismus. Fünf Jahre später musste er jedoch eingestehen, dass der Junge nicht mehr in der Lage war, eine Sprache zu erlernen, und das dies wohl

¹ Chomsky (1975, 11)

² Hoffman (a.a.O., 15f, 17ff).

mit seiner sozialen Isolation seit seinen frühesten Kindesjahren zu tun haben musste.¹

Wie jene universelle, generative Grammatik, die in den ersten Lebensjahren aktiviert werden muss, aussieht, was die der Sprache zugrunde liegenden Regeln oder (wie Chomsky sie heute bevorzugt zu benennen) Prinzipien sind, ist trotz aller Forschungsanstrengungen von Seiten der durch Chomsky initiierten linguistischen Schule strittig geblieben.² Im Gegensatz dazu zeichnen sich bei den neurologischen Prinzipien, welche die Konstruktion des Bildes von der Wirklichkeit bestimmen, mittlerweile einige Übereinkünfte ab:³ Die Verbindungen zwischen der Netzhaut und dem primären visuellen Kortex (dessen Gehirnregion in der äußersten Extremität des Hinterkopfes wird von Neurologen V1 genannt) sind genetisch bestimmt und bei der Geburt schon in hohem Maße organisiert. Sie reproduzieren gewissermaßen eine ‚Karte‘ der Retina in dieser Gehirnregion. Ein sehr großer Teil der zum Sehen erforderlichen ‚Maschinerie‘ ist also schon vor der Geburt angelegt und genetisch spezifiziert. Konsensus besteht aber auch darüber, dass die ersten Tage und Monate nach der Geburt entscheidend sind für die Anregung und Entwicklung insbesondere dieser Verbindungen und damit des visuellen Verstehens der Wirklichkeit. Der bei der Geburt intakte Apparat kann nicht normal funktionieren, wenn er nicht unmittelbar der sichtbaren Welt ausgesetzt wird. Und, was ganz besonders wichtig ist: Der Konsensus kann sich auf empirische Beobachtungen stützen. Die bisher am besten untersuchte Anomalie von blind Geborenen ist die Beeinträchtigung ihrer Orientierungsfähigkeit. Wenn man bei ihnen zum Beispiel Gehirnregionen untersucht, in denen man normalerweise viele Zellen antrifft, die auf Richtungen reagieren, dann kann man beobachten, dass die meisten Zellen inaktiv bleiben oder in einer undeutlichen und unvorhersehbaren Weise reagieren. Das ist nicht der Fall, wenn der Entzug visueller Stimulierung erst später im Leben eintritt. Einmal entwickelt während der kritischen Phase scheinen sich die Verbindungen zwischen dem Auge und dem Gehirn lebenslang zu stabilisieren.

So wie das Erlernen einer Sprache nicht über das Speichern zahlloser Sätze funktioniert, so kann man auch nicht das Sehen lernen, indem man unzählige Bilder speichert. Wir sind endliche Geschöpfe mit begrenzter Speicherkapazität und werden immer wieder mit neuen Situationen konfrontiert. Sowohl Sprechen als auch Sehen lernt man als begrenzten Regelsatz, der unbegrenzte Möglichkeiten in sich trägt, Sätze beziehungsweise Ansichten zu verstehen, denen man noch nie begegnet ist.⁴ Wir beginnen erst zu verstehen, was dies für Regeln sind und wie sie ineinander greifen.

Hoffmans Projekt zielt darauf ab, einige der grundlegendsten Regeln des Sehens zu identifizieren und anhand von einfachen Beispielen zu demonstrieren, wie sie funktionieren. Die Meta-Regel für alle anderen ist die einer instinktiven Suche nach typischen, stabilen Ansichten, um sie von zufälligen und veränderlichen zu unterscheiden. Die zufälligen sind unwahrscheinliche Ansichten, und es ist – wie bei Anamorphosen – schwierig, das Auge so darauf

¹ Itard (1804); vergl.: Malson (1964) und der Film von François Truffaut: "L'enfant sauvage" (1969).

² Vergleiche hierzu Searles Rezension (2002) von Chomsky (2000), sowie die Leserbriefe von Bromberger und Searle / Chomsky (2002) in folgenden Nummern der Zeitschrift.

³ Zum Folgenden: Zeki f(1999, 93ff).

⁴ Hoffman (1998, 24); zum Folgenden: 24 - 34.

einzustellen, dass man etwas Sinnvolles erkennen kann. Die andere Grundregel ist die der Projektion. Sie steht bei visuellen Konstruktionsprozessen zentral, da die Projektion die Verbindung legt zwischen dem zweidimensionalen Bild auf unserer Netzhaut und der dreidimensionalen Welt, die wir daraus konstruieren.

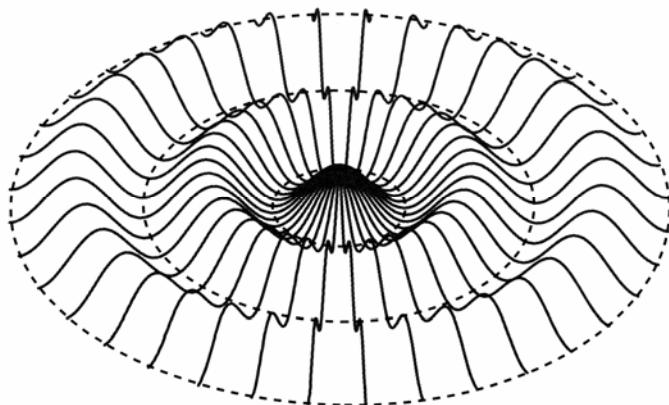
Eine von beiden Grundregeln abgeleitete Regel Nummer drei lautet: „Interpretiere immer Geraden die auf einer Linie liegen als auf einer Linie liegend.“ Der Grund ist einfach zu erklären: Wenn zwei Geraden im Raum *nicht* auf einer Linie liegen, dann können sie nur von einem bestimmten Blickpunkt aus – höchstens zufällig also – als auf einer Linie liegend erscheinen. Auch Hoffmans vierte Regel scheint zunächst für sich selbst zu sprechen: „Interpretiere Bildelemente, die nahe beieinander liegen auch in der dreidimensionalen Wirklichkeit als nahe beieinander liegend.“ Eine offensichtliche Ausnahme ist die Distanz von Objekten in der Tiefe des Raumes, die auf der Netzhaut nahe beieinander liegen. Sobald unsere Tiefenwahrnehmung aber durch ‚falsche‘ Fluchtdiagramme getäuscht wird, wie es in Abb. 33 geschieht, zwingt uns Regel vier dazu, einem höchst unwahrscheinlichen Größenverhältnis den Vorrang zu geben gegenüber der Annahme einer optischen Täuschung – insbesondere, wenn es sich um ein ‚objektives‘ Foto handelt.



33. Die Größenverhältnisse zwischen Mutter und Tochter sind durch perspektivische Täuschung umgekehrt

Regel Nummer fünf verlangt – ganz analog zu Regel drei – sanfte Kurven auch in der dritten Dimension als sanfte Kurven zu sehen (denn wiederum wäre ein spezieller Ausnahmeblickpunkt erforderlich, um eine scharfe Kurve als sanfte erscheinen zu lassen), und Regel Nummer sechs, wo es möglich ist, eine Kurve in einem Bild als Randlinie eines dreidimensionalen Körpers wahrzunehmen. Weitere Regeln geben an, wenige Lichtquellen (Regel 23) und das Licht als von oben auf die Szene fallend vorauszusetzen (Regel 24). Gemäß Regel 22 interpretieren wir abrupte Wechsel in Farbe, Sättigung und Helligkeit als Änderung in Orientierung (wie bei der Würfelperspektive) oder in der Textur einer Oberfläche, während wir deren allmähliche Wechsel als Än-

derungen der Lichtquelle (Regel 21) interpretieren. So wie wir aus der Flut der Netzhautbilder die charakteristischen Formen von den zufälligen trennen, so sind wir es auch, die aus den Netzhautbildern eines Objektes die für dieses charakteristische Farbe destillieren und sie ihm dann gewissermaßen aufpropfen. Es würde zu weit führen, hier alle von Hoffman aufgeführte Regeln zu zitieren. Für uns geht es eher um das ihnen zugrunde liegende Prinzip des „fair pick“ in der Kombination von Form, Farbe und Lichtquelle – das der Wahl der typischsten, stabilsten Ansicht, der meist annehmlichen Interpretation.¹ Dass das Kriterium für diese Auswahl nicht der Tastsinn ist, demonstriert Hoffman anhand einer Wellenzeichnung (Abb. 34). Diese ‚Welle‘ ist natürlich eine Zeichnung auf einer zweidimensionalen Fläche.



34. Wellenzeichnung aus Hoffmans Buch

Man kann dies kontrollieren, indem man die Fläche berührt, und trotzdem kann man nicht umhin, sie als dreidimensionale Welle zu sehen – selbst wenn man die Seite auf den Kopf stellt.² Was die meist annehmliche Ansicht beziehungsweise Interpretation einer Szene ist, kristallisiert sich anhand visueller Regeln heraus, die alle darauf abzielen, das Wesentliche vom Nebensächlichen zu unterscheiden.

Versuch zu einer biologischen Begründung der Kunstgeschichte

Warum sehen wir? – Nun, der Gesichtssinn ist eines unserer Sinnesorgane; Sinnesorgane sind unsere Fenster zur Welt, und der Gesichtssinn ist das weitaus effizienteste. Wir sehen, um Wissen über die Welt zu erlangen.³ Wie kann mir aber mein Sehen Wissen über die Welt vermitteln, wenn ich das, was ich sehe, selbst konstruiere? – Auch die Antwort auf diese Frage liegt auf der Hand: Die Konstruktion kann nicht willkürlich sein, denn die ihr zugrunde liegenden Prinzipien müssen sich im Evolutionsprozess unseres Gesichtssinnes bewährt haben. Konstruierten wir Wirklichkeiten, die der äußeren, objektiven Wirklichkeit entgegenstünden, dann hätten wir kaum Überlebenschancen.

¹ Ebenda, 127.

² Ebenda, 2.

³ Zeki (1993).

Zwar können auch Zufälle tödlich sein, die alltägliche Wirklichkeit besteht jedoch eher aus Regelmässigkeiten denn aus Zufällen; darum ist nur Wissen über ihre dauerhaften und charakteristischen Eigenschaften von Belang und ist die Scheidung des Wesentlichen vom Zufälligen, Nebensächlichen die Meta-Regel, auf die alle anderen Regeln, nach denen unsere visuelle Intelligenz funktioniert, zurückgeführt werden können.

Infofern Kunstwerke Konstruktion der visuellen Intelligenz sind, können die Wechselwirkung zwischen dem Künstler, seinem Kunstwerk und seiner Wahrnehmung der Wirklichkeit als Experimente mit den physiologischen und psychischen Gegebenheiten des visuellen Gehirns in seiner Konfrontation mit der Welt gesehen werden. Der Neurophysiologe Semir Zeki, ein Pionier der Erforschung des visuellen Gehirns, sieht die Kunst gar als dessen Erweiterung: *Beider* Funktion sei es, die konstanten, dauerhaften und wesentlichen Merkmale von Objekten, Oberflächen, Gesichtern, Situationen usw. zu repräsentieren, um unser Wissen zu erweitern. Wie das Gehirn, so sei die Kunst immer wieder auf der Suche nach Konstanten, nach dem wahren, wesentlichen Charakter der Dinge beziehungsweise ihrer Wahrnehmung.¹ Wenn ein Künstler die Illusion von Tiefe und Plastizität auf der Leinwand erzeugen will, dann muss er die dreidimensionale Interpretation, die das Gehirn aus flächenigen Netzhautbildern generiert, wieder umkehren. Da er jedoch keinen bewussten Zugang zum Netzhautbild hat und die Welt gemäss der automatischen Interpretation des visuellen Gehirns nur dreidimensional sieht, muss er lernen, Anhaltspunkte des Gehirns zur Wahrnehmung von Tiefe – Perspektive, Überschneidungen, Schattenwurf etc. – *an sich* zu sehen.² Dies erfordert nebst intuitivem Ausprobieren auch bewusste Wahr-Nehmung. Die für alles Sehen zentrale Konstante ist das sehende Subjekt, dessen Selbstbewusst-Werdung sich in der zentralperspektivischen Konstruktion des illusionistischen Bildraumes manifestiert: Da ein fixes Bild von einem Blickpunkt aus eine Abstraktion von der tatsächlichen Wahrnehmung ist, muss der Künstler versuchen, die für eine solche Abstraktion wesentlichen Anhaltspunkte herauszudestillieren. So lassen sich manche von Donald Hoffmans Regeln als stilistische Schritte in der Kunstgeschichte identifizieren. Zum Beispiel reflektiert die zweite Meta-Regel der Projektion natürlich die Erfindung der Fluchtpunkt-perspektive; und angesichts der, durch ihren sehr gerichteten Lichteinfall gekennzeichneten Bilder Caravaggios und seiner Nachfolger (zum Beispiel Abbildungen 6 und 7 im folgenden Kapitel) denkt man unwillkürlich an Regel 23, wonach Wahrnehmung immer nur wenige Lichtquellen voraussetzt. In aller naturalistischen Malerei geht es darum, den *'fair pick'* auf die Leinwand zu bringen.

Herausragende Kunstwerke zeichnen sich dadurch aus, dass sie nicht nur einen oberflächlichen Schein des Dargestellten, sondern vielerlei Facetten zugleich wiedergeben. Die Kubisten haben dies auf sehr buchstäbliche Weise versucht, indem sie verschiedene Ansichten in einem Bild nebeneinander setzten. Im Ansatz ähnelt das dem, was das Gehirn auch tut: das Konstruieren eines Bildes aus mehreren Netzhautbildern. Da kubistische Bilder verschiedene, betrachterzentrierte Ansichten nebeneinander stehen lassen, oh-

¹ Zeki (1999, 9-12).

² Livingstone (2002, 101).

ne eine objektzentrierte Ansicht herauszudestillieren, ist auf ihnen der Bildgegenstand nicht mehr ohne weiteres zu erkennen (vergl. Picassos ‚Portrait von Henry Kahnweiler‘, Abb. 31 im folgenden Kapitel). Ältere Kunstwerke zeichnen sich dagegen durch die Vielfalt objektzentrierter Aspekte aus, und zwar nicht nur hinsichtlich der objektiven, physischen Gegebenheiten eines Bildgegenstandes, sondern auch hinsichtlich aller möglichen Bedeutungen, die ihm zugeschrieben werden können. Johannes Vermeers Bilder sind dafür bekannt, dass sie trotz aller Erkennbarkeit der dargestellten Figuren und Gegenstände immer ein tiefes Geheimnis zu bewahren scheinen.¹ Das Bild ‚Eine Dame und ein Herr am Spinett (Die Musikstunde)‘ (Abb. 35) ist bewundernswert wegen der ungeheuren Virtuosität in der perspektivischen Konstruktion des Raumes, in der Wiedergabe von Details, dem Spiel von Licht und Schatten, der brillanten Chromatik der Farbtöne. Seine Besonderheit liegt jedoch weniger in der technischen Virtuosität Vermeers, von der das Bild zeugt, als vielmehr darin, dass diese angewendet wird, um Mehrdeutigkeit zu erzeugen.



35. Vermeer,
Musikstunde,
ca. 1662-1664

Ist der neben dem Spinett stehende Mann nur der Klavierlehrer oder der Ehemann, der Liebhaber, der Verehrer oder nur ein Freund der Dame? Fand er ihr Spiel tatsächlich gut, oder meint er eigentlich, dass sie es besser könnte? Geht es überhaupt um die Musik – immerhin steht sie ja – oder spielt sie nur einige Noten, während sie sich eigentlich mit etwas ganz anderem beschäftigt – etwas, was er ihr gerade erzählt hat: die Ankündigung einer Scheidung, der Ansatz zu einer Liebeserklärung oder etwasanderes, Tiefgreifendes, an das wir nicht unmittelbar denken würden? All diese Szenarios sind gleichermaßen gültig und erlauben dem Betrachter, im Gedächtnis gespeicherte, ähnliche Situationen aufleben zu lassen.² So kann die von Vermeer gemalte Szene als

¹ Zum Folgenden: Zeki (1999, 22ff).

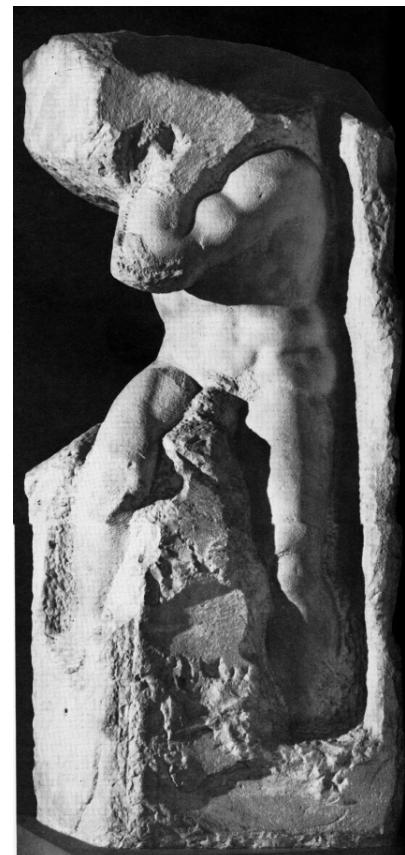
² Das Bild enthält auch andere ikonographische Anzeichen dafür, dass Vermeers Interesse mehr auf einen amourösen Aspekt als auf den Musikunterricht gerichtet war, vergl.: Duparc / Wheelock (Hrsg., 1996, 128).

universelle Repräsentation – als Darstellung eines Typus – vieler konkreter Situationen gesehen werden. Die Szene ist demnach keineswegs undeutlich, sondern hat gleichzeitig mehrere, gleichermaßen denkbare Bedeutungen. Diese Mehrdeutigkeit ist eine andere als die des optischen Realismus. Letztere aber hat erstere möglich gemacht.

Wie wir im dritten Kapitel noch sehen werden, ist diese Mehrdeutigkeit seit der Renaissance ein charakteristisches Merkmal der Kunst. Wäre die Mehrdeutigkeit nichts als eine Ansammlung von Zufälligkeiten, dann wäre sie banal und für einen Betrachter kaum von Interesse. Das visuelle Gehirn findet Gefallen an wesentlichen Merkmalen, die für vielerlei besondere Situationen stehen können. Es sind gewissermaßen ‚visuelle Konstanten‘, Werkzeuge, die nicht nur zur Erkennung von Gegenständen dienen, sondern auch bei der Interpretation ihrer Bedeutungen helfen. Zeki unterscheidet „situationsbezogene Konstanten“ von „impliziten“. Vermeer ist sein Beispiel für die ersteren, und für die letzteren führt er das ‚*non finito*‘ von Michelangelos Boboli-Sklaven an (Abb. 36 und 37). Indem er einige von ihnen teilweise unvollendet belassen hat, eröffnet er dem Betrachter Möglichkeiten, seine Vorstellungskraft spielen zu lassen. Zeki interpretiert dies als „neurologischen Trick“:¹ Der Betrachter kann vielerlei, in seinem Gedächtnis gespeicherte Vorstellungen mit dem Fragment in Verbindung bringen. So kann das Fragment als ein universelles Ganzes gesehen werden.



36. Michelangelo,
Der Erwachende,
1530-1534



37. Michelangelo,
Der Atlant,
1530-1534

¹ Zeki (1999, 31f).

Im Gegensatz zu den Bildern Vermeers ist die Mehrdeutigkeit von kubistischen Bildern im doppelten Sinne flach: zunächst im neurobiologischen, da die betrachterzentrierten Ansichten auf der Bildfläche nebeneinander stehen bleiben und nicht, wie auf der zweiten Stufe der neurobiologischen Verarbeitung der Wahrnehmung, zu einer dreidimensionalen, objektzentrierten Ansicht zusammengebaut werden. Im inhaltlichen Sinne ist sie es, da es in kubistischen Bildern nicht mehr primär um inhaltliche Bedeutungen einer Darstellung geht. Dass Picassos Händler Kahnweiler der Dargestellte ist, ist sekundär. Die ästhetische Bedeutung kubistischer Bilder muss vielmehr mittels formal-ästhetischer und kunsthistorischer Konzepte konstruiert werden. So ist der Kubismus bedeutungsvoll als Lösung des Widerspruches zwischen Illusion eines Tiefenraumes und tatsächlicher Flächigkeit des Bildes. Im neurobiologischen Sinne ist das kubistische Projekt ein Fehlschlag, da der neurobiologische Prozess der Bedeutungsschöpfung schon auf der ersten Stufe abgebrochen wird.¹ Die Bedeutung der bildnerischen Flächigkeit des Kubismus für die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts kann dagegen nicht überschätzt werden: Sie befreite die Malerei vom Zwang zum Illusionismus.

Kein neurobiologischer Fehlschlag, jedoch physiologisch unwahrscheinlich, war das Projekt der Fauvisten, die Farbe von ihrer Bindung an Gegenstände zu befreien.² Farbenblinde sehen Farben anders und unter extremer Beleuchtungen können Farben sich ebenfalls ändern; dies sind jedoch Ausnahmen, und dass Wirklichkeit uns je erscheint wie auf einem fauvistischen Bild ist höchst unwahrscheinlich. Rein physikalisch allerdings – und im alltäglichen Sprachgebrauch assoziieren wir Gegenstände der Außenwelt mit ‚Physik‘ – ist nichts gegen eine Befreiung der Farbe von ihrer Bindung an Gegenstände einzuwenden; ganz im Gegenteil: Farbe ist *keine* Eigenschaft von Gegenständen, ja nicht einmal des Lichtes. Farben sind Schöpfungen der menschlichen Wahrnehmung. Licht ist für uns nur deshalb etwas Besonderes, weil unsere Augen über Nervenzellen verfügen, die selektiv empfänglich sind für elektromagnetische Wellenlängen zwischen 370 und 730 Nanometer (etwas unter 10^{-6} Meter). Außer durch seine Wellenlänge beziehungsweise seine Frequenz unterscheidet sich Licht nicht von anderer elektromagnetischer Strahlung.³ Elektromagnetische Wellenlängen können länger sein als der Durchmesser der Erde (Energieübertragung, in der Größenordnung von 10^6 bis 10^8 Meter) oder kürzer als der Durchmesser eines Atoms (Röntgenstrahlen 10^{-10} Meter; Gammastrahlen $<10^{-12}$ Meter; kosmische Strahlen $<10^{-14}$ Meter), was eine ungefähre Vorstellung davon vermittelt, wie winzig das Lichtspektrum im Verhältnis zum Gesamtspektrum elektromagnetischer Strahlung ist.⁴ Es gibt in der Physik des Lichtes auch keinen Grund für den Sonderstatus der Primärfarben Rot Gelb und Blau.⁵ Es hat schlichtweg damit zu tun, dass wir nicht für jede Wellenlänge des Lichtes Rezeptoren auf unserer Netzhaut haben. Unsere Netzhaut hat nur drei verschiedene Rezeptortypen für die Farbwahrnehmung, die „Zäpfchen“ genannt werden – neben den nur Helligkeitsempfindlichen „Stäbchen“. Aus dem Verhältnis der Erregung dieser vier

¹ Ebenda, 54.

² Ebenda, 197.

³ Livingstone (2002, 16).

⁴ Ebenda, Graphik S. 13.

⁵ Ebenda, 28.

Rezeptortypen mischt unser visuelles Gehirn die jeweilige Farbe und Helligkeit eines Gegenstandes.¹ Der Farbkreis *widerspricht* gar der Physik des Lichtes, denn er gibt einen kontinuierlichen Übergang von Rot über Violett zu Blau an. Tatsächlich sind aber Rot und Violett die Grenzen des sichtbaren Lichtes und liegen auf dem linearen Lichtspektrum als Grenzen des Sichtbaren einander gegenüber.² Farben werden demnach von unserer Wahrnehmung ‚gemacht‘, und eine Befreiung von ihrer Bindung an Gegenstände ist also physikalisch durchaus zu rechtfertigen.

Es ging den Fauvisten jedoch nicht um die Demonstration einer physikalischen Tatsache; ihr ästhetisches Ziel war die Befreiung der expressiven Kraft der Farben. Deswegen vor allem kommt dem Fauvismus die zweite Schlüsselrolle zu für die Aufbruchssituation am Beginn des 20. Jahrhunderts und für die Entwicklung der abstrakten Malerei. Ironischerweise konnte gerade diese, aufgrund der Physiologie der menschlichen Wahrnehmung ‚unwirklich‘ erscheinende Kunst aufbauen auf einer anderen, die sich explizit hatte inspirieren lassen von der Physiologie der menschlichen Wahrnehmung: der des Pointillismus oder Divisionismus.

Michel-Eugène Chevreuil (1786-1889), eigentlich ein Chemiker des Pariser *Muséum National d’Histoire Naturelle*, der auch die dortige Gobelinfabrik leitete, hatte im Jahre 1839 sein Buch ‚*De la loi du contraste simultané des couleurs*‘ (Vom Gesetz des Simultankontrastes der Farben) publiziert. Die darin beschriebene Beobachtung, dass gegeneinander gesetzte Komplementärfarben einander verstärken – ein roter Punkt zum Beispiel wird knalliger, wenn er von einem grünen Kreis umgeben ist – hatte einen großen Einfluss auf Georges Seurat, der Chevreuil noch als Hundertjährigen kennen lernte, Paul Signac und viele andere. In seiner Rezension der achten Ausstellung der Impressionisten ging der Kunstkritiker Félix Fénéon ausführlich auf die Methoden der von ihm so getauften ‚Neo-Impressionisten‘ ein, die sich auf neueste naturwissenschaftliche Erkenntnisse stützten und darum modern waren: die Division der Farben (daher der Name ‚*Divisionisme*‘) dadurch, dass sie in Punkten auf die Leinwand gebrachte wurden (daher der andere Name ‚*Pointillisme*‘) und deren Mischung, eben nicht auf der Palette, sondern auf der Netzhaut (*„mélange optique“*).³ Seurat ging es nicht so sehr um die Division der Farben, als vielmehr um eine Erweiterung der Möglichkeiten von Schwarz und Weiß sowie um die Auflösung der Konturen. Es war vor allem Signac, der Fénéons Theorie der Farbmischung auf der Netzhaut weiter entwickelte und um den wichtigen Aspekt der Reduktion auf reine Farben ergänzte. Vor allem in dieser Hinsicht war sein Einfluss auf die Künstler der folgenden Generation – Matisse, die Expressionisten, Mondrian etc. – kunsthistorisch bedeutsam. Später unterstrich er, dass zur Analyse der Farben auf der Leinwand der pointillistische Auftrag nicht unbedingt notwendig war: „Der Néo-Impressionist pointilliert nicht, er dividiert.“ Es ginge vor allem darum, sich die Möglichkeiten des Divisionismus hinsichtlich der harmonischen Kombination von Farben zunutze zu machen (Abb. 38).⁴

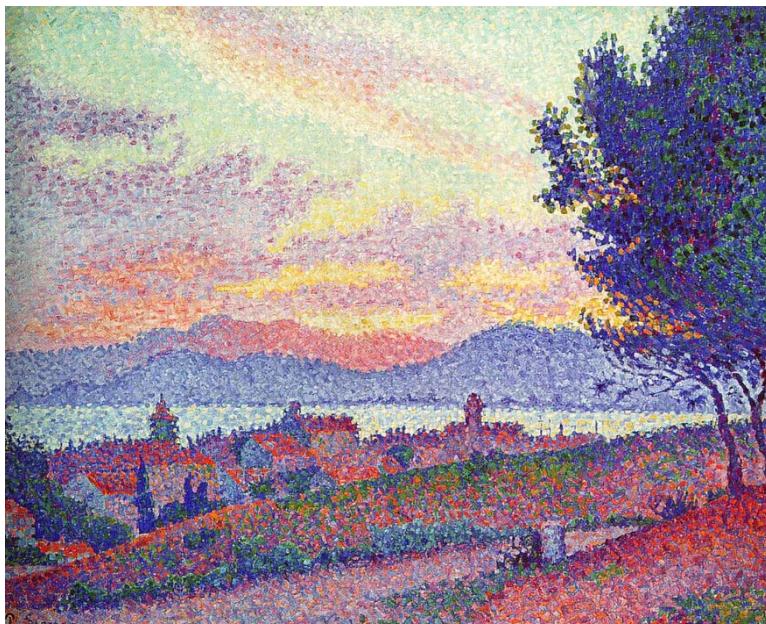
¹ Ebenda, 26-32.

² Ebenda, 85.

³ Félix Fénéon, VIII^{ième} Exposition Impressionniste‘, in : *La Vogue* 9, 15.6.1886 ; Neudruck in: Cachin (Hrsg., 1966).

⁴ Signac (1978 [1898/99], 35): „Le néo-impressionniste ne pointille pas, il divise.“ Vergl.: Franz (1997, 21, 35f).

Signacs Bedeutung für die Kunstgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts wird häufig unterschätzt. Nur allzu oft wird er als der jüngere Epigone Seurats eingestuft. Die Frage der künstlerischen Qualität einmal beiseite gelassen, sollte er zur Schlüsselfigur werden für das, was folgte, und zwar nicht nur wegen



38. Signac, *Saint-Tropez, Sonnenuntergang im Pinienwald*, 1896

jenes entscheidenden Schrittes hin zur Autonomie der Farben. Entscheidender noch als seine Antworten auf Problemstellungen, die viele Künstler um die Jahrhundertwende beschäftigten, war die schnelle Verbreitung seiner Ideen in seinem Pamphlet zum Neo-Impressionismus *„D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme“*, das sofort ins Deutsche übersetzt wurde, sowie über seine internationalen Kontakte – etwa bei der Brüsseler Künstlergruppe XX (Les Vingt), die in Belgien, den Niederlanden und in Paris Ausstellungen organisierte.



39. Mondrian,
*Mühle im
Mondlicht*,
1906/07



40. Mondrian,
*Windmühle im
Sonnenlicht*, 1908

Kein Maler hat sich die neuen Möglichkeiten, die diese beiden Befreiungsschläge eröffneten – den vom Zwang zur Illusion eines dreidimensionalen Raumes in der Fläche sowie den vom Gegenstandsbezug der Farbe –, auf systematischere Weise zunutze gemacht als Mondrian. Deshalb eignet sich

sein Beispiel in ganz besonderem Maße für diesen Versuch zu einer (neuro)biologischen Begründung der Kunstgeschichte.

Ab 1908 hielt er sich regelmäßig in einer durch Jan Toorop initiierten Künstlerkolonie im niederländischen Domburg auf. Toorop, ein Generationsgenosse Signacs und Mitglied der Künstlergruppe XX, hatte schon früh mit dem Pointillismus/Divisionismus experimentiert und ihn sich alternierend mit anderen Stilformen zu eigen gemacht. Domburg wurde denn auch schnell zu einer Art Brutstätte dessen nordeuropäischer Variante – des Luminismus. Mondrian setzte zu einem Überholmanöver an und befreite in kürzester Zeit die Farbigkeit seiner Bilder von beinahe jeglichem Gegenstandsbezug (Abb. 39, 40). Jedoch distanzierte er sich sehr schnell auch wieder von einer zu einseitigen Auffassung des Luminismus. Vermutlich störte ihn der Eindruck von Formlosigkeit, der durch das Gewimmel von kleinen Farbflecken leicht entstand. Darauf deutet unter anderem die strengere Ordnung der Bildfläche seiner Bilder der Jahre 1910/11.¹

Nachdem er während des ersten Jahrzehnts des Jahrhunderts sich simultan mit vielerlei, teils sich widersprechenden künstlerischen Problemlösungen auseinandergesetzt hatte, stieß er nun auf eine, die ihn einen entscheidenden Schritt weiter brachte. Gegen Ende 1911 war er beteiligt an einer Gruppenausstellung progressiver Kunst im Stedelijkmuseum zu Amsterdam, in der auch Werke von Cézanne, Braque und Picasso hingen. Sein abrupter Stilwechsel danach und die Tatsache, dass er im Frühjahr 1912 nach Paris umzog, weisen darauf hin, dass er in deren Werk eine Lösung für sein Formproblem gefunden hatte (Abb. 41).

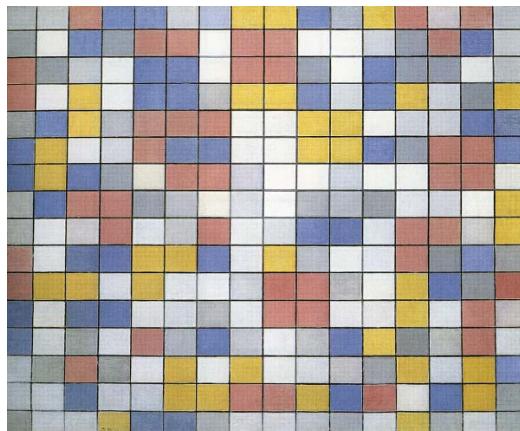


41. Mondrian,
Grauer Baum, 1911

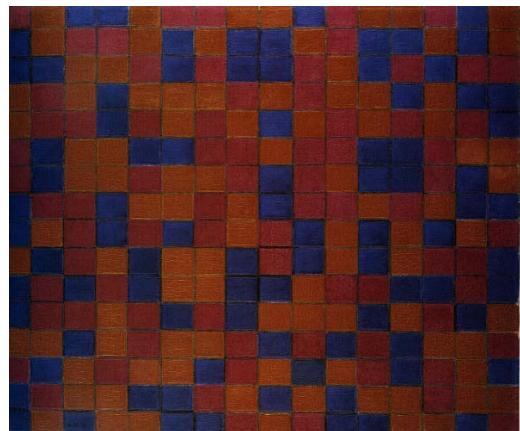
Über den Kubismus und die zeitweise Aufgabe der präzisen Farbigkeit entfernte er sich in den folgenden Jahren vom Gegenständlichen – ein Prozess in logischen Schritten, der im Jahre 1919 in die beiden scheinbar völlig abstrakten, so genannten ‚Schachbretter‘ mündete (Abb. 42, 43). Zwar merkte Mondrian zur Frage, ob man die Natur als Ausgangspunkt für eine Malerei nehmen sollte oder nicht, zur ‚Komposition mit Gitter 8 (Schachbrett mit dunklen Farben)‘ noch an, dass er dabei an einen Sternenhimmel gedacht habe.

¹ Blotkamp (1996, 73, 99). Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass Livingstone das menschliche Sehen als evolutionären Kompromiss zwischen den Vorteilen von Farberkennung und Sehschärfe beschreibt; a.a.O., S. 32.

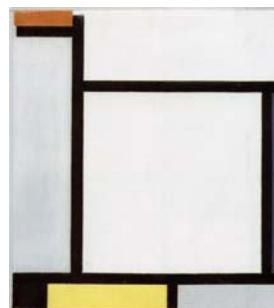
Jedoch war die Frage für ihn nebensächlich geworden, denn er fügte an gleicher Stelle hinzu, dass die Natur keine spezifische Form der Darstellung erfordere, und dass derjenige, der behauptete, dass man von einer natürlichen Gegebenheit ausgehen müsse, ebenso gut recht haben könne wie derjenige, der dem widerspreche.¹ Während der folgenden zwanzig Jahre seiner künstlerischen Laufbahn beschränkte er sich auf das abstrakte Vokabular, mit dem sein Name unwiderruflich verbunden ist: Waagerechte, Senkrechte, Schwarz, Grau, Weiß sowie die drei Grundfarben (Abb. 44).



42. Mondrian, Komposition mit Gitter 9; Schachbrett mit hellen Farben, 1919



43. Mondrian, Komposition mit Gitter 8; Schachbrett mit dunklen Farben, 1919



44. Mondrian, Komposition mit Rot, Blau, Schwarz, Gelb und Grau, 1921

Mondrian gehört zu den wenigen Künstlern, die über ihre künstlerische Arbeit auch schriftlich reflektierten. Deshalb sind wir gut informiert über die Motive, die ihn auf dem Weg zur Abstraktion bewegten. Er meinte, in der Kunst Anzeichen dafür zu finden, dass es bezüglich abstrakter Formen – ganz analog zu den Wissenschaften – fundamentale, allgemein feststehende Wahrheiten gäbe. Sein Ziel war es, die komplexe Vielfalt der Formen dieser Welt auf wenige, universelle Formen zurückzuführen – konstante Elemente, jenseits der äußerlichen Erscheinung der Wirklichkeit: „Um auf plastische Weise die reine Wirklichkeit zu schaffen, muss man natürliche Formen auf ihre *konstanten Elemente* reduzieren.“ Mondrian wollte „bewusst oder unbewusst die in der Wirklichkeit versteckten, fundamentalen Gesetze entdecken.“² Gibt es jedoch

¹ In einem Brief an Theo van Doesburg des gleichen Jahres; vergl.: Bois / Joosten/ Zander Rudenstein/ Janssen (1994, 190).

² „To create pure reality plastically it is necessary to reduce natural forms to the *constant elements*.“ Und: „...discover consciously or unconsciously the fundamental laws hidden in reality“ (ursprüngliche

solche universellen Formen? Mondrian betonte oft, dass ein Rechteck nicht willkürlich bestimmt werden könne; nur eine Konfiguration von Senkrechten und Waagerechten konnte die richtige Ruhe ausstrahlen, war frei von Spannungen. Er fand diese Konfiguration jeweils durch intuitives Ausprobieren. Woran konnte er jedoch deren Richtigkeit beurteilen? Wie unsere visuelle Intelligenz, im Gegensatz zu ihr jedoch bewusst, suchte er nach Konstanten. So kam er zur Abstraktion mittels extremer Reduktion der Formen- und Farbenvielfalt, welche die neoplastischen Bilder Mondrians in besonderem Maße qualifizieren für eine neurophysiologische Konkretisierung seiner Suche nach „konstanten Elementen“.

Zeki tut dies anhand des Konzeptes des „receptive field“ (Empfangsfeld) – einer der wichtigsten Begriffe im Bereich der Sinnesphysiologie.¹ Das Empfangsfeld ist im Grunde ein Teil der Körperoberfläche, dessen Berührung – vorausgesetzt, dass dies in der erforderlichen Weise geschieht – zur Reaktion einer Zelle im Gehirn führt. Prinzipiell gilt dies ebenso für das visuelle System, nur dass hier das Empfangsfeld ein Teil der Netzhaut beziehungsweise des visuellen Raumes (nicht des tatsächlichen Raumes) ist. Das visuelle Empfangsfeld ist meist annähernd quadratisch und kann in seiner Größe variieren. Diffuses Licht reicht jedoch nicht aus, um die Gehirnzelle zu stimulieren – es muss schon ein Erreger sein, der ihren spezifischen Anforderungen entspricht. Wenn eine Nervenzelle zum Beispiel auf ein rotes Quadrat reagiert, dann würde sie nicht reagieren, wenn ein grünes oder blaues Quadrat in das Feld trüte (Abb.45).

Andere Zellen reagieren nicht auf Farbfelder, sondern auf bestimmte Richtungen, wiederum andere reagieren nur auf bewegliche Reize. Richtungsempfindliche Zellen scheinen die physiologischen Bausteine der neuronalen Gestalterkennung zu sein.² Diese hier nur angedeuteten Funktionszusammenhänge zwischen Empfangsfeldern und deren Einzelzellen in verschiedenen Bereichen des visuellen Gehirns lassen in ihrer Kategorisierung bemerkenswerte Ähnlichkeiten erkennen mit den Vereinfachungen der geometrischen Abstraktion: geometrische Formen mit geraden Linien, monochrome Farbflächen, Mondrians perfekt ausgewogenes, ideales Rechteck. Amüsant in diesem Zusammenhang ist Mondrians Streit mit Van Doesburg, weil dieser Diagonalen verwendete, denn Experimente haben gezeigt, dass die Senkrechten und die Waagerechten, auf die Mondrian sich beschränkte, in der Tat am leichtesten wahrzunehmen sind.³ So sind in den Zelleigenschaften und in den Verknüpfungen der Zellen im Empfangsfeld gewisse Aspekte des Formideals, dem Mondrian und viele andere Künstler nachstrebten, schon angelegt.⁴

Wie all diese Empfangsfelder, diese Linien, Richtungen, Punkte, Farben etc. in unserem visuellen Gehirn zu einem stabilen Bild geformt werden, kann hier im Einzelnen nicht besprochen werden. Immerhin geben Hoffmans „Regeln“ einen Ansatz zum Verständnis des mehr oder weniger automatischen Teils

Emphase); zit. aus Piet Mondrians Aufsatz „Toward the true vision of reality“ [1941] in: Holtzman / James (Hrsg., 1987, 338-341).

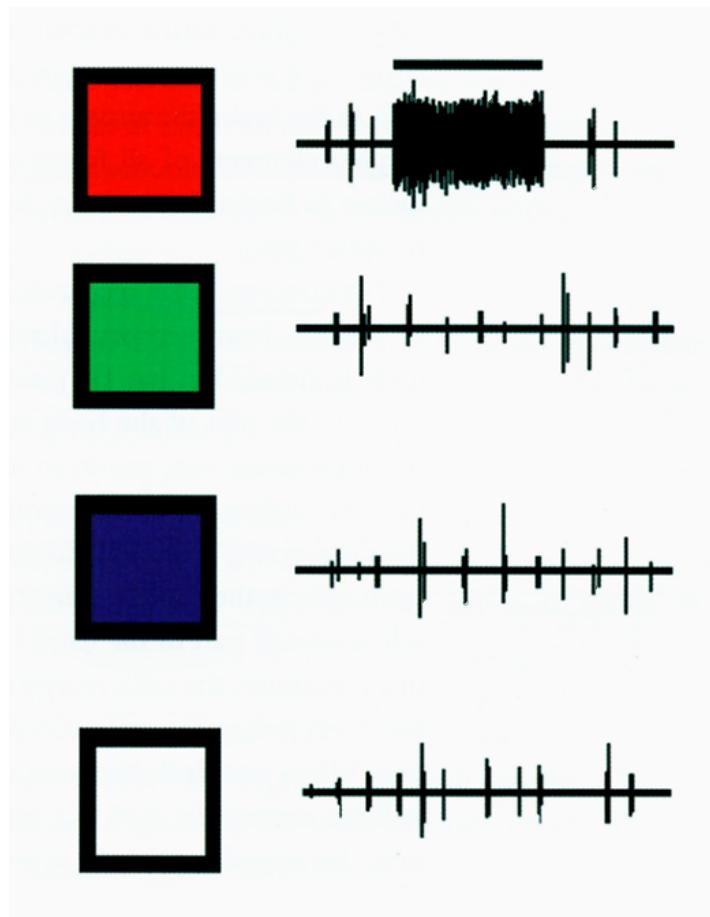
¹ Zum Folgenden: Zeki (1999, 100ff).

² Sie wurde schon im Jahr 1959 von Hubel / Wiesel publiziert (1959, 574-91).

³ Campbell / Kulikowski (1966, 437-45).

⁴ Zeki (1999, 101-103, 124).

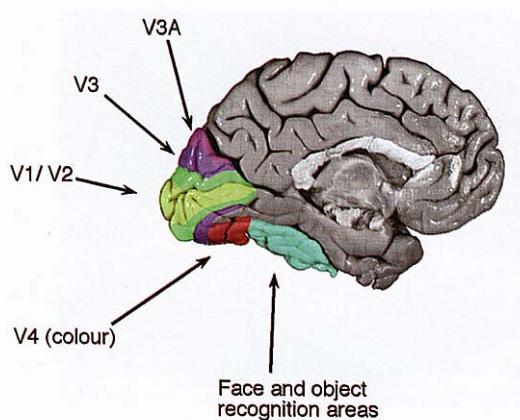
der unbewussten Wahrnehmung; und hinsichtlich des bedeutungsträchtigen Teils, der Erinnerung, Bewusstsein und Sprache involviert, ist durchaus denkbar, dass Marrs – unbewusste – Wechselwirkungen zwischen objektzentrierten und betrachterzentrierten Betrachtungsweisen eine Kontinuität hinein in den bewussten Bereich der Wahrnehmung haben. Da Zekis Untersuchung der Funktionen zweier Regionen des visuellen Gehirns bei der Objektwahrnehmung sowie bei der Wahrnehmung von abstrakten Bildern und solchen der Fauves eine Perspektive auf das eröffnet, was eine biologischen Begründung der Kunstgeschichte sein könnte, möchte ich sie hier zum Abschluss dieses Kapitels gerne zusammenfassen.



45. Reaktion einer Zelle im visuellen Kortex auf verschiedene Lichtfarben. Diese Zelle reagiert nur auf Rot.

Weiter oben wurde schon einmal die V1-Region des Hinterkopfes, die primären Region des visuellen Gehirns angesprochen, in der eine exakte ‚Karte‘ der auf die Netzhaut fallenden Lichtreflexe wiedergegeben wird. In der V1-Region befinden sich farb-, richtungs-, bewegungsempfindliche und andere Zellen, die jeden Lichtreflex anhand der verschiedenen Aspekte ausdifferenzieren. Die direkte Koppelung der Netzhaut an V1 sowie die Spezialisierungen der Zellen sind, wie gesagt, angeboren. Um V1 herum gelegen ist – natürlich auch angeboren – der V4 Komplex, ein äußerst interessantes und wichtiges Zentrum der visuellen Wahrnehmung, das allem Anschein nach in spezialisierte Abteilungen untergliedert ist – daher der Name ‚Komplex‘ (Abb. 46, 47). Wenn der V4 Komplex völlig zerstört ist – etwa durch einen Tumor oder durch einen Gehirnschlag –, dann führt dies zu zerebraler Farbenblindheit.

heit, obwohl ja doch auch V1 auf Farbe reagiert; und wenn er teilweise zerstört ist, dann kann das visuelle Gehirn keine Farbkonstanz mehr erstellen, d.h., es ist abhängig von wechselndem Licht und kann einem Gegenstand nicht mehr „seine“ Farbe zuordnen. Patienten mit zerstörtem V4 Komplex sind nicht mehr in der Lage, das Verhältnis zwischen verschiedenen Wellenlängen von Licht einzuschätzen, das von einer bestimmten Region und ihrer direkten



46. Die Gebiete der visuellen Wahrnehmung im menschlichen Kortex



47. Die Lage des V4 Komplexes von unten gesehen

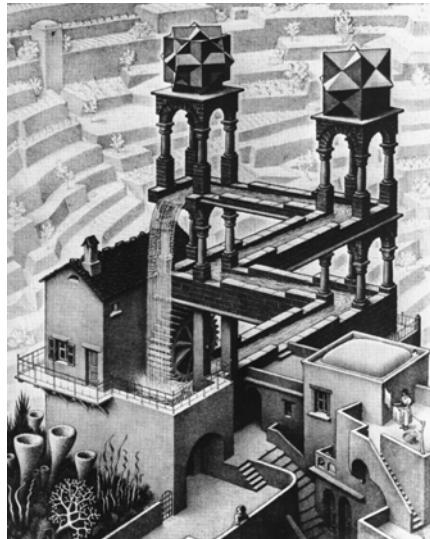
Umgebung reflektiert wird, und die Proportionierung verschiedener Lichtwellenlängen ist ein entscheidender Schritt in der Konstruktion von Farbkonstanz. Da die Farbe des reflektierten Lichtes vom Einfallswinkel und vom Blickwinkel beeinflusst wird und ein monochrom roter Würfel also von den drei sichtbaren Seiten drei verschiedene Töne Rot reflektiert (obwohl es „objektspezifisch“ immer dasselbe Rot ist), ist Farbkonstanz wiederum wichtig zur Gestalterkennung. Deshalb und da V4 sowohl farb- als auch richtungsspezifische Zellen enthält, vermutet Zeki, dass der Komplex auf Farbe sowie auf deren Assoziation mit Form spezialisiert ist.¹ So sind bei der Farbwahrnehmung drei zerebrale Stufen involviert (mit möglichen Unterabteilungen, die uns hier nicht weiter zu interessieren brauchen): Auf der ersten geht es um die Messung der Komposition von Wellenlängen für jeden Punkt des Empfangsfeldes – eine Funktion von V1. Auf der zweiten geht es um Proportionierung dieser Wellenlängen zur Konstruktion der Farbe und darum, das Gehirn unabhängig zu machen vom ständigen Wechsel des einfallenden Lichtes. Dieser Vorgang findet statt in V4, ohne dass Farben jedoch noch bestimmten Objekten zugeordnet werden. Die Zuordnung zu Objekten findet auf der dritten Stufe statt: Anhand von gespeicherten objektbezogenen Beschreibungen wird dort überprüft, ob die Farbe die richtige ist. Hieran sind verschiedenste Gebiete des Kortex beteiligt.²

Bemerkenswert ist nun, dass beim Betrachten eines abstrakten farbigen Mondrian-Bildes die Hirnaktivität größtenteils beschränkt ist auf V1 und V4. Dies entspricht der Entledigung des Bildes von jeglicher inhaltlicher und visueller Zufälligkeit, der Mondrian ja nachstrebte, um zu konstanten Elemen-

¹ Ebenda, 194f.

² Ebenda, 203.

tarformen und -farben zu gelangen.¹ Tatsächlich gibt es einen neurobiologischen Unterschied zwischen dem Sehen einer farbigen Abstraktion und einer naturalistischen Darstellung. Abstrakte Bilder scheinen ausschließlich primäre Gebiete des visuellen Kortex zu betreffen und keinerlei Aktivitäten von denjenigen zu stimulieren, die beim Sehen natürlicher Szenen beteiligt sind. Wie beim Sehen abstrakter und naturalistischer Bilder sind auch beim Betrachten



48. Escher, *Waterfall*, 1961



49. Magritte, *Carte Blanche*, 1965

fauvistischer Bilder V1 und V4 aktiv. An dieser Stelle endet jedoch die Ähnlichkeit. Das Betrachten von Bildern der Fauves aktiviert keine weiteren Gebiete des ausgesprochen visuellen Gehirns, und die Aktivitäten im frontalen Kortex, um inhaltliche Bedeutungen zu identifizieren, finden in anderen Gebieten statt, als wenn man naturalistische Szenen betrachtet. Besonders wichtig scheint eine mittlere Windung des frontalen Gehirns zu sein. Es ist möglich, dass dieses Gebiet, das oft als eine Art Überwachungsstation bezeichnet wird, wegen der anormalen, ‚falschen‘ Farbigkeit angesprochen wird. Die Gehirnregion reagiert meist, wenn eine Abweichung von der Normalität wahrgenommen wird – möglicherweise würde sie auch angesprochen etwa angesichts einer unmöglichen Perspektive M.C. Eschers oder René Magrittes (Abb. 48, 49).

Fortschritte bei der neurologischen Erforschung der Wahrnehmung und des Bewusstseins mögen uns irgendwann einmal erlauben, gewisse Experimente, die Künstler einst mit der durch sie wahrgenommenen ‚Außenwelt‘ unternommen haben, gewissen Gehirnregionen zuzuordnen. Auch wenn die Problemstellungen der Künstler nie auf die Erforschung des Gehirns gerichtet waren, scheint schon der heutige Stand der kognitiven Wissenschaften auf die Möglichkeit hinzudeuten, ihren ‚Lösungen‘ im nachhinein einen objektivierbaren Wahrheitsgehalt zu attestieren: In ihrer Suche nach einer tieferen, universalen Wahrheit in der Außenwelt haben große Künstler eine Wahrheit in sich selbst gefunden. Auf den Anspruch der Kunst auf Universalität wird im Folgenden noch häufiger zurückzukommen sein. In diesem Kapitel wurde er zu-

¹ Ebenda, 198.

nächst besprochen als Universalität des optischen Realismus im Gegensatz zur Sprache. In Analogie zur Universalität der Naturwissenschaften ist er zwar unhaltbar; als Totalität im Fragment oder als Ganzheit der individuellen Wahrnehmung bleibt dennoch einiges für diesen Anspruch zu sagen. Das, was auf einem elementaren Niveau im Gehirn von Künstlern oder Betrachtern von Kunstwerken geschieht, ist wegen der gleichen physikalischen und physiologischen Rahmenbedingungen weitgehend dasselbe. Natürlich kann Kunst nicht auf eine Formel reduziert werden – schon allein wegen der ihr inhärenten Mehrdeutigkeit. Wir wissen auch noch viel zu wenig vom Gehirn, um die ästhetische Erfahrung neurologisch erklären zu können. Vermutlich wird die Totalität der individuellen Erfahrung (physiologisch, unbewusst, bewusst, emotional, kognitiv etc.) eines Kunstwerkes immer unveräußerlich subjektiv bleiben. Trotzdem deutet sich hier eine Universalität der Kunst an, die man als eine allgemein menschliche bezeichnen könnte, wobei allerdings unterstrichen werden muss, dass darunter keine statistisch messbare Gesetzmäßigkeit – das quantitative Kriterium der Massenmedien – zu verstehen ist, sondern vielmehr ein qualitatives Potenzial, im Sinne von einer durch Kritik geschulten, visuellen Bildung des Individuums. Auf die kognitiven Grundlagen der Wahr-Nehmung werde ich im letzten Kapitel noch zurückkommen. Zunächst müssen wir uns aber jener anderen Form der Wirklichkeitsdarstellung zuwenden, mit der Kunst zuweilen verglichen wird: der wissenschaftlichen.

(II) Kunst und Wissenschaft – ein historischer Vergleich

Meine Ausführungen, warum Kunst nicht so selbstverständlich Abbildung der Wirklichkeit ist, mögen einigen Lesern als theoretische Haarspaltereien erscheinen. Immerhin, so oder ähnlich wird der Einwand lauten, immerhin kann man doch deutlich sehen, was man vor Augen hat und wer auf den Fotos des Familienalbums abgebildet ist. Der Realismus des naturalistischen Abbildes ist derart überzeugend, dass wir uns dem Eindruck, Wirklichkeit zu sehen, so wie sie ist, kaum entziehen können. So konnte naturalistisches Abbilden nicht nur faszinieren, sondern wurde gar als wissenschaftliche Forschungsmethode angesehen. Dies kommt nicht von ungefähr, denn wir leben in einer an dem wissenschaftlichen Weltbild ausgerichteten Kultur, und so muss Kunst, insoweit sie Ansprüche auf Wahrheit und Wirklichkeit hegt, diese im Vergleich mit der Wissenschaft glaubhaft machen.

Schon in der Renaissance wurde der erste, entscheidende Durchbruch zum naturalistischen Bild, die Fluchtpunktperspektive, als ‚wissenschaftliche‘ Methode angesehen, und als solche konnte sie – zumindest außerhalb der engen Kreise der knospenden Wissenschaft – bis ins 19. Jahrhundert hinein gelten. Diejenigen, die darauf aus sind, Kunst als Wissenschaft zu betreiben, übersehen dabei durchweg, dass Wissenschaft die Wirklichkeit nicht abbildet, sondern beschreibt.¹ Will man Kunst mit Wissenschaft vergleichen, dann muss man erst diesen wesentlichen Unterschied zwischen beiden begriffen haben; und so will ich im Folgenden versuchen, diesen näher zu erläutern und seine Herausbildung historisch nachzuzeichnen. Dabei werden wir entdecken, dass die geistesgeschichtliche Wegscheidung zwischen Kunst und Wissenschaft weit vor der kulturellen Dominanz unseres wissenschaftlichen Weltbildes anzusiedeln ist. Die kulturelle Durchsetzung des wissenschaftlichen Weltbildes kam erst im 19. Jahrhundert, und es waren Erkenntnisse der Wissenschaft sowie deren technische Anwendungen, wie zum Beispiel die Fotografie, die erste Zweifel säten an der Wissenschaftlichkeit des künstlerischen Abbildes von der Wirklichkeit. Nach dem Verlust des Monopols auf Abbildung verstärkte die Autorität der Wissenschaft das Bedürfnis, eine neu zu findende Legitimität der Kunst wissenschaftlich zu unterbauen.² Ein frühes Beispiel war der Pointillismus oder Divisionismus. Kandinsky versuchte, abstrakte Malerei mit der Spaltung des Atoms zu rechtfertigen, denn dass Atome gespalten werden können, bedeute letztlich, so meinte er, dass es keine „massive“ Materie gebe. Der Kubismus wurde mit Einsteins Relativitätstheorie in Verbindung gebracht, und der Surrealismus spielte mit dem Freudschen Unterbewussten.³ Andererseits gefallen jedoch auch Wissenschaftler sich zuweilen darin, den bei ihrer Arbeit involvierten Denkprozess als

¹ Wenn nicht ausdrücklich anders vermeldet, wird „Wissenschaft“ hier im angelsächsischen Sinne als „Science“ (Naturwissenschaft) verstanden.

² Ganz in diesem Sinne hat Gamwell (2002, 10) untersucht, inwiefern Künstler mit ihren Symbolen dem modernen wissenschaftlichen Weltverständnis Ausdruck verleihen, um damit zu zeigen, dass die abstrakte Kunst ihren Ursprung nicht im Paris des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, sondern in den damals führenden Wissenschaftsnationen (Deutschland, Österreich, Russland) gehabt habe.

³ Einstein selbst unterstrich, wenn auch ohne Erfolg, dass der Kubismus nichts mit der Relativitätstheorie zu tun habe, und dass die von dem Kunsthistoriker Paul M. Laporte vorgeschlagene Analogie auf einem Missverständnis beruhe, vergl.: Gamwell (2002, 138 ff), Gombrich (1982 [1974], 239).

einen quasi-ästhetischen zu qualifizieren.¹ Charakteristisch für unsere Wissenschaftskultur ist, dass solche Analogien mit unterschiedlichen Wertigkeiten besetzt werden, je nachdem, ob sie aus der Perspektive der Wissenschaft oder aus derjenigen der Kunst in Anspruch genommen werden. Die Idee, dass auch wissenschaftlichen Denkprozessen Merkmale des Ästhetischen eigen sind, bereichert unsere Vorstellung von der Wissenschaft um eine überraschende Kuriosität. Wenn demgegenüber Künstler und Kunstliebhaber sich auf die Wissenschaft berufen, dann drückt sich darin eher ein Minderwertigkeitskomplex aus. Gründet sich der Wirklichkeitsanspruch von Künstlern auf das hermetische Wissen einer gottähnlichen Künstlergenialität, zeigt sich darin neurotische Selbstüberschätzung oder verbirgt sich dahinter eine ernst zu nehmende Alternative zur wissenschaftlichen Beschreibung und Erklärung der Welt?

Der Drang zur Weltaneignung ist ein urmenschlicher, und da der Mensch ein Hordentier ist, teilt er Formen der Auseinandersetzung mit Wirklichkeit beziehungsweise Vorstellungen von der Welt mit anderen Mitgliedern seiner Lebensgemeinschaft. Gemeinschaftlich geteilte Weltbilder und Wertvorstellungen finden in rituellen Praktiken, Religionen und Mythen ihren Ausdruck – auch diese sind letztlich Formen der Aneignung und Darstellung von Wirklichkeit. Gerade weil wir heute allenthalben ein Wiederaufleben von Religiosität konstatieren können, darf nicht vergessen werden, was die Moderne so besonders macht, nämlich dass religiöse Weltbilder seit der Renaissance, zunächst in Europa und dann im Rest der Welt, nach und nach an Autorität eingebüßt haben. Zweifellos war es das wissenschaftliche Weltbild, das letztlich das weltanschauliche Monopol der Religionen relativierte. Um so bemerkenswerter für unseren Vergleich der Kunst mit den Wissenschaften ist es, dass sich letzterer direktere Sichtweise der Welt – im Gegensatz zu einer über Gott vermittelten – zunächst in den Künsten angekündigt hatte.

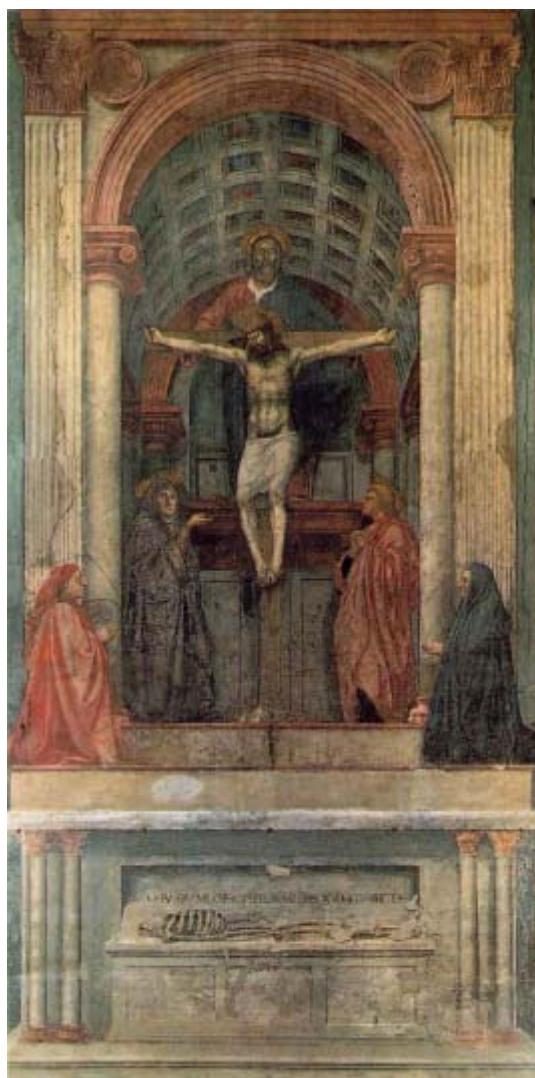
Paragone

Für den Menschen des Mittelalters war das Universum noch hierarchisch, organisch und gottgegeben. Seit dem 15. Jahrhundert begann sich dagegen langsam ein pluralistisches und mathematisch strukturiertes Weltbild durchzusetzen. An die Stelle der göttlichen Vorsehung traten mehr und mehr mechanistische Prinzipien, die von Beobachtungen abgeleitet werden konnten. Wohl weil sie sich auf Beobachtungen stützten, waren die Vorreiter dieses Wandels Künstler; und von einem Künstler stammt das erste Projekt eines Vergleiches der Künste mit der Wissenschaft: von Leonardo da Vinci (1452-1519).

In über Tausende von Blättern verstreuten Notizen und Skizzen entwickelte Leonardo eine Art vorwissenschaftliche Wissenschaftsphilosophie, machte in Studien zur Optik, Mechanik, Anatomie und Geologie erstaunliche Ent-

¹ Sie schreiben wissenschaftlichen Theorien ästhetische Eigenschaften zu, sehen eine Beziehung zwischen Schönheit und Wahrheit oder meinen, dass wissenschaftliche Revolutionen durch irrationale, ästhetische Urteile induziert würden. Vergl.: Kuhn (1970 [1962]), McAllister (1996); für mehr Literatur zu ästhetischen Aspekten der Wissenschaft: McAllister (1996, 8, Anm.2).

deckungen, die ihrer Zeit weit voraus waren, entwarf die *camera obscura*, schrieb über eine Art Kunststoff, über Kontaktlinsen, Flugapparate... technische Erfindungen, die oft erst Jahrhunderte später realisiert wurden. Er wurde so zum Archetyp moderner Klischees wie die vom Avantgardisten oder vom Genie, die ihrer Zeit immer weit voraus beziehungsweise unabhängig von ihr sind. Ja, eigentlich war der technisch-wissenschaftliche Vorsprung seines Werkes spektakulärer als der künstlerische: Die drei Grundpfeiler, auf denen bald nach Leonardo die Wissenschaft gebaut werden sollte – das mechanistische Weltbild, die Mathematik und die Empirie – sind in seinen Schriften schon rudimentär angelegt, während die Fluchtpunktperspektive schon vor ihm erfunden und erprobt worden war.



1. Masaccio, *Heilige Dreifaltigkeit*, ca. 1427

Schon im Jahre 1400 war in Florenz ein Manuskript von Ptolemäus 1300 Jahre alter *'Geographia'* aufgetaucht, worin dieser, aufbauend auf Euklids Lehren über das Verhalten von Licht und über das Sehen, geometrische Regeln angibt, um mithilfe eines Gitternetzes eine runde Oberfläche (die der Erdkugel) auf die Fläche einer Karte zu projizieren.¹ Diese eigentlich für Kartographen bestimmten Regeln hatten großen Einfluss auf einige Florentiner Künstler des

¹ Edgerton, Jr.(1975, 93-97).

frühen 15. Jahrhunderts, und einer der ersten, der die ptolemäische Methode zur flächigen Darstellung eines von einem fixen Augenpunkt aus gesehen Tiefenraumes nutzte, war der Architekt Filippo Brunelleschi (1377-1446).¹ Zwar sind von Brunelleschi selbst keine Zeugnisse davon überliefert, wie er die perspektivische Darstellung meisterte, doch lassen Masaccios (Tommaso di Ser Giovanni Cassai, gen., 1401-1428) Fresken den 20er-Jahren des 14. Jahrhunderts – immerhin zwei Generationen vor Leonardo – diese deutlich erkennen (Abb. 1).

Auch wenn Leonardo der größte Künstler der Renaissance war, so war er in der Kunst also durchaus kein Avantgardist. Viel eher war er mit seinen Forschungen, Entdeckungen und Erfindungen seiner Zeit voraus, und so versuchte die frühe Leonardo-Forschung, die in den 80er-Jahren des 19. Jahrhunderts einsetzte, ihm einen Platz in der Geschichte der Wissenschaft zu geben, ja stellte ihn gar als ersten modernen Wissenschaftler und Vorläufer Galileos dar.²

Die Behauptung, dass Leonardo ein erster moderner Wissenschaftler gewesen sei, ist allein schon deshalb kaum haltbar, da es zu Leonards Zeiten noch keine unserem heutigen Verständnis entsprechende Wissenschaft gab. Wissenschaftliche Erkenntnisse werden nicht nur durch individuelle Forschung und Experimente gewonnen; sie bedürfen der kritischen Auseinandersetzung innerhalb einer wissenschaftlichen Gemeinschaft, um als Erkenntnis anerkannt zu werden. Für Forschungen und Erfindungen der Art, womit Leonardo sich beschäftigte, gab es noch kein Forum. Wäre er denn aber ein einsamer, jedoch für die Nachwelt einflussreicher Vorläufer der frühen Wissenschaftsgeschichte gewesen, etwa so, wie Giotto (1266-1337) ein früher und einsamer Vorläufer der Malerei des *Quattrocento* war?

Wohl kaum, denn seine Schriften konnten für die bald nach ihm ansetzende Herausbildung wissenschaftlicher Methoden keinerlei Rolle spielen, da sie nicht zugänglich waren. Zwar richtete Leonardo sich darin immer wieder an einen imaginären „Leser“ und kündigte eine baldige Herausgabe an;³ ja sein Freund, der Mathematiker und Franziskanermönch Luca Pacioli (ca. 1445-1517) schrieb in der Einführung zu seiner *„Divina Proportione“* (1498) gar, dass Leonardo, der dazu die Zeichnungen beitrug, ein Buch über Malerei und Bewegung vollendet habe. Wenn es dieses Buch jedoch tatsächlich gegeben hat, dann ist es verlorengegangen – von einer Publikation der Manuskripte Leonards zu seinen Lebzeiten ist jedenfalls nichts bekannt. Wir wissen nicht einmal, ob er je eines in einen publikationsreifen Zustand gebracht hat. Die überlieferten Manuskripte lassen keinerlei Systematik erkennen.⁴ Wahrscheinlicher ist, dass Leonardo immer wieder Ergänzungen hinzufügte und das bis an sein Lebensende tat.⁵ Sein letzter Lebensgefährte, der Milaneser Edelmann Francesco Melzi (1493-1570), erbte alle Manuskripte und bewahrte sie bis zu seinem Tode – ein halbes Jahrhundert nachdem Leonardo gestorben war. Danach wurden sie in alle Winde zerstreut, und der wohl größere Teil ging verloren. Zu einer Publikation kam es erst im Jahre

¹ Kemp (1990, 9, 12-14).

² Insbes. Duhem (1906-13) und Cassirer (1906 und 1927); vergl.: Zwijnenberg (1999, 4f).

³ Chastel (1987, 22); White (2000, 308).

⁴ Zwijnenberg (1999, 1, 84).

⁵ Leonardo da Vinci, „Paragone“ or first Part of the Book on Painting; in: Holt (1947, 170, Anmerkung 3). Vergl.: Blunt (1978 [1962], 23); White (2000, 153, 309).

1651 – mehr als ein Jahrhundert nach Leonardos Tod: Melzi hatte versucht, einen Teil des Materials in einen publikationsfähigen Zustand zu bringen und hatte zu diesem Zweck zwei Schreiber angestellt, um einige ausgewählte Fragmente zu transkribieren und zu ordnen, denn Leonardo hatte alles in Spiegelschrift geschrieben. Diese Melzi-Transkription wird bis heute in der Vatikanischen Bibliothek als ‚*Codex Urbino 1270*‘ aufbewahrt. Gekürzte, handschriftliche Kopien des ‚*Codex Urbino*‘, die schon im Italien des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts zirkulierten, bildeten die Grundlage für jene erste gedruckte Version, die sowohl auf Italienisch als auch auf Französisch in Paris erschien.¹ Unter dem Titel ‚*Trattato della Pittura*‘ sollte diese unvollständige und in ihrer Konzeption schwache Kompilation die einzige gedruckte Version von Schriften Leonardos bleiben, bis es zu den systematischen Ausgaben des 19. Jahrhunderts kam.² Da der ‚*Trattato*‘ sich vor allem mit Rezepten zur Malerei und mit Vergleichungen zwischen den Künsten und den Wissenschaften befasst, blieben Leonardos wissenschaftliche Leistungen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts praktisch unbekannt – außer bei einigen wenigen Aristokraten und Sammlern, die nichts von Wissenschaft und Technik verstanden.

So ist Leonardo, obwohl seiner Zeit vor allem hinsichtlich naturwissenschaftlicher Erkenntnisse und technischem Erfindungsreichtums weit voraus, dennoch als Künstler in die Geschichte eingegangen. Leonardos Biographie in Giorgio Vasaris (1511-1574) Künstlerviten ist die eines Malers, der ganz im Sinne des *uomo universale* der Renaissance über vielerlei andere Talente verfügte.³ Dessen Universalismus ist der eines Individuums, wogegen die Universalität moderner Wissenschaft auf einem fachlichen Konsensus und ihrer technischen Anwendungen beruht.

Wenn moderne Wissenschaftler der Ästhetik eine Rolle im Forschungsprozess zuschreiben, dann meinen sie damit meist persönliche Urteile und Erfahrungen, die in einer konkreten Situation dem wissenschaftlichen Prozess eine unerwartete Wendung geben können, die jedoch kaum als Methode zu verallgemeinern sind.⁴ Sie kennzeichnen eher das Denken des Künstlers als die Wissenschaften (obwohl sie bei Wissenschaftlern natürlich vorkommen), denn künstlerisches Schaffen ist auch heute noch höchst individuell. Das Analogon des 19. Jahrhunderts zum *uomo universale* war das Künstlergenie, dem ein geradezu göttlicher Status, erhaben über jeden Zweifel, zukam. Heutzutage sucht man eher nach den Garantien der Wissenschaften, weshalb wohl die Vorstellung von Leonardo als dem ersten Wissenschaftler wieder populär geworden ist.⁵ Dieses, wiedererwachte Interesse an Leonardo, dem Wissenschaftler, gründet sich wohl weniger auf neueren Erkenntnissen der Wissenschaftsgeschichte, als dass es von einer gewachsenen Konfusion hinsichtlich unseres Begriffes vom Künstler zeugt. Dessen Universalismus scheint, will man der heute gängigsten Auffassung folgen, darin zu bestehen, dass er sich

¹ Kemp (1989, 2).

² Richter (1970 [1880-3]); Ravaissón-Mollien (1881-91); vergl.: Chastel, S. 24.

³ Vasari (1996 [1568], Bd.1, 625ff).

⁴ Vergl. McAllister (1996, 4).

⁵ White (2000)

um allerlei Aspekte der *Global Culture* (außer der Kunst) bemüht und dazu seine unmaßgebliche Meinung zum Besten gibt.

Vergleichungen der Malerei mit der Wissenschaft findet man im ‚*Paragone*‘, dem ersten Abschnitt des ‚*Trattato della Pittura*‘,¹ wobei zu beachten ist, dass „*scienza*“, aber auch „*arte*“ für Leonardo noch nicht die Bedeutungen hatten, die wir ihnen heute zumessen. Wissenschaft war zu Leonards Zeiten noch die Interpretation von antiken Schriften, so wie sie von den Scholastikern an den Universitäten gelehrt wurde. Einer Wissenschaft der Worte traute er weniger zu, da für ihn Worte eher täuschen konnten als die Augen. Da Augen keiner Übersetzung bedürften, sei die Malerei zudem noch universaler als die Sprache.² Deshalb bezeichnete er die Malerei als „*scienza*“ und hob sie von der Wissenschaft der Worte ab. Dies als Zeugnis zu nehmen für die heute gerne unterstellte Analogie zwischen Kunst und Wissenschaft wäre ein Anachronismus. Vielmehr muss Leonards Vorstellung von Malerei als „*scienza*“ gesehen werden vor dem Hintergrund des Disputes um die Anerkennung eines intellektuellen Anspruches der Künste, der das gesamte 15. Jahrhundert schon beherrscht hatte, und bei dem es letztlich um den sozialen Status des Künstlers ging. Mittelalterliche Künstler hatten den Zünften der ‚*artes mechanicae*‘ angehört. Mit der Heraushebung intellektueller Aspekte ihrer Werke strebten sie im 15. Jahrhundert nach Akzeptanz als ‚*artes liberales*‘, was nichts weniger bedeutete als den Aufstieg von der Leibeigenschaft in die freien Stände.³

Doch dürfen die ‚*artes liberales*‘ nicht mit den modernen ‚freien Künsten‘ verwechselt werden. Sie umfassten Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik. Bis zur Renaissance waren Malerei und Skulptur noch als minderwertig angesehen worden, und auch klassische Autoren hatten sich nicht für deren ästhetische Eigenschaften als losgelöst von moralischen, religiösen oder praktischen Funktionen beziehungsweise Inhalten interessiert.⁴ Im Disput um die Anerkennung eines intellektuellen Anspruches der Künste wurden die Gesetze der Perspektive und der Proportionslehre, wie sie von Leon Battista Alberti (1404-1472) analysiert worden waren – als ein „benennbarer Satz von praktischen Verfahren, der von Künstlern angewendet werden kann“⁵ – zu Schlüsselargumenten für den ‚wissenschaftlichen‘ Gehalt der Malerei. In Albertis ‚*De Pictura*‘ wird *imitatio* direkt verbunden mit *inventio*, das gleichbedeutend war mit wissenschaftlicher Entdeckung.⁶ Der Maler musste all dies beherrschen beziehungsweise „wissen“ um Anspruch auf einen höheren Status anmelden zu können. In Albertis Buch über Architektur mit dem Titel ‚*De re aedificatoria*‘, das in den 80er-

¹ ‚*Paragone*‘ ist ein moderner Titel, der erstmals in der Herausgabe des ‚*Trattato delle Pittura*‘ durch Guglielmo Manzi (1817), verwendet wurde. Vergl.: Holt, a.a.O.

² Vergl. die folgenden Abschnitte des Paragone in Kemp (Hrsg., 1989, 18f.): „How the eye is less easily deluded in its workings than any other sense“ und „Which Science is most useful, and in what does its utility consist?“

³ Blunt (1978 [1962], 48f).

⁴ Kristeller (1951, I. Teil, Bd. 12, 502, 504, 505): Das Mittelalter übernahm das klassische System und unterteilte es in Trivium (Grammatik, Rhetorik, Dialektik) und Quadrivium (Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik). Erst ab dem 12. und 13. Jahrhundert tauchten alternative Schemata auf. Was wir heute unter Kunst verstehen, blieb jedoch noch verstreut über verschiedene Wissensgebiete, Handwerke und andere Bereiche. (Ebenda, S. 506, 507).

⁵ Kubovy (1983, 32-38).

⁶ Zwijnenberg (1999, 26).

Jahren des 14. Jahrhunderts im Druck erschien – kurz bevor Leonardo sich an sein Traktat machte –, wird der Künstler geschildert als Intellektueller, der seinen Verstand zu gebrauchen weiß, während der Handwerker dem Künstler als Werkzeug dient. Gegen Ende des Jahrhunderts genoss dieser schon deutlich höheres Ansehen als jener.¹

Leonardos Umgang mit dem humanistischen Milieu in Florenz und insbesondere mit den Pollaiuolo-Brüdern (Antonio, 1432-1496; Piero, 1443-1498) sowie mit seinem Lehrer, Andrea del Verrocchio (1435-1488), brachte ihn schon früh mit dieser Vorstellung von einem wissenschaftlichen Gehalt der Künste in Berührung. Da das Fundament schon gelegt war, konnte er darauf aufbauen und – noch ungehindert von der heutigen Autorität der Wissenschaft – zur Formulierung einer neuen Kategorie ansetzen: der Malerei als Wissenschaft – einer Wissenschaft also, die direkte Erfahrung involvierte, denn ohne direkte Erfahrung gäbe es, so Leonardo, keine Gewissheit.² Überzeugt davon, dass der Gesichtssinn das unmittelbarste, zuverlässigste und akkurateste Sinnesorgan war, meinte er, dass der Maler durch seine geschulte Wahrnehmung und die Fähigkeit, das Wahrgenommene visuell zu vermitteln, am besten qualifiziert war zur Erkundung der Welt. Zu seinen ‚wissenschaftlichen‘ Methoden gehörten genaues Beobachten, Zeichnen, Messen, Prüfen und Korrigieren. Auch bediente er sich der Mathematik, worunter er vor allem die Hilfsmittel bei der realistischen Wiedergabe der sichtbaren Wirklichkeit, nämlich Geometrie und Proportionslehre verstand: In seinen Schriften erhob er sie zur Voraussetzung jeder wahren Wissenschaft und auch der Malerei.³

Leonardos Wissenschaft der Malerei unterscheidet sich sowohl von der spekulativen Philosophie als auch von der modernen Wissenschaft dadurch, dass sie die materielle Produktion eines Kunstwerkes involviert. Einen deutlichen Schritt hin zum modernen, wissenschaftlichen Weltbild setzte Leonardo immerhin, indem er der aktiven und kritischen Beobachtung der Natur eher vertraute als der Interpretation überliefelter Schriften, denn seine Überzeugung, dass Wissen sich auf Sinneserfahrungen stützen müsse, liegt ja auch dem Empirismus zugrunde. Dessen Wegbereiter, Francis Bacon (1561-1626), vertrat nicht ganz ein Jahrhundert nach Leonardo ein Programm, das durchaus Ähnlichkeiten mit Leonardos Vorstellungen von der Malerei als Wissenschaft aufweist, nur dass seine Methode natürlich nicht die materielle Produktion eines Kunstwerkes betraf. Bacons Methode war die der Induktion: Schlussfolgerungen ziehen aus einer möglichst großen Anzahl systematischer Beobachtungen, um zu objektiver Erkenntnis zu gelangen. Objektiv im Sinne von allgemeingültig war zu Leonardos Zeiten nur das aristotelische Weltbild der Kirche, und Leonardo gehörte zu den ersten, die wagten, es aufgrund eigener Beobachtungen zu relativieren. Seine Empirie war die mimetische Aneignung konkreter Gegenstände: An die Stelle sprachlicher Fiktionen setzte sie die direkte Imitation der durch Gott geschaffenen Natur mittels der ‚natürlichen‘ (weil über sinnliche Erfahrung informierte), ‚wissenschaftlichen‘ Darstellung, die für ‚Wahrheit‘ Garant stand. Insofern war sie *doppelt ‚natürlich‘* und also

¹ Blunt (1978 [1962], 10, 48).

² Kemp (Hrsg., 1989, 14).

³ Blunt (1978 [1962], 49f); Chastel (1987, 21); Kemp (Hrsg., 1989, 16).

doppelt „wahr“.¹ Da es noch keine wissenschaftliche Empirie gab, konnte die materielle Ausführung (*operazione*), die mit seiner künstlerischen Empirie einherging, für Leonardo nobler sein als das spekulative Denken – eine bemerkenswerte Umkehrung der vorherrschenden Idee von den ‚*artes liberales*‘, der er ansonsten durchaus noch anzuhängen schien.² Wenn Leonardo ein Vorläufer der Wissenschaft war, dann war er dies vor allem wegen seiner Relativierung des aristotelischen Weltbildes der Kirche. Er war damit jedoch auch ein Vorläufer der Kunst, denn Relativierung, ja Kritik des allzu Vordergründigen, Selbstverständlichen ist bis heute ein gemeinsames Merkmal von Kunst und Wissenschaft geblieben. Andererseits ist der Unterschied zwischen einer mimetischen und einer induktiven Empirie ein wesentlicher. Er ist eines der frühesten Merkmale der Wegscheidung zwischen Kunst und Wissenschaft, die bald nach Leonardo einsetzen sollte, und Leonardo stand diesbezüglich schon deutlich auf der Seite der Kunst.

Wie steht es aber mit der Mathematik, dem wissenschaftlichen Analyse-Instrument *par excellence*, dem Leonardo ja einen zentralen Platz in seiner „Malerei als Wissenschaft“ einräumte? Brunelleschi und Alberti hatten mithilfe der Mathematik die Gesetze der Fluchtpunktperspektive und der Proportionslehre entwickelt, und vor Leonardo hatten schon Maler wie Masaccio, Piero della Francesca (ca.1420-1492) oder Andrea del Castagno (1421/23-1457) diese Gesetze verwendet, um damit „quantifizierbare“ Bildkompositionen zu konstruieren.³

Insbesondere Piero, der in beiden Gebieten gleichermaßen exzellierte – er war der Lehrer von Leonardos Mathematiker-Freund Luca Pacioli –, hatte sich als Hauptprotagonist der Intellektualisierung der Kunst profiliert. Es scheint auch, als habe er seine Malerei gewissermaßen als Experimentierfeld für seine Mathematik gebraucht, denn höchstwahrscheinlich hat er seine drei Abhandlungen über Perspektive, Mathematik und Geometrie erst kurz vor seiner Blindheit diktiert, demnach eher als Resultat denn als theoretische Grundlage seiner malerischen Praxis. Wie kein anderer verkörpert Piero die Unteilbarkeit aller revolutionären Erneuerungen der Renaissance.⁴

Nach dem *Quattrocento* spaltete sich der Fluss von Kreativität, der mit Giotto, Brunelleschi, Masaccio und Alberti begonnen war, in zwei Richtungen – eine hin zu den immer komplizierteren Perspektiven des Manierismus und des Barock und eine andere über die projektive Geometrie Girard Desargues (1593-1662) und Blaise Pascals (1623-1662) hin zu einem der Hauptzweige moderner Mathematik.⁵ So war die Malerei der Renaissance wohl die einzige Kunst, die je zu einer Form von Mathematik geführt hat.⁶ Leonardo schätzte Geometrie und Proportionslehre als „wissenschaftliche“ Hilfsmittel bei der realistischen Wiedergabe der Wirklichkeit, war jedoch selbst kein begabter Mathematiker – Pacioli wird ihm so manches eingegeben haben.⁷ Auch hin-

¹ "Ma le vere scientie son quelle che la sperienza ha fatto penetrare per li sensi e posto silentio alla lingua de litiganti" (Aber die wahren Wissenschaften sind diejenigen, die über die Sinne erfahren sind und die die Zungen ihrer Gegner zum Schweigen bringen). Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, zit.n. Zwijnenberg (1999, 49). Vergl. auch: Mitchell (1987, 78).

² Blunt (1978 [1962], 28).

³ Crosby (1997, 181) spricht von einer „Quantifizierung der Malkunst“.

⁴ Crosby (1997, 192); Lightbown (1992, 280f).

⁵ Crosby (1997, 191 f).

⁶ Klein (1985, 232-241).

⁷ White (2000, 152f).

sichtlich der Mathematik hatte er also schon deutlich den Weg in Richtung auf die Kunst eingeschlagen. Dass er sich dennoch – und durchaus noch zurecht in seiner Zeit – als Maler *und* Wissenschaftler begriff, mag einer der Gründe dafür gewesen sein, warum so vieles in seinem Werk unvollendet geblieben ist. Es scheint beinahe, als habe er sich zwischen seiner künstlerischen Problematik, den vorwissenschaftlichen Untersuchungen und deren technisch ambitionierten Anwendungen zum Nutzen seiner Mäzene verzettelt, während sein Zeitgenosse, der deutsch-polnische Astronom und Mathematiker Nikolaus Kopernikus (1473-1543), Zeit seines Lebens an *einem* Projekt arbeitete, nämlich die Widersprüchlichkeiten des aus der Antike überlieferten, ptolemäischen Planetensystems aufzulösen, in welchem die Erde zentral stand.

Kopernikus studierte ab 1497 in Bologna und später in Padua, bevor er etwa 1504 wieder nach Polen zurückkehrte, und in dieser seiner italienischen Zeit erhielt er wichtige Anregungen für sein Denken auf dem Wege zu einem revolutionären Modell der Planetenbahnen. Es ist nicht anzunehmen, dass Leonardo und Kopernikus einander getroffen haben, doch ist die Vorstellung faszinierend, dass sich diese beiden großen Männer – der eine noch Student, der andere schon eine gefragte Persönlichkeit – gleichzeitig in den vom Gefühl einer Zeitenwende erfassten italienischen Städten bewegten. Im Gegensatz zu Leonardo konnte Kopernikus viel später – auf seinem Sterbebett – den ersten Druck seines Lebenswerkes, *„De revolutionibus orbium coelestium“* (Von den Umlaufbahnen der Himmelskörper, 1543) in seinen Händen halten, welches das heliozentrische Planetensystem an die Stelle des ptolemäischen setzte und damit den ersten Ansatz zu einer modernen Astronomie gab.¹

Empirie und abstraktes Denken

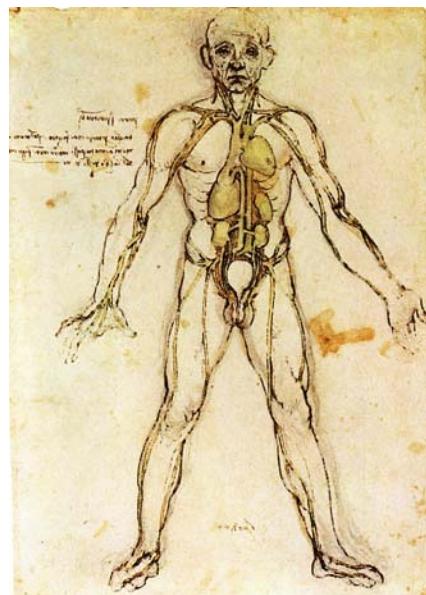
War Leonardo aber nicht zumindest der Begründer der Anatomie? Seine berühmten, anatomischen Zeichnungen, die heute in der Royal Collection von Schloss Windsor aufbewahrt werden, demonstrieren doch auf eindrucksvolle Weise seine „wissenschaftliche“ Methode: So präzise und realistisch hatte noch niemand vor ihm den zerlegten menschlichen Körper wiedergegeben (Abb. 3), und ihm ging es doch wohl deutlich um den Erwerb von Kenntnissen, anstatt um die künstlerische Darstellung eines edlen Motivs.

Leonardo hat mindestens 30 vollständige Sektionen menschlicher Leichen durchgeführt, was damals noch verboten war. Die Entstehung der beiden hier abgebildeten Zeichnungen trennt eine Zeitspanne von etwa zehn Jahren, und während dieser Periode um die Wende zum 16. Jahrhundert überbrückte er die Kluft zwischen der mittelalterlichen und der modernen Anatomie. Die noch eher unbeholfene Darstellung des Mannes (Abb. 2) entnahm er einer medizinischen Abhandlung des Mittelalters, während die viel größere Genauigkeit der Positionen und Formen von Leber, Nieren und Milz in der Anatomie der Frau (Abb. 3) einen Eindruck geben von dem enormen Wissenszuwachs, den er sich mit seinen eigenen Forschungen erworben hatte.² Bis hin zu Leonardo war die mittelalterliche Anatomie geprägt durch den griechischen Arzt und Philosophen Galen (Galenos von Pergamon, ca. 131 - ca. 201), demzufolge die natürlichen Geister durch Venen aus der Leber und die

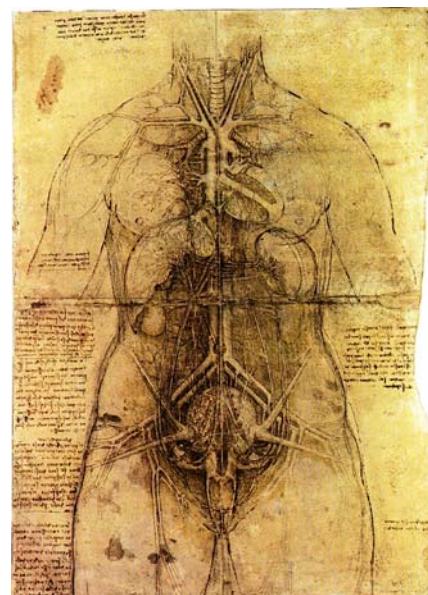
¹ Goodman / Russel (1991, 33-61).

² Roberts (1979 [1977], 21).

Lebensgeister durch Arterien aus dem Herzen getragen wurden.¹ Galen hatte aber nur Tierkadaver seziert und, was er dabei beobachtet hatte, auf den menschlichen Körper extrapoliert. Zwar war Leonardo nicht der erste, der menschliche Kadaver sezerte,² er hat dabei jedoch Darstellungsmethoden entwickelt, die es ihm erlaubten, mit nie da gewesenem Realismus Ergebnisse mehrerer Sektionen zusammenzufassen und hat damit ein wichtiges Instrument für die weitere Entwicklung der Anatomie erfunden.



2. Leonardo da Vinci,
Anatomische Figur
mit Herz, Lunge
und Hauptorganen



3. Leonardo da Vinci,
Sektion der Hauptor-
gane und des Arte-
riensystems der Frau

Dass Leonardo trotzdem nicht als Begründer der Anatomie gilt, mag wohl wiederum mit der Unzugänglichkeit seiner Manuskripte zur erklären sein. Als Begründer der Anatomie gilt stattdessen der in Brüssel geborene, flämische Apothekersohn Andreas Vesalius (Andries van Wesel, 1514-1564). Im Jahre 1543, demselben, in dem Kopernikus *'De revolutionibus'* erschien und 24 Jahre nach dem Tode Leonards, veröffentlichte Vesalius sein *'De humanis corporis fabrica'* (Vom Aufbau des menschlichen Körpers), eine systematische Darstellung des menschlichen Körpers, illustriert mit 323 Zeichnungen des Holländers Jan-Stephan van Calcar – eines Schülers von Tizian. Insbesondere auf der stringenten Systematik, mit der darin etwa das Muskelsystem Schicht für Schicht zerlegt wird (Abb. 4), beruht die Reputation von Vesalius Buch als Beginn der wissenschaftlichen Empirie – auch wenn deren Prinzipien noch lange nicht formuliert waren.

Darüber hinaus sollten die Illustrationen fast drei Jahrhunderte lang Künstlern als Vorlage dienen. Wie Leonardo, so schätzte auch Vesalius die direkte Beobachtung höher ein als das, was in den Schriften der Antike überliefert war. Seinen durchschlagenden Erfolg verdankte er der Tatsache, dass er mit vielen Irrtümern der Antike und des Mittelalters aufräumte. Er war jedoch zwei Generationen später geboren als Leonardo und zwar als Apothekersohn direkt hinein in die Umgebung der Medizin seiner Zeit. So besuchte

¹ Ebenda und Lemire (1993, 73).

² White (2000, 49).

er schon sehr früh die Universität und spezialisierte sich auf die Anatomie (bei der Veröffentlichung seines Buches war er erst 29 Jahre alt). Er kannte den Stand des anatomischen Wissens genau und konnte explizit darauf reagieren. Darüber hinaus konnte er profitieren von der Wiederentdeckung des menschlichen Körpers durch die Künstler der Renaissance.¹ Vielleicht sind van Calcar während seiner Lehre bei Tizian ja selbst anatomische Zeichnungen von Leonardo unter die Augen gekommen?



4. Vesalius, *Muskeltafeln* (Nr. 9 bis 14); aus : Vesalius, *De humanis corporis fabrica*, 1543

Im Gegensatz zu Vesalius hatte Leonardo als Malerlehrling ohne klassische Bildung begonnen (oder: von traditionellem Wissen unbelastet, was teils seine genialen Leistungen erklären mag).² Das üblicherweise zur Malereiausbildung gehörende Studium des menschlichen Körpers hatte sich bei ihm zu einer Art Vorwissenschaft entwickelt, die er als Autodidakt betrieb. Von daher rührte einerseits sein unverbrüchlicher Glaube an die Überlegenheit der visuellen Darstellung gegenüber der verbalen Beschreibung. Von daher erklärt sich

¹ Lemire (1993, 72).

² Zwijnenberg (1999, 27); Keele (1979 [1977], 13).

aber auch, dass er sich kaum mit dem Stand der Anatomie auseinander setzte, noch versuchte, seine Forschungsergebnisse systematisch zu strukturieren und zu publizieren. Zwar war auch Leonards Schritt über Galen hinaus enorm, jedoch enthalten seine anatomischen Zeichnungen noch Unrichtigkeiten, und seine Methode des Schließens von Beobachtungen auf mögliche Ursachen war noch weitgehend bestimmt durch Galens Teleologie.¹ Dennoch – angesichts der wunderschönen, bis ins Detail ausgearbeiteten, anatomischen Zeichnungen in Schloss Windsor drängt sich die Frage auf, warum er denn nie etwas davon publiziert hat. Die Sorgfalt der Ausführung dieser Blätter unterscheiden sie deutlich vom Rest seiner Schriften, was Forscher immer wieder dazu bewegt hat, sie als eine durch Leonardo selbst publikationsreif abgerundete Abhandlung zu sehen.²

Vieles von dem, was Leonardo in Angriff nahm, zog sich oft deshalb in die Länge oder wurde nicht zum Abschluss gebracht, weil er sich mit bekannten Techniken und Methoden nicht begnügen und erst neue entwickeln wollte. Die bekanntesten Fälle sind das ‚Abendmahl‘ im Refektorium des Milaneser Klosters Sta. Maria delle Grazie und das nie realisierte Bronzepferd für Ludovico Sforza. Für das ‚Abendmahl‘ erfand er eine (wenig erfolgreiche) Wandmalereitechnik, um länger mit der nassen Farbe arbeiten zu können, als es die herkömmliche Fresco-Technik erlaubte. Des ‚Abendmahls‘ Konservierungsprobleme sind unter anderem wegen dieser neuen Methode notorisch. Und dass Leonardo für das Bronzepferd eine neue Gusstechnik entwickeln wollte, bezeugen Zeichnungen und Notizen im zweiten Teil des *Codex Madrid II*. Sie erlaubte ihm, noch während des handwerklichen Prozesses vom *Modelllo* zur Gussform Änderungen anzubringen, was bei der üblichen Methode des verlorenen Waches nicht möglich war.³ Beide Erneuerungen zielen offensichtlich darauf ab, die Möglichkeit des manuellen Eingriffes seitens des Künstlers bis in die eher technische Phase der Ausführung hinein auszudehnen. So wollte er wohl die Grenzen zwischen künstlerischer, manueller und technischer Fertigkeit durchbrechen, das Intellektuelle und das Manuelle des Schaffensprozesses miteinander verschmelzen. Wenn dem so gewesen ist, dann zeichnen sich damit deutlichere Konturen ab für seine Auffassung von einer Malereiwissenschaft, von einer „scienza“ als einer kontinuierlichen Interaktion zwischen Theorie und Praxis, die, und das ist eines der zentralen Argumente dieses Buches, ein spezifisch künstlerisches Denken charakterisiert, das auch noch an der Kunst der Moderne zu beobachten ist. Zwar wird im ‚Paragone‘ die traditionelle Unterscheidung zwischen ‚artes liberales‘ und ‚artes mechanicae‘ aufrecht erhalten, doch dürfen wir annehmen, dass Leonardo diese für seine Praxis des Erfindens und Schaffens nicht mehr als nützlich erachtete. Der theoretische Niederschlag seiner künstlerischen Praxis in den Manuskripten zeugt von einem ästhetisch-intellektuellen Problemlösungsprozess, als wäre sie eine Art „konkrete Wissenschaft“.⁴ Wenn

¹ Sein langsam angesammeltes Wissen über Galen hatte, wie Martin Kemp demonstriert hat, vor allem Einfluss auf sein anatomisches Spätwerk, und scheinbar hat er in Zeichnungen des menschlichen Herzens gar Fehler von Galen übernommen; vergl. Zwijnenberg (1999, 155) und Gombrich (1960/77 [1956], 72).

² Zwijnenberg (1999, 7).

³ Zwijnenberg (1999, 54-59).

⁴ Vergl. für eine detailliertere Demonstration: ‚Painting as a Science‘, in: Zwijnenberg (1999, 46-59). Claude Lévi-Strauss entwickelt in seinem ‚La science du concret‘ betitelten, ersten Kapitel seines Bu-

Leonardo zum Archetyp moderner Klischees wie das vom Avantgardisten oder das vom Genie geworden ist, dann unter anderem deshalb, weil sein Umgehen mit der Wirklichkeit tatsächlich charakteristische Merkmale des Denkens und des Handelns eines modernen Künstlers erkennen lässt.

Leonardos Drang, für ein Projekt erst neue Techniken und Methoden zu entwickeln, könnte ein Grund dafür gewesen sein, dass die Publikation seiner sorgfältiger ausgearbeiteten Manuskripte letztlich nicht zustande kam: Im Codex Madrid, in dem Leonardos Überlegungen zu jener neuen Gusstechnik bewahrt geblieben sind, finden sich auch Notizen zu einer alternativen Drucktechnik, die eine getreue Reproduktion des oft komplexen Beziehungsgeflechtes zwischen Bild und Text erlaubt hätte.¹ Die damals noch junge, jedoch schon verbreitete Buchdrucktechnik mit beweglichen Buchstaben hätte eine typographische Umsetzung seiner Manuskripte erfordert, wobei vieles von den komplexen Verschränkungen zwischen Form und Inhalt verloren gegangen wäre. Wenn er vor der Veröffentlichung seiner Manuskripte zur Bewahrung dieser Verschränkungen erst eine neue Drucktechnik entwickeln wollte, dann könnte dies hinsichtlich dessen, was man sich unter Leonardos Malereiwissenschaft vorstellen muss, besonders aufschlussreich sein: Sie sollte die Komplexität der subjektiven Wahrnehmung und die Einheit von Form und Inhalt in der Darstellung so weit wie möglich bewahren – ein vom Blickpunkt der modernen Naturwissenschaften her hoffnungsloses Unterfangen, das jedoch für den künstlerischen Denkprozess, wie wir noch sehen werden, charakteristisch ist. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass Leonardos Personalunion von Theorie und Visualisierung bei Vesalius schon auseinanderdividiert war, denn Vesalius arbeitete ja zusammen mit van Calcar. Nebenbei wirft die Hypothese, dass Leonardo an einer neuen Drucktechnik arbeitete, ein neues Licht auf seine erstaunlich konsequente Verwendung der Spiegelschrift in allen Manuskripten: Sicher, für den Linkshänder war dies die praktischste Art zu schreiben, und in den weniger ausgearbeiteten Notizen mag sie ein Hinweis dafür sein, dass es sich um persönliche Überlegungen handelte, die nicht für andere Augen bestimmt waren. Waren die sorgfältiger ausgearbeiteten Blätter aber tatsächlich zur Veröffentlichung bestimmt, dann hätte die Spiegelschrift ein erster Schritt zur möglichst unmittelbaren Drucklegung gemäß der von Leonardo dafür entwickelten, jedoch wiederum nicht realisierten Technik sein können.

In den folgenden Jahrhunderten sollten dem Traktat von Vesalius viele andere folgen, und deren Autoren waren alle auf die Zusammenarbeit mit Künstlern angewiesen. Doch haftete dem Medium der Zeichnung für die Anatomie ein Makel an: Ihr fehlte das Volumen. Als dreidimensionale Alternativen gab es bald getrocknete, naturalisierte Leichen und Wachsmodelle.² Der berühmteste Schöpfer der erstenen war Honoré Fragonard, Direktor der *Ecole Vétérinaire* von Alfort und Vetter des viel berühmteren Malers; und auf Letztere spezialisierten sich Künstler wie Gaetano Zumbo, Jean-Baptiste Laumonier und André-Pierre Pinson. So entspann sich auf dem Gebiet der Anatomie

ches *La pensée sauvage* (1962) mit seinem Denkmodell des „*bricoleur*“ eine Analogie zwischen dem trivialen Alltagsdenken des Bastlers, dem Denken eines Künstlers und dem „wilden Denken“ so genannter primitiver Gesellschaften, und setzt sie ab vom planmäßig-abstrakten Denken des Ingenieurs oder Wissenschaftlers.

¹ Zwijnenberg (1999, 8f. und 84f).

² Zum Folgenden: Lemire (1993, 77-84).

im 17. und 18. Jahrhundert ein fruchtbare Dialog zwischen Kunst und Wissenschaft, der gleichermaßen exakte wie ausdrucksvolle Darstellungen des sezierten menschlichen Körpers hervorbrachte – eigenartig hybride Gebilde, die bezeichnenderweise nicht in die Kunstgeschichte aufgenommen wurden. Charakteristisch ist etwa Pinsons *'Femme à la larme'* (1784) aus dem ehemaligen anatomischen Kabinett des Grafen von Orléans, des späteren Philippe-Egalité, die sich heute im *Muséum national d'histoire naturelle* in Paris befindet: In stiller Anbetung hat sie ihr Gesicht gen Himmel gerichtet und ihr rollt eine Träne über die Wange aus Trauer über... den Verlust der Hälfte ihres Kopfes (Abb. 5).



5. Pinson, *Frau mit Träne – Halbkopf*
aus dem anatomischen Kabinett des
Herzog von Orleans, 1784

Mit der Perfektionierung des Mikroskops drang die Wissenschaft im 19. Jahrhundert dann in Bereiche vor, die mit dem bloßen Auge nicht mehr zu sehen waren, und wurde die Empirie direkter Wahrnehmung immer mehr durch eine wissenschaftliche ersetzt. Die wissenschaftliche Darstellung bedurfte größerer Präzision und Eindeutigkeit, wobei die Ausdrucksstärke einer Träne auf der Wange eher störte. Das Wachsmodell verlor seine Funktion als Studienobjekt und die Zeichnung wurde ersetzt durch die Fotografie oder durch das wissenschaftliche Schema, das keinen Raum mehr ließ für künstlerischen Ausdruck. Die Wachsfiguren kamen als Zeugnisse der Wissenschaftsgeschichte ins Wissenschaftsmuseum; neuere Schöpfungen zielen eher auf die Sensationslust der Jahrmarktsphäre. Die wechselhafte Geschichte des anatomischen Modells ist deshalb so aufschlussreich für den prinzipiellen Unterschied zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Empirie, weil beide in ihm so lange miteinander verwoben waren und einander gegenseitig befürchteten. Durch die Verwendung von Forschungsinstrumenten, die mit bloßem Auge nicht erfassbare Naturphänomene sichtbar machten, durch systematische Organisation vieler Beobachtungen, durch Kodierung und Schematisierung entfernte sich die wissenschaftliche Darstellung von der direkten Anschauung: Sie wurde abstrakt. Wegen der Systematik von *'De humanis corporis fabrica'* sowie wegen der personellen Trennung von analytischer (sprachlicher) und synthetischer (visueller) Darstellung hatte Vesalius – und nicht Leonardo – am Anfang dieser Geschichte der Anatomie gestanden – und auch der wissenschaftlichen Empirie.

Der Empirismus lässt sich knapp zusammenfassen als ein Gebäude von Theorien, Erklärungen und Definitionen, die davon ausgehen, dass unsere Vorstellungen und unsere Erkenntnis sich von sinnlichen Erfahrungen herleiten lassen beziehungsweise durch solche erklärt oder gerechtfertigt werden können. Ursprünglich richtete sich der Empirismus gegen die platonische Doktrin von „angeborenen Ideen“ und „natürlichen Eingebungen“ und wird meist in Verbindung gebracht mit einer Reihe britischer Philosophen, die von Francis Bacon über Thomas Hobbes (1588-1679), John Locke (1632-1704), Bischof Berkeley (1685-1753), David Hume (1711-1776), John Stuart Mill (1803-1873) bis hin zu Bertrand Russel (1872-1970) reicht, aber auch mit dem Positivismus, der mit dem Wiener Kreis des frühen 20. Jahrhunderts seinen Höhepunkt erlebte.¹

In seinem *„Advancement of Learning“* (1605), der ersten wichtigen philosophischen Abhandlung in englischer Sprache, entwarf Bacon eine völlig neue Denkmethode, welche die Naturwissenschaften auf ein festes Fundament stellen sollte.² Auch seine Denkmethode gründete sich auf sinnliche Erfahrung. Der Wesensunterschied zum Vorgehen des Malers wird jedoch in seiner Erläuterung der Induktion im Buch II des *„Novum Organum“* (1620) deutlich: Demnach lag die Fehlerhaftigkeit aller früheren Glaubenssysteme und Welterklärungen an einem unangemessenen Rang von Grundannahmen, woraus Schlussfolgerungen gezogen wurden. Entweder waren dies übereilte Verallgemeinerungen von ein oder zwei beobachteten Fällen, oder sie wurden aufgrund ihrer Bekanntheit und allgemeinen Anerkennung unkritisch vorausgesetzt. Beobachtung dient dann nur der Bestätigung von unterstellten Annahmen. Bacons Methode dagegen war die eines „allmählichen Aufstiegs“ zu immer höheren Stufen der Allgemeingültigkeit, die jeweils untermauert wurden mit soliden Gründen. Um dies zu gewährleisten verwendete er Tabellen, in denen er eine große Anzahl von Beobachtungen systematisch notierte: Bacons „Präsenz-Tabelle“ enthält eine Anzahl von beobachteten Fällen, die alle eine Eigenschaft gemeinsam haben. Die Fälle werden dann miteinander verglichen, um zu sehen, welche anderen Eigenschaften sie darüber hinaus noch aufweisen. Wenn irgendeine dieser anderen Eigenschaften in nur einem der Fälle nicht anwesend ist, dann kann sie keine *notwendige* Bedingung der untersuchten Eigenschaft sein. In einer zweiten, der „Abwesenheitstabelle“ werden Fälle aufgelistet, die den Fällen der „Präsenz-Tabelle“ so ähnlich wie möglich sind – außer der untersuchten Eigenschaft. Für jede der in dieser „Abwesenheitstabelle“ gefundenen Eigenschaften gilt, dass sie keine *ausreichende* Bedingung ist für das Vorkommen der untersuchten Eigenschaft. Die entscheidende Erneuerung der Induktion bestand darin, dass sie über die Eliminierung von Fällen funktionierte und nicht, wie im Alltag und in der fehlerhaften Tradition der mittelalterlichen Wissenschaft, durch einfache Aufzählung. Die Bestätigung von „alle A sind B“ durch einen Fall „dieses A ist B“ ist eine sehr schwache Untermauerung, denn sie kann sich durch einen einzigen Fall „dieses A ist nicht B“ als definitiv falsch erweisen und muss dann eliminiert werden. Tabellen erleichtern die schnelle Entdeckung falscher Verallgemeinerungen, und die Fälle beziehungsweise Eigenschaften, die ein solches eliminierendes Durchleuchten überstehen, dürfen gemäß Bacon als

¹ Bynum / Browne / Porter (Hrsg., 1981, 121).

² Zum Folgenden: Die Artikel *„The Empiricism of Francis Bacon“* und *„Francis Bacon“* in der digitalen Version der *Encyclopædia Britannica*, 1996-1999.

wahr angenommen werden. Auf dieser „*fresh examination of particulars*“ (neuen Untersuchung von Einzelheiten) gründete sich Bacons Anspruch auf die Neuheit seiner Methode, wobei „*fresh*“ im Hinblick auf den kritischen Charakter aller Wissenschaft auch als „*unvoreingenommen*“ interpretiert werden kann. Die latinisierte und erweiterte Neuausgabe seines „*Advancement of Learning*“, „*De Augmentis Scientiarum*“ (1623), enthält eine bis dahin einzigartig detaillierte Aufteilung und Systematisierung der Wissenschaften, und in seiner Utopie „*The New Atlantis*“ (1626) beschreibt er die Wissenschaft als unpersönliche, methodische Zusammenarbeit innerhalb einer wissenschaftlichen Gemeinschaft. All dies weist schon am historischen Beginn des Empirismus darauf hin, dass selbst diese, sich ja doch auf Wahrnehmung gründende, wissenschaftliche Doktrin erst durch Entfernung beziehungsweise Abstraktion von der direkten Wahrnehmung zur Wissenschaft wird, denn die direkte Wahrnehmung ist immer subjektiv, willkürlich, orts- und zeitgebunden und kann also nicht die Grundlage objektiver Erkenntnisse sein.

Radikaler in diesem Sinne ist noch die von Bacons Zeitgenossen Galileo Galilei (1564-1642) eingeführte abstrakte Denkmethode. Albert Einstein, der abstrakte Denker *par excellence*, hat – wohl nicht zufällig – Galileos Gedankenexperiment, das dessen Gesetz der Mechanik zugrunde liegt, als Beispiel genommen, um das Wesen wissenschaftlichen Denkens zu veranschaulichen:¹

Unsere normale Vorstellung von Bewegung ist, dass sie durch Schieben, Heben oder Ziehen verursacht wird; ja wir können selbst annehmen, dass sich ein Körper umso schneller bewegt, je fester wir ihn anschieben oder ziehen. So steht es auch in der Mechanik von Aristoteles beschrieben, die das Mittelalter bestimmt hatte und der auch Leonardo noch überwiegend anhing: „Ein sich bewegender Körper kommt zum Stillstand, wenn die ihn treibende Kraft aufhört, auf ihn einzuwirken.“ Was ist an dieser Beobachtung falsch? Versuchen wir einmal, uns jemanden vorzustellen, der einen Leiterwagen über eine ebene Straße zieht und dann plötzlich aufhört zu ziehen. Der Wagen wird dann noch ein bisschen weiterrollen, bis er zum völligen Stillstand kommt. Wie können wir das Stück, das er weiterrollt, verlängern? Es gibt da verschiedene Möglichkeiten – zum Beispiel: Ölen der Räder oder Glätten des Weges. Je leichter die Räder drehen und je glatter der Weg ist, desto weiter wird der Wagen rollen. Was aber haben wir durch das Ölen und das Glätten erreicht? Eigentlich nur, dass entgegenwirkende Kräfte vermindert werden: Die Auswirkungen der Reibung in den Rädern und zwischen den Rädern und dem Weg werden reduziert. Dies ist schon eine theoretische und also abstrakte Interpretation der Beobachtung. Wenn wir uns jetzt vorstellen, dass der Weg spiegelglatt ist und überhaupt keine Reibung auf die Räder einwirkt, dann gäbe es nichts mehr, was den Wagen anhalten könnte und er würde für immer weiter rollen. Zu dieser Schlussfolgerung kann man nur über ein idealisiertes, von der beobachtbaren Wirklichkeit abstrahierendes Gedankenexperiment kommen, das nicht wirklich ausgeführt werden kann, da es unmöglich ist, alle Einflüsse der Reibung und Schwerkraft auszuschalten. Dennoch liefert es uns den Schlüssel zur modernen Mechanik, deren Gesetze auch im schwerelosen Raum gelten, unserer direkten Wahrnehmung aber zu widersprechen scheinen. In unserer Alltagserfahrung, wonach Körper sich

¹ Das Beispiel ist paraphrasiert den „Notes“ von Royden Rabinowitch (1992 [1958/62], 332f) entnommen.

umso schneller bewegen, je größer die Kräfte sind, die auf sie einwirken, hing die Geschwindigkeit eines Körpers nämlich ab von der Kraft, die auf ihn einwirkt. Galileo fand dagegen, dass ein Körper – wenn er nicht geschoben, gezogen oder anderweitig durch Krafteinwirkung beeinflusst wird – sich gleichmäßig, das heißt immer mit derselben Geschwindigkeit entlang einer geraden Linie bewegt, dass Geschwindigkeit also keinen direkten Aufschluss über die äußeren Kräfte gibt, die auf ihn einwirken. Die epochale Bedeutung von Galileos Entdeckung liegt in der Zerstörung des Vertrauens in die direkte Wahrnehmung.

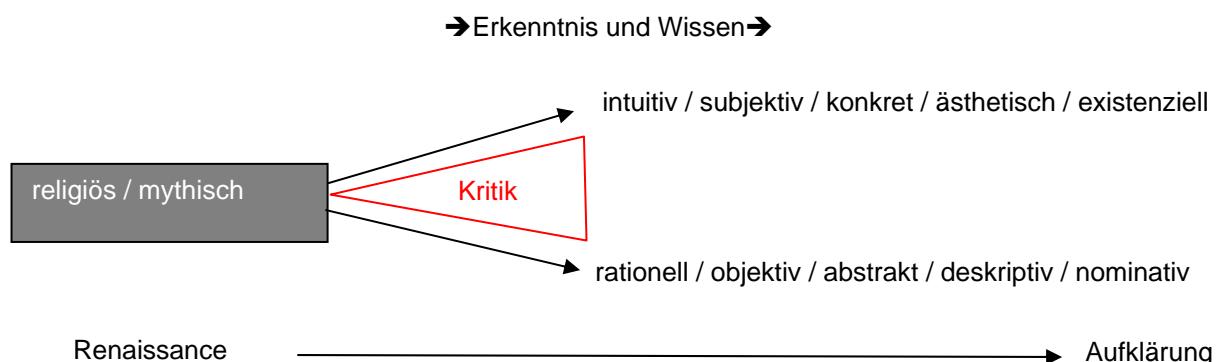
Was bleibt mir jedoch an Sicherheit, wenn ich gar meinen Sinnen misstrauen muss? René Descartes (1596-1650) Antwort war: dass ich denke. Wenn ich meiner sinnlichen Wahrnehmung nicht traue, wenn alles nur Schein ist, dann bleibt als einziger Beweis dafür, dass ich überhaupt existiere, die unleugbare Tatsache, dass ich denke. Die historische Bedeutung für unser wissenschaftliches Weltbild von Descartes Isolierung des (bewussten) Denkens als einzige akzeptable Unterbauung von Tatsachen wird im Verlaufe dieses Buches noch öfter zur Sprache kommen.

Bacon und Galileo stehen am Beginn zweier wissenschaftlicher Doktrinen, des Empirismus und des Rationalismus, die sich auch im heutigen wissenschaftlichen Diskurs noch ausmachen lassen. Während erstere davon ausgeht, dass all unser Wissen irgendwann einmal durch unsere Sinne zu uns gekommen ist, kommt gemäß der letzteren der Geist mit angeborenen *a priori*-Konzepten auf die Welt, weshalb von Erfahrungen unabhängiges Wissen möglich ist – zwei sich in letzter logischer Konsequenz gegenseitig ausschließende Ausgangspunkte, und hier begegnen wir wieder der wahrnehmungstheoretischen Frage nach der Henne und dem Ei aus dem vorangegangenen Kapitel. Dort haben wir aber schon gesehen, dass sich Wissen und Wahrnehmen nicht auseinander dividieren lassen. Dem ganz entsprechend ist der Unterschied zwischen Rationalismus und Empirismus letztlich eher ein gradueller als ein wesentlicher. Auch der Empirismus ist letztlich abstrakt – sonst könnte er nicht zu allgemeingültigen Schlussfolgerungen kommen. Andererseits betrieb auch Galileo empirische Forschungen und erfand die dazu nötigen Forschungsinstrumente.¹ Wesentlich ist dagegen der Unterschied zur Kunst: Während der wissenschaftliche Umgang mit der Wirklichkeit analytisch und eher abstrakt ist und sich somit vom alltäglichen Denken unterscheidet,² setzt der Künstler sich direkt und ganzheitlich mit jeweils konkreten Situationen auseinander, weshalb sein Umgang mit der Wirklichkeit viel eher dem alltäglichen als dem wissenschaftlichen ähnelt. Vom alltäglichen Denken unterscheidet sich das künstlerische durch seinen Drang zum Verstehen und durch seine radikale Kritik – auch Selbtkritik – gegenüber schnellen Verallgemeinerungen, Konventionen und allem, was allzu selbstverständlich erscheint. So kann man einerseits und im Sinne Leonards die „Malerei als Wissenschaft“, ja Kunst überhaupt als „konkrete Wissenschaft“ bezeichnen, und so befinden wir uns andererseits hier an der eigentlichen Wegscheidung zwischen Wis-

¹ Zwar war das Fernglas von einem Handwerker, dem Brillenmacher Hans Lippershey, erfunden worden, es bedurfte jedoch des Erfinders des abstrakten Gedankenexperimentes, um es als Instrument zur Erforschung der Planetenlaufbahnen zu gebrauchen – ein weiteres Beispiel für die Trennung in der Wissenschaft zwischen dem Manuellem und der Theorie. Vergl.: White (2000, 299); Vermij (1999, 75).

² Wopert (1992); Cromer (1993).

senschaft und Kunst: Gemeinsam haben sie als neue Formen der Weltaneignung den Weg in die Neuzeit geebnet; seit dem 17. Jahrhundert aber sind sie auseinander gedriftet und haben sich schließlich herauskristallisiert als jeweils bevorzugte Sphären verschiedener, jedoch komplementärer Formen der Weltaneignung: einer eher rationell-abstrakten Beschreibung beziehungsweise der eher ästhetisch-konkreten Anverwandlung von Wirklichkeit. Sie korrespondieren mit zwei verschiedenen, jedoch komplementären Formen des Wissens. Beider Vorläufer sind Religion und Mythos. Den historischen Prozess ihrer Herauskristallisierung mag das folgende Schema illustrieren:



Den hier gegenüberstehenden Qualitativen für Wissen und Erkenntnis werden wir im weiteren Verlaufe dieses Buches noch häufiger begegnen. Die beiden Arme korrespondieren mit Kunst und Wissenschaft, die sich als unterschiedliche, institutionelle Geltungssphären in der Moderne herauskristallisieren – ein gesellschaftsgeschichtlicher Prozess, der im folgenden Kapitel noch eingehender nachgezeichnet werden soll. Nebenbei illustriert das Schema die mit diesem Buch vertretene These, dass intuitive und subjektive Weltaneignung, unter der Voraussetzung, dass sie (selbst)kritisch ist, durchaus zu Erkenntnissen von intersubjektiver, ja kultureller Bedeutung führen kann. Die Schematisierung unterschiedlicher Formen des Wissens und der Erkenntnis soll aber nicht den Eindruck erwecken, dass Wissenschaftler nie intuitiv oder subjektiv zu Werke gingen und genauso wenig, dass Künstler nie rationell vorgehen oder abstrakt denken würden. Immerhin hatte Brunelleschi das Problem der Perspektive mithilfe der euklidischen Geometrie gelöst, und Alberti hatte sie als Schnitt durch die Sehpyramide beschrieben.¹ Beides sind Abstraktionen von der direkten Wahrnehmung, die durchaus mit der Galileos vergleichbar sind, denn die Sehpyramide können wir *de facto* ja nicht sehen. Wie wir in den eingangs zitierten Künstlertexten von Mondrian und Kandinsky nachlesen können, rationalisieren auch Künstler der moderne über ihre Kunst und über Wirklichkeit. Nur selten jedoch erreichen ihre schriftlichen Abstraktionen (im Gegensatz zu den gemalten) jenes Niveau der Allgemeingültigkeit wie bei Alberti und Brunelleschi – einer naturwissenschaftlichen Allgemeingültigkeit, da letztlich begründet auf Gesetze der Optik.

¹ "Sara adunque pictura non altro che intersezione della piramide visiva, secondo data distantia, posto il centro et constituti i lumi in una certa superficie con linee et colori artificiosi rappresentata"; Alberti, 'Della pittura' [1435], in: Janitschek (Hrsg., 1970/71 [1877], 69f); zit.n.: Busse (1981, 23).

„Wissenschaftliche“ Schönheit und Realismus

Die Universalität oder Objektivität von Naturgesetzen gründet auf der Abstraktion von der subjektiven, direkten, konkreten Wahrnehmung. Leonards wichtigste Argumente für die Universalität der Malerei dagegen waren ihre unmittelbare, von der Sprache unabhängige Verständlichkeit und ihre doppelte Natürlichkeit. So verglich er die Malerei mit dem Spiegelbild¹ – einem rein optischen, also doch wohl objektiven (d.h. ohne die Intervention des Malers) Bild. War für Leonardo die beste Malerei noch diejenige, die am besten mit dem gemalten Gegenstand übereinstimmte, so forderte der Kunstschriftsteller und Humanist Lodovico Dolce (1510-1568), dass der Maler ihn nicht nur nachahmen, sondern seine Schönheit gar übertreffen müsse.² Zwar hatte schon Alberti vom Maler gefordert, dass er sich um Schönheit bemühen solle, doch war dies für ihn nur *einer* der Aspekte eines guten Gemäldes und eigentlich noch ein Rest mittelalterlicher Konventionen gewesen. Diese traten dann bei Leonardo ganz in den Hintergrund, um der Forderung nach Wirklichkeitstreue den Vorrang zu geben. Wo Alberti sich auf die Antike berief, da meinte er dies noch im Sinne eines Anknüpfens, während ein Jahrhundert später Vasari mit „*rinascerà*“ eher die Nachahmung der Antike meinte. So wurde die Forderung nach Objektivität in der Wirklichkeitswiedergabe unmerklich ersetzt durch die nach einer objektiven, universalen Schönheit, deren Vorbilder in der Antike zu finden waren. Der manieristische Maler und Kunstschriftsteller Paolo Lomazzo (1538-1600) sprach gar von Fehlern der Natur, die es auszumerzen galt.³ Mit Proportionslehre und ästhetischen Regeln wollte man objektive Schönheit bestimmen, womit die Malerei auf eine ganz andere Weise „intellektualisiert“ wurde.⁴ Die Erhebung des antiken Bildes zu einem über der Natur stehenden Schönheitsideal steht der, auf antike Schriften referierenden, mittelalterlichen „*scienza*“ viel näher als Leonards „Malereiwissenschaft“. Als „Intellektualisierung“ verstärkte sie dennoch, ja oder gerade deshalb den wissenschaftlichen Anspruch der Kunst. Zur Unterichtung solcher gehobener Ideale waren Künstlerateliers – im *Quattrocento* eher noch Handwerksbetriebe – nicht mehr angemessen. Traditionell waren hierfür die Universitäten zuständig. Als mittelalterliche Institutionen waren diese jedoch Festungen des auf die aristotelische Philosophie gegründeten, scholastischen Weltbildes. Stattdessen wurden Akademien die eigentlichen Foren der Entwicklung und Verbreitung des neuzeitlichen Weltbildes, und es ist bezeichnend, dass dies gleichermaßen für die Wissenschaften wie für die Künste galt.

Wie bei so vielem Neuen der Neuzeit liegen auch die Anfänge der Akademie in der frühen Renaissance, und charakteristischer Weise in Anknüpfung an ein antikes Vorbild. Die Mitte des 15. Jahrhunderts in Florenz gegründete „Platonische Akademie“ war noch eher eine spekulative Gesellschaft, jedoch schon im Jahre 1494, also etwa gleichzeitig mit seinem Projekt eines Malerei-

¹ „Lo specchio di piana superfittie contiene in se la vera pittura in essa superfittie; et la perfetta pittura, fatta nella superfittie di qualonche materia piana è simile alla supberfittie de lo specchio“; Leonardo „Trattato della pittura“ Nr. 410, in: Ludwig (Hrsg., 1970/71 [1882]); zit.n.: Busse (1981, 23).

² „Deve adunque il Pittore procacciare non solo d’imitar, ma di superar la Natura“; Dolce, „*Aretino*“ [1557] (1970/71 [1871], 51) Dolce, *Dialogo* [1557] (1968/2000, 130).

³ „...leuando quanto si può con l’arte gli errori della natura“ Lomazzo (1968 [1584], 434).

⁴ Schlosser (1924, 390).

traktates, wagte Leonardo in Mailand das allerdings nicht dauerhafte Experiment einer *Kunstakademie*, der *Accademia Vinciana*. Die ersten *wissenschaftlichen* Akademien entstanden im 16. Jahrhundert, und im 17. Jahrhundert entwickelten sie sich zur typischsten Form der Organisation, Ausübung und Kommunikation von Wissenschaft.¹ Die wichtigsten waren die Londoner *Royal Society* (gegründet im Jahre 1662) und die Pariser *Académie royale des sciences* (gegründet im Jahre 1666). Das 18. Jahrhundert erlebte dann eine wahre Flut von Akademiegründungen. Jedes mittelgroße Fürstentum wollte sich der nutzbringenden Segnungen versichern, die man sich von den Wissenschaften erhoffte. Zwar ebbte die Flut später wieder ab, doch existieren einige dieser für die Epoche der Aufklärung wohl charakteristischsten Institutionen noch heute.²

Meist gab es neben den wissenschaftlichen auch Kunstakademien, ja deren Gründung ging diesen in manchen Fällen voraus. Insofern sie herrschaftliche Einrichtungen waren, fungierten Akademien auch als Kontrollorgane, und dies sollte sich in viel stärkerem Maße als bei den Wissenschaften auf die Künste auswirken. Streng wissenschaftliche Beschreibungen der Wirklichkeit müssen den Realitätstest und die Kritik der wissenschaftlichen Fachkollegen überstehen. Demgegenüber strebte ein Schönheitsideal wie das von Lomazzo beinahe zwangsläufig dazu, sich selbst zu verabsolutieren und damit zu Dogmatismus sowie zur Verfälschung der Wirklichkeit – ein bei allen modernen Avantgarden notorischer Vorwurf gegenüber dem Akademismus. Die Tendenz zum Dogmatismus entfaltete sich insbesondere seit der Gründung der Pariser *Académie royale de peinture et de sculpture* im Jahre 1648, denn aufgrund von Regeln wie denen von Lomazzo konnte objektive Schönheit nunmehr rationalisiert und mit wissenschaftlichem Anspruch systematisiert werden.³ Die Gründung war Teil eines umfassenderen Programms des absolutistischen Nationalstaates, die Wissenschaften und die Künste zentral zu koordinieren, zu kontrollieren und dem Staate nutzbar zu machen. Auf die Funktion der französischen Kunstakademie als Propagandawerkzeug Ludwigs XIV. werde ich im folgenden Kapitel noch näher eingehen.⁴

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde der Begriff ‚Akademismus‘ zum Schimpfwort, und im 20. Jahrhundert ist es selbst verwerflich geworden, den Begriff ‚Schönheit‘ überhaupt noch im Zusammenhang mit Kunst zu gebrauchen. Die Erhebung eines Schönheitsideals zum akademischen Analogon wissenschaftlicher Objektivität hat sich als Sackgasse erwiesen. Wenn Künstler den Akademismus angriffen, dann hatten sie es weniger auf irgendwelchen wissenschaftlichen Anspruch der Kunst als vielmehr auf Konventionalismus und Dogmatismus gemünzt. Der Umschwung zum Anti-Akademismus vollzog sich unter dem Banner des Wirklichkeitsbezuges – in zunehmendem Maße jedoch ‚aufgeklärt‘ über die Andersartigkeit des Ästhetischen. Im Diskurs der klassischen, als Abfolge von heroischen Künstlerindividuen konzipierten Kunstgeschichte, haben alle großen Künstler mehr oder weniger dasselbe geleistet: An die Stelle traditioneller Bildkonventionen ha-

¹ Goodman/Russel (1991, 227).

² Kaiser (1983, 25-36)

³ Busse (1981, 25ff). Die Royal Academy of Arts wurde erst im Jahre 1768 durch König George III. gegründet - also mehr als ein Jahrhundert später. Dem ganz entsprechend setzte in England eine autochthone Geschichte der Malerei erst viel später an.

⁴ Burke (1992, 51, 72, 77, 102).

ben sie eine ‚wahrere‘ Darstellung der sichtbaren Wirklichkeit gesetzt. Die Akademie figuriert hier höchstens als Randerscheinung. Im gleichen Atemzug hat dieselbe klassische Kunstgeschichte ihre Heroen idealisiert und sie mit einer metaphysischen Aura der Unnahbarkeit umgeben. Sich mit der Wiedergabe von Zufälligkeiten der Natur zu verzetteln, passt nicht in ein solches Bild, und so strebten sie danach, konzeptuell fassbare Universalien in deren Kunst aufzuspüren.¹ Der universell menschliche Realismus, weswegen Künstler wie Leonardo, Caravaggio, Velazquez oder Rembrandt aus ihrer Zeit herausgehoben und idealisiert wurden, kann dagegen nur im Anschauen erfahren werden und ist nicht zu konzeptualisieren. Von ihren Zeitgenossen war er ihnen nicht immer in Dank abgenommen worden.



6. Caravaggio,
Der heilige Matthäus mit dem Engel,
ca. 1602



7. Caravaggio, *Der heilige Matthäus mit dem Engel*, 1602-3

Berühmt geworden ist ja der Fall des im 2. Weltkrieg leider verloren gegangenen Bildes ‚Der heilige Matthäus mit dem Engel‘ von Caravaggio (Abb. 6), das den Evangelisten, dessen Finger von einem Engel geleitet wurde, als ungebildeten Primitivling wiedergab, der deutlich nichts von dem, was er schrieb, verstand. Caravaggios klerikalen Auftraggebern ging dieser Realismus entschieden zu weit, und er musste eine idealisiertere Version des Evangelisten für den Seitenaltar in der römischen Kirche S. Luigi dei Francesi nachliefern (Abb. 7). Auch Velazquez Realismus ging manchmal zu weit: Er musste die Gesichtszüge seines königlichen Auftraggebers idealisieren, wie Röntgenaufnahmen von übermalten, früheren Versionen gezeigt haben; und Rembrandts Suche nach einer tieferen Wahrheit der Menschenseele führte ihn in seinem Spätwerk tief in die Materie der Malerei und weg von den Moden seiner Zeit – einer der Gründe warum dieser „niederländische Appelles“ in Armut starb.²

Solche Fälle eines unerhörten Realismus blieben eher die Ausnahme in einer Epoche, in der die Kunst noch überwiegend durch traditionelle Regeln bestimmt war. Der vom skandalträchtigen Konventionsbruch begleitete Vorstoß zu einer tieferen Wahrheit ist ein Phänomen der Moderne, und der Beginn der modernen Suche nach einer neuen Wahrhaftigkeit wird von einem weniger

¹ Gombrich (1960/77 [1956], 148/149).

² Schama (1999, 694).

spektakulären Maler als Caravaggio oder Velazquez markiert: Jean-Baptiste Siméon Chardins (1699-1779) Bilder von banalen Gegenständen und Beobachtungen seines Alltages geben auf den ersten Blick kaum Anlass, darin einen Umbruch und damit einen Ansatzpunkt für einen neuen, spezifisch künstlerischen Wirklichkeitsbezug zu sehen (Abb. 8).¹ Zwar ist der Realismus seiner Stillleben den niederländischen des 17. Jahrhunderts gegenüber noch schatzpflichtig, die Bilder Chardins enthalten jedoch keine Lebensweisheiten mehr, keinen Hinweis auf das Vergebliche und Vergängliche allen menschlichen Tuns – anders gesagt: Mit Chardin werden Stillleben autonom.



8. Chardin,
*Wasserglas und
Kaffekanne*, 1760

Als einziger Maler seines Jahrhunderts malte er ausschließlich, was er vor Augen hatte, und widersetzte sich so dem akademischen Wertekanon, demzufolge die Historienmalerei das allerhöchste Genre und das Stilleben das nichtswürdigste war.² Unermüdlich malte er seine alltäglichen Gebrauchsgegenstände in ihrem Zusammenwirken unter kontrollierten Lichteinflüssen und zuweilen in mehreren Versionen, ja man könnte geradezu sagen, dass er sie ‚experimentell‘ untersuchte. Es wäre ein Anachronismus, Chardin deshalb schon die subversive Haltung eines modernen Avantgardekünstlers zu unterstellen. Tatsächlich hatte Chardin ursprünglich Historienmaler werden wollen und hatte eine entsprechende Lehre angefangen. Dem Lehrling misslang jedoch ein Auftrag seines Meisters, des Historienmalers Pierre-Jacques Cazes (1676-1754), und er hatte überhaupt große Schwierigkeiten, alle Inspiration für seine Bilder, wie es jener Wertekanon wollte, aus seinem Kopf zu holen. Gerade durch ihre intellektuellen Inhalte aber musste sich die Historienmalerei auszeichnen. Anstatt sich darauf zu versteifen, war Chardin ehrlich genug, sich seine Schwäche einzugeben und verlegte sein Interesse auf das Studium der sichtbaren Welt. Dass er dies nicht aus Resignation, sondern aufgrund einer positiven Entscheidung tat, ist belegt durch seine von Diderot übermittelte Äußerung, wonach er sich vornahm, alles (von anderen) Gemalte zu vergessen, was er gesehen hatte.³ Denis Diderot (1713-1784),

¹ Bartsch (1979/80, 516).

² Rosenberg (1999, 32).

³ "Il faut que j'oublie tout ce que j'ai vu, et même jusqu'à la manière dont ces objets ont été traités par d'autres," ebenda, 29.

derjenige unter den Aufklärungsphilosophen, der am klarsten den Geist der aufdämmernden Moderne vorausahnte, war wohl nicht zufällig von Chardins Werk angetan. Doch musste selbst er sich seine Bewunderung von vorgefassten, traditionellen Bewertungsmustern abringen: Obwohl er von Anfang an die Wirklichkeitsnähe von Chardins Bildern zu schätzen gewusst hatte,¹ qualifizierte er noch im Salon von 1761 dessen Themen als „niedriger, gewöhnlicher und unwürdiger Art“ ab. Vier Jahre später gestand er zu, dass Chardins Genre zwar das allereinfachste, dass jedoch kein lebender Maler darin vollkommener sei.² Auch im Jahre 1769 hatte sein Beifall noch einen apologetischen Ton: „Chardin ist kein Historienmaler, aber er ist ein großer Mann“.³ So stellte Diderot zwar nie explizit die Hierarchie der Genres in Frage, implizierte aber am Beispiel Chardins eine andere.⁴ Es scheint beinahe, als habe er anhand von Chardins Werk die Hinfälligkeit der akademischen Intellektualisierung der Malerei begriffen.

Trotz ihres Vorsprunges auf ihre Zeitgenossen darf man sich Diderot und Chardin nicht als Exzentriker vorstellen: Beide sind charakteristische Vertreter des wissenschaftsbegeisterten Jahrhunderts der Aufklärung. Der englische Kunsthistoriker Michael Baxandall hat denn auch den versessenen Realismus Chardins als malerische Reaktion auf die empiristische Ausrichtung der Philosophie des späten 17. Jahrhunderts interpretiert.⁵ In der Tat waren die Ideen Isaac Newtons (1642-1727) und John Lockes (1632-1704) damals schon weit verbreitet und ließen den Rationalismus Descartes als überholt erscheinen. Beide hatten sich ausführlich mit der Problematik der Wahrnehmung beschäftigt und dazu beigetragen, dass sich das allgemeine Interesse weg vom Objekt und hin zum wahrnehmenden Subjekt verschob: Bilder stellten nicht mehr die „Substanz“ oder die „Natur“ selber dar, sondern unsere visuellen Wahrnehmungen der Substanz.⁶ Vor diesem Hintergrund ist die folgende Passage in Diderots Salon von 1765 über Chardins Bilder recht ausschlussreich: „Wenn es stimmt, wie die Philosophen sagen, dass es keine andere Wirklichkeit gibt als unsere sinnlichen Wahrnehmungen, dass weder die Leere des Raumes noch die Massivität der Körper irgendetwas anderes an sich selbst hätten, als was wir von ihnen erfahren, dann sollen mir diese Philosophen einmal erklären, worin für sie der Unterschied besteht zwischen dem Schöpfergott und Dir, wenn sie vier Fuß vor Deinen Bildern stehen“.⁷

Der entscheidende Bruch mit der idealistischen Tradition in der Malerei liegt aber im 19. Jahrhundert und wird durch niemanden besser verkörpert als durch John Constable (1776-1837), von dem ebenfalls überliefert ist, dass er während des Skizzierens der Natur vor allem versuchte zu vergessen, dass er

¹ Sahut (1984, 149).

² Zit.n.: Becker (1979/80, 473).

³ "Chardin n'est pas un peintre d'histoire, mais c'est un grand homme." Diderot, Salon 1769, in: Seznec / Adhémar, Bd.IV (1966, 82).

⁴ Sahut (1984, 147).

⁵ Baxandall (1992 [1985], 77).

⁶ Ebenda, 95.

⁷ "S'il est vrai, comme le disent les philosophes, qu'il n'y a de réel que nos sensations, que ni le vide de l'espace, ni la solidité même des corps n'ait peut-être rien en elle-même de ce que nous éprouvons, qu'ils m'apprennent ces philosophes quelle différence il y a pour eux, à quatre pieds de tes tableaux, entre le Créateur et toi?" zit. n.: Diderot (1984 [1765], 153); vergl.: Sahut (1984, 156).

je ein Bild gesehen hatte.¹ Wie Leonardo sah Constable die Kunst als Wissenschaft: „Ich habe mich bemüht, zwischen echter Kunst und Manierismus eine Trennungsline zu ziehen, aber auch die größten Maler waren nie ganz frei von Manier. Die Malerei ist eine Wissenschaft, eine Erforschung von Naturgesetzen und sollte als eine solche betrieben werden... Warum also kann man nicht die Landschaftsmalerei als einen Zweig der Naturphilosophie ansehen und die einzelnen Bilder als wissenschaftliche Experimente.“² Das wissenschaftliche Experiment war ihm Beispiel dafür, wie ein Künstler sich aus den Befangenheiten traditionell überlieferter Konventionen befreien konnte. Wie für Leonardo, so war auch für Constable das Zeichnen eine Methode zur Erlangung von Erkenntnis. Inzwischen hatten jedoch viele Künstlergenerationen Schemata entwickelt, mithilfe derer man die Illusion einer dreidimensionalen Wirklichkeit auf der zweidimensionalen Leinwand erzeugen konnte. Sie waren vielfach erprobt und dabei der visuellen Erscheinung immer besser angeglichen worden. Dass Künstler nicht die Wirklichkeit kopieren, sondern vielmehr mittels stets effizienterer Schemata die Illusion von Wirklichkeit auf der Leinwand erzeugen, ist eines der zentralen Themen von Ernst Gombrichs Buch *„Art & Illusion“*. Gombrich ging darin gar so weit, solcherlei Schemata als eine Art von Sprache zu bezeichnen, eine Analogie, auf die er sich später genötigt sah, zumindest teilweise zurückzukommen.³

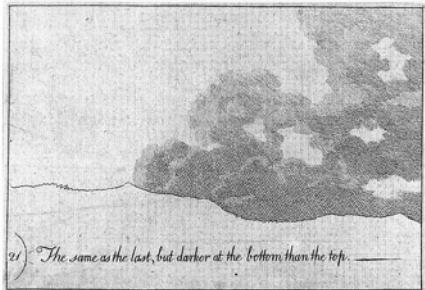
Im Falle Constables äußert sich die Analogie zur Sprache darin, dass es ihm weniger darum ging zu ergründen, wie Wolken ‚wirklich‘ aussahen, als um die Erstellung von Typologien, mithilfe derer Beobachtungen visuell kategorisiert werden konnten. Die Klassifizierung von konkret wahrgenommenen Gegenständen in Kategorien ist ein Charakteristikum der Sprache – ich werde darauf im letzten Kapitel noch zurückkommen. Constable wollte mittels visueller Kategorisierung die Wahrnehmung schärfen. Zur Definition seiner Wolkenkategorien kopierte er Wolkenstudien, die der englische Landschaftsmaler Alexander Cozens (ca. 1717-1786) zur Unterrichtung von Kunststudenten veröffentlicht hatte (Abb. 9 und 10). Durch das sich darin manifestierende Streben nach Systematisierung der Wahrnehmung wird Malerei zu einer quasi-wissenschaftlichen Methode – eine konsequente Antwort auf die im Felde des Empirismus seit Newton und Locke herangereifte Überzeugung, das Bilder Wirklichkeit nicht wirklich darstellen können.⁴ Vor dem Hintergrund dessen, was im vorangegangenen Kapitel zur zerebralen Verarbeitung visueller Reize gesagt wurde, wächst Constables ästhetischer Wirklichkeitsaneignung, in der sich eine Verlagerung des Interessenschwerpunktes weg von der Imitation von Wirklichkeit und hin zur Kategorisierung von Schemata erkennen lässt, heute eine erstaunliche Aktualität zu, denn Sehen ist ja nicht ein passives Aufnehmen von Gegenständen, so wie sie sind, sondern vielmehr das Herausdestillieren von im Gedächtnis aufbewahrten Schemata aus einer an sich chaotischen Flut von Licht, die unsere Augenlinsen auf die Retina projizieren.

¹ Gombrich (1960/77 [1956], 149).

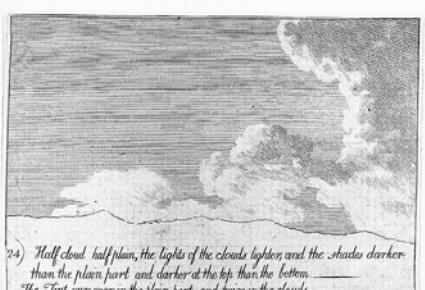
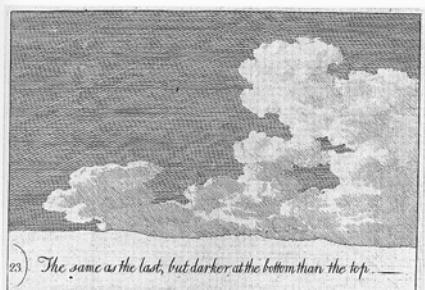
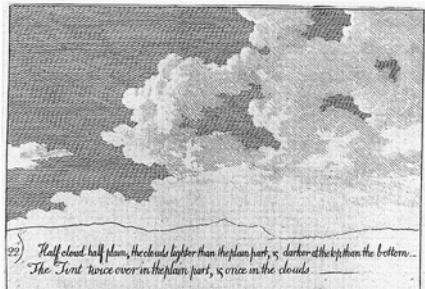
² "I have endeavoured to draw a line between genuine art and mannerism, but even the greatest painters have never been wholly untainted by manner. Painting is a science and should be pursued as an inquiry into the laws of nature. Why, then, may not landscape painting be considered a branch of natural philosophy, of which pictures are but experiments?" zit. n. Gombrich (1960/77 [1956], 150).

³ Gombrich (1982 [1981], 278 ff.).

⁴ Gombrich (1960/77 [1956], 150ff).



9. Cozens, Serie von 'Skies' (Nr. 21-24) aus seinem, im Selbstverlag herausgegebenen, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, 1785/86



10. Constable, *Wokenstudien nach Alexander Cozens*, 1822

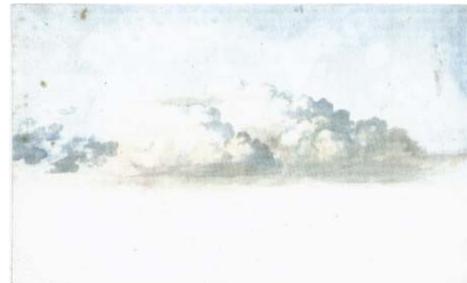
Constable hatte für seine Wokenstudien auch eine ‚wissenschaftliche‘ Inspirationsquelle: Der britische Pharmazeut und Hobby-Meteorologe Luke Howard hatte Wolkentypen anhand von Namen klassifiziert: *Stratus* für nebelartige Bänder; *Cumulus* für weiße, flaumige Wolken mit plattem Boden, die in vielfältigen runden Formen nach oben hin auslaufen; *Cirrus* für hohe wollige Wolken sowie einige Mischformen (Abb. 11 und 12).¹ Howards Klassifizierung wird noch heute gebraucht, und schon zur Zeit seines Erscheinens fand sein Essay große Beachtung. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), der selbst auf seiner Italienreise Wetterbeobachtungen aufgezeichnet hatte, las ihn mit großer Begeisterung und meinte, dass die Wissenschaft nunmehr die Ordnung des Himmels entdeckt habe. Howards Wolkklassifizierung inspirierte ihn zu „Wolkengedichten“, so wie sie auch deutsche Maler der Romantik – etwa Johann Christian Dahl oder Goethes Freund, Carl Gustav Carus – in-

¹ Hamblyn (2001). Zum Folgenden: Gamwell (2002, 17f und 25f); Wiech (2002, 139 f).

spirierte.¹ Goethe und in seiner Nachfolge die Romantiker bemühten sich um die Rückgewinnung für die Ästhetik von, bezüglich der Wahrheitsfindung an die Wissenschaft verlorenem Terrain. Bestrebungen zum Brückenbau über die gewachsene Kluft zwischen Kunst und Wissenschaft wurden aber nicht



11. Howard, *Wolkenstudie – Dunkler Cirrostratus*, 1803-1811



12. Howard, *Wolkenstudie – Angehäufte Cumuluswolken in unterschiedlichen Stadien*, 1803-1811

nur von Seiten der Künste unternommen. Alexander von Humboldt plädierte in seinen Schriften für die wissenschaftliche *und* künstlerische Anschauung, denn letztere böte die Möglichkeit einer „physiognomischen“ Charakterisierung der Natur sowie eines „Totaleindruckes“;² und Carus war ursprünglich als Naturwissenschaftler ausgebildet worden und betrieb Malerei dementsprechend als eine quasi naturwissenschaftliche Bestandsaufnahme.

13. Carus, *Geognostische Landschaft*, 1820



Ganz ähnlich wie bei Constable zeichnete sich sein Programm durch zwei Merkmale aus: sinnlich konkrete Anschauung beziehungsweise exakte Beobachtung und Erfassung einerseits; Rückführung jeder konkreten Erscheinung auf einen Typus, eine ihr innenwohnende tiefere Idee andererseits (Abb. 13).³

Nie kamen Kunst und Wissenschaft einander so nahe wie im frühen 19. Jahrhundert. Einerseits hatte dies mit einer, ja eben romantischen und zu einem gewissen Grade wirklichkeitsfremden Sehnsucht nach einer verlorengegangen Totalität der Erkenntnis zu tun, andererseits äußerte sich darin eine dur-

¹ Zur Auswirkung der Naturwissenschaften auf die deutsche Romantik vergl.: Mitchell (1993)

² Diener (2002, 50).

³ Howoldt (2002, 10).

chauß berechtigte Kritik am, im Gefolge der Aufklärung grassierenden Wissenschaftsoptimismus, der die Grenzen wissenschaftlicher Erkenntnis gerne aus den Augen verlor. Als Beispiel für die Wirklichkeitsfremdheit von Bemühungen, der direkten, subjektiven Beobachtung einen wissenschaftlich objektiven Erkenntniswert zuzuschreiben, ist Goethes „Farbenlehre“ (1810) berüchtigt. Goethe versuchte darin, Newtons Theorie von Licht und Farben zu widerlegen, denn er meinte, dass sich weißes Licht nicht in ein Spektrum zerlegen ließe und dass Farbigkeit eine Eigenschaft von Gegenständen sei. Jedoch hatte Goethe, wie der deutsche Physiologe und Physiker Hermann Helmholtz (1821-1894) zeigen konnte, Fehler bei der Durchführung seines Experimentes gemacht und deshalb kein Spektrum zustande gebracht. Helmholtz bezeichnete denn auch Goethes Farbenlehre als ein hoffnungsloses Unterfangen, den Glauben an die unmittelbare Wahrheit unserer Sinne noch einmal von den Angriffen der Wissenschaft zu retten.¹

Jenseits des *Channels* war der eloquenteste Zeuge jenes Glaubens an die Wissenschaftlichkeit und den Wahrheitsgehalt künstlerischer Wirklichkeitswiedergabe der englische Publizist, Künstler und Kritiker John Ruskin (1819-1900). Im Jahre 1842 veröffentlichte er sein Werk „Modern Painters“, worin er mit Abschnitten wie 'Von der Wahrheit der Himmel', 'Von der Wahrheit der Wolken' einen allgemeinen Überblick über Naturphänomene geben wollte.² Naturwahrheiten, so heißt es darin, könnten nicht vom ungeschulten Auge wahrgenommen werden. Übung im Sehen und Kenntnis der Naturgesetze waren die Voraussetzungen, um unvoreingenommen die tieferen Wahrheiten in dem, was uns umgibt, die Wahrheit des Ganzen im Detail sehen zu können. Ruskins im vorangegangenen Kapitel schon angesprochener Begriff des „innocent eye“ (unschuldiges Auge) kündigte sich hier an.³ Er meinte damit das rein optische Netzhautbild, das eher ein Mischmasch von Farbflecken sei, und das William Turner (1775-1851), den Ruskin als in diesem Sinne exemplarisch anpries, direkt auf die Leinwand übertrage.



14. Turner, Schneesturm –
Dampfschiff vor der
Hafeneinfahrt, in
untiefem Wasser
Signale aussendend.
Der Autor war in dem
Sturm, 1842

¹ Gamwell (2002, 25 f.).

² Gombrich (1982 [1974], 150).

³ Gombrich (1960/77 [1956], 12 und 250).

Ein Bild wie Turners ‚Schneesturm‘ war für Ruskin nicht nur ein Bild sondern auch ein „*natural fact*“ (Abb. 14).¹ Dieser Vorstellung von der ‚Objektivität‘ des geschulten Sehens, musste die schnelle Entwicklung der Fotographie ab etwa der Mitte des Jahrhunderts fatal werden, denn die machte automatische, also doch wohl objektive Bilder. Ruskins ‚*Modern Painters*‘ ist denn auch das letzte Buch in einer Reihe seit den Künstlerviten Vasaris, in der die Geschichte der Kunst immer wieder als eine des Fortschritts hin zur objektiven Naturwiedergabe dargestellt wurde. Die Fotographie gehörte zu den ersten technischen Anwendungen von Erkenntnissen aus der Wissenschaft. Die Einlösung der Hoffnungen der Aufklärung auf nutzbringende Anwendungen verlieh der Wissenschaft endgültig jene unanfechtbare Autorität, welche für die Moderne so charakteristisch ist.² Als Ruskin im Jahre 1871 das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft thematisierte, befand er sich deutlich in der Defensive und fühlte sich genötigt zu erklären, warum die Aufzeichnung der Natur *keine* rein mechanische Angelegenheit war.³

Das Verständnis darüber, was Beobachtung beziehungsweise Wirklichkeit tatsächlich sind, änderte sich im Laufe des Jahrhunderts radikal, und ein Meilenstein dieser Veränderung war die Veröffentlichung des ‚*Handbuches der Physiologischen Optik*‘ (in drei Bänden 1856-67) von Hermann von Helmholtz. Insbesondere wegen der darin vertretenen Auffassung, dass Farben und Formen nicht Eigenheiten der Welt, sondern des Gehirns seien, gilt es als die Grundlage aller Wahrnehmungsphysiologie. Helmholtz war ein der Tradition des Empirismus verpflichteter Wissenschaftler. Seine Empirie war jedoch tief beeinflusst von der ästhetischen Sensibilität, die ihm seine Eltern in seiner Erziehung mitgegeben hatten, und ästhetisch geprägt war auch seine Vorstellung von der Wahrnehmung. Im Laufe seiner Intellektuellen Entwicklung kam er stets mehr zu der Auffassung, dass alle Physiologie sich letztlich auf physikalische Phänomene zurückführen lassen müsse, und so verschob sich sein Interesse gegen Ende seiner Karriere von der Physiologie zur Physik. Die Erscheinung einer französischen Übersetzung seines Handbuchs im Jahre 1867 schlug in der Pariser Kunstwelt wie eine Bombe ein. Zwar war die Kunst des 19. Jahrhunderts noch eine der Beobachtung der Natur, Helmholtz Forschungen inspirierten wissenschaftlich interessierte Künstler jedoch zu neuen Ideen über die physiologischen Grundlagen des Sehens. Für praktische Ratschläge zu deren Anwendung in der Malereipraxis konsultierten Künstler die ältere Farbtheorie des französischen Chemikers Michel-Eugène Chevreul (1786-1889), die kurz vorher eine Wiederauflage erlebt hatte.⁴ Aus der Perspektive der Wissenschaft ist Georges Seurat (1859-1891) und Paul Signacs (1863-1935) theoretische Unterbauung ihres künstlerischen Projektes der Zerlegung der Naturfarben in Elementarfarben (Divisionismus oder Pointillismus, vergleiche Abbildung 38 im ersten Kapitel) ziemlich uninteressant:⁵ Sie

¹ Hewison / Warrel / Wildman (2000, 27)

² Zwar waren schon die Gründungen der wissenschaftlichen Akademien motiviert gewesen durch die Hoffnung auf eine Verbesserung der Lebensbedingungen mittels einer nutzbringende Anwendung wissenschaftlicher Erkenntnisse, doch begann die Wissenschaft erst ab dem 19. Jahrhundert, einen signifikanten Einfluss auf die Technik auszuüben; vergl.: Wolpert (1992, 28).

³ Gombrich (1982 [1974], 234).

⁴ Gamwell (2002, 57, 67, 72).

⁵ Signac (1978 [1898/99]) hat seinen wissenschaftlichen Anspruch in Form eines Manifestes veröffentlicht. Vergleiche auch die Einführung von Françoise Cachin in der Neuausgabe.

fügt Chevreuls oder Helmholtz Farbtheorie nichts hinzu, ja Seurats und Signacs Bilder sind nicht einmal zur Illustrierung irgendeiner Farbtheorie zu gebrauchen. Aus kunsthistorischer Perspektive dagegen kann, wie wir im vorangegangenen Kapitel gesehen haben, ihr Divisionismus wohl kaum über-schätzt werden. Das der wissenschaftlichen Forschung entlehnte Thema lie-ferte zunächst Seurat und Signac und dann vielen anderen Künstlern – ange-fangen bei den Luministen, über die Fauvisten, die Expressionisten und Futu-risten bis hin zur Abstraktion eines Mondrian oder Kandinsky – eine rationale Begründung für einen in der Malereigeschichte bis dahin undenkbaren Schritt: die Befreiung der Farbe vom Zwang, die Farben, so wie wir sie in der Natur sehen, zu imitieren.¹

Von der Empirie zur Ästhetik

Wenn ich behaupte, „Das ist doch wohl objektiv!“, dann meine ich damit eine unumstößliche Tatsache – zum Beispiel, dass die Sonne jeden Abend im Westen untergeht. „Objektiv“ bedeutet zunächst „dem Objekt angehörig“, be-ziehungsweise dass eine Tatsache ohne mein Zutun, Wissen und ohne dass ich sie wahrnehme existiert. Ich kann damit auch meinen, dass jeder mir wohl zustimmen muss. Dann stütze ich meine Sicherheit eher auf eine unterstellte Allgemeingültigkeit dessen, was ich behaupte. Wie dem auch sei, mit „objek-tiv“ beanspruche ich Wahrheit – und befindet mich mitten in einem Minenfeld der Philosophie. Epistemologie heißt die philosophische Disziplin, die sich mit dem Verhältnis zwischen Wahrheit, Objektivität, Wirklichkeit auseinandersetzt – sie handelt von Erkenntnis, ihren Möglichkeiten, ihren Grenzen. Im letzten Kapitel dieses Buches werden wir uns ein wenig in dieses Minenfeld hinein wagen müssen.

Derweil können wir vorlieb nehmen mit der Unterscheidung dieser beiden dem Adjektiv „objektiv“ unterliegenden Bedeutungen, denn sie werden oft missverständlich als ein und dieselbe gebraucht. Für Leonardo galten sie beide gleichermaßen als Kriterium für die Wahrheit der „Malereiwissenschaft“ – von daher die doppelte Natürlichkeit.² Wenn demgegenüber die Wahrheit der Kunst sich in ihrer „objektiven“ Schönheit manifestieren soll, wäre Schön-heit dann eine universelle Eigenschaft eines Gegenstandes – unabhängig vom jeweiligen Betrachter? Bezieht sich eine Aussage wie „Das ist schön“ hauptsächlich auf objektive (im Sinne von: dem Objekt angehörige) Eigen-schaften oder auf subjektive Eindrücke eines Betrachters? – Nun, wir wissen mittlerweile, wie groß bei jeder Wahrnehmung der Anteil des Betrachters ist. Dennoch blieb bis in die neuere Ästhetik hinein deren philosophischer Diskurs befangen in Spannungen zwischen verschiedenen Interpretationen von sub-jektiv und objektiv.³ Dabei war schon die Herausbildung des ästhetischen Diskurses im 18. Jahrhundert durch ein gewachsenes Interesse für den Be-

¹ Dies war das Thema der Ausstellung: „Signac et la libération de la couleur“ im Westfälischen Landes-museum für Kunst und Kulturgeschichte, dem Musée de Grenoble und in den Kunstsammlungen zu Weimar; Ausstellungskatalog unter dem gleichen Titel (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1996)

² „Therefore the eye has no need for translators from various languages, as have words, and it gives immediate satisfaction to human beings in no other way than the things produced by nature herself - and not only to human beings but also to other animals....“ Zit. n. Kemp (1989, 19).

³ McCormick (1990, 155).

trachter gekennzeichnet. An die Stelle eines objektiven, abstrakten Ideals der Schönheit, die dem Gegenstand der Betrachtung ‚an sich‘ eigen und die von jedermann gleichermaßen an ihm zu erkennen sein musste, trat immer mehr das Urteil des individuellen Betrachters – Descartes denkendes ‚Ich‘, das mehr und mehr auch fühlte. Auf eine frühe Spur, die das erwachende Betrachter-Subjekt hinterlassen hat, bin ich in einem englischen Landschaftspark gestoßen: Bretton Estate in Yorkshire, ca. 50 km südlich von Leeds, wo eine im Park freistehende Terrasse die Position bestimmt, von wo aus der Betrachter die Landschaft – ganz wie ein Bild – betrachten soll (Abb.15-17). Der



15. Bretton Estate,
Ansicht formales Gartendetail



16. Blick von der Terrasse



17. Blick auf die Terrasse

Park war auf diese Aussichtsterrasse hin komponiert worden, und der Direktor des heute in Bretton Estate etablierten *Yorkshire Sculpture Park* hat mich auf die Probleme hingewiesen, die das Absterben einzelner Bäume mit sich bringt: Man muss darauf vorbereitet sein und an anderer Stelle schon frühzeitig entsprechende Bäume pflanzen, sodass sie zum gegebenen Zeitpunkt die richtige Größe haben, um den abgestorbenen Baum ersetzen und die Konserverierung des ursprünglichen Landschaftsprospektes gewährleisten zu können.

Landschaftsgestaltung würde man heute kaum noch den bildenden (freien) Künsten zurechnen, doch war der Park – eine gestaltete Wechselwirkung zwischen Natur (und demnach Wissenschaft), Architektur und Skulptur – seit der Renaissance als der Malerei durchaus ebenbürtig angesehen worden. Die dem Park zugrunde liegenden Gestaltungsprinzipien wechselten dann jeweils auf kulturgeschichtlich signifikante Weise: Als eine der vielen Wiedergeburten antiker Kunstformen hatte die Gestaltung des Renaissancegartens deutlich unter dem Zeichen der damals noch neuen Zentralperspektive gestanden. Mithilfe von Fluchtdlinien wurde das Erscheinungsbild des Renaissancegartens vereinheitlicht und so zum Ausdruck des gewachsenen Vertrauens in die Fähigkeit des *uomo universalis*, der äußerer Welt seine Ordnung aufzuerlegen. Frankreich, das Musterland des Absolutismus, übernahm dann das Idiom des italienischen Gartens und baute es unter kompromissloser Akzentuierung der geometrischen Struktur zum Modell barocker Gartenkunst des 17. Jahrhunderts aus. In der Großräumigkeit des Gartens *à la Française*, in der Erhebung der Geometrie zum alles bestimmenden Gestaltungsprinzip und in der hierarchischen Ordnung drückte sich die zentralistische Machtstruktur des absolutistischen Staates aus (vergl. Abb. 9 und 10 im folgenden Kapitel). Auch in England wurden zunächst geometrische Parks angelegt, und der sich seit dem Ende desselben Jahrhunderts allmählich durchsetzende englische

Landschaftspark war mit seiner Aufwertung der runden Linien und den landschaftlichen Details gezielt gegen den zunehmend als künstlich erfahrenen französischen Gartenstil gerichtet. Joseph Addison (1672-1719), Publizist und Herausgeber einer erfolgreichen Zeitschrift mit dem bezeichnenden Titel *'The Spectator'* (der Zuschauer oder Betrachter), profilierte sich als einer der frühesten Fackelträger der englischen Gartenkunst. Er verabscheute es, wenn geometrisch zugeschnittene Gesträuche die Funktion von Mauerwerk einnahmen und plädierte für freiere Formen.



18. Stowe, Gartenansicht



19. Stowe,
Gartenplan, 1715

Der ursprünglich geometrische Garten von Stowe, Buckinghamshire, wurde ungefähr ab den 30er-Jahren des 18. Jahrhunderts unter der Leitung des Malers und Architekten William Kent (1685-1748) dementsprechend mit mäandriernden Wasserläufen und unregelmäßigen Wegen langsam umgeformt in einen Landschaftspark (Abb. 18 und 19). Als Lancelot *'Capability'* Brown (1715-1783), ein Gärtnerjunge aus Northumberland, dort im Jahre 1742 eine Stellung erhielt, war Stowe schon der meistbesprochene Garten der Zeit. Zu *Capability*'s Aufgaben gehörte es, Besucher durch den Park zu führen, und so formulierte und kommunizierte Brown in den Jahren, die er bei Kent arbeitete, die ästhetischen Prinzipien des englischen Landschaftsgartens: dass die wellenförmige Linie natürlich und schöner sei als die geometrische Gerade, dass man kaum Skulpturen und Gebäude verwenden und der Landschaftsentwurf sich nach den natürlichen Harmonien und Gefällen richten solle. Nach Kents Tod etablierte *Capability* – so genannt, da er Orten ihre Verbesserungsmöglichkeiten (*capabilities of improvement*) ansah – sich selbst als Landschafts-

architekt und war schon um 1753 der führende ‚improver of grounds‘. Gemäss seiner Prinzipien, denen man sehr bald auch jenseits des *Channels* nacheifern sollte, vollendete sich die Vereinigung von Garten, Park und Landschaft. Obwohl erst in den 80er-Jahren angelegt, ist Bretton Estate deutlich im Stile Capability Browns entworfen und zeugt noch heute von der neuen, auf subjektive Wahrnehmung gerichteten Haltung gegenüber der Natur.¹

Der Weg von Descartes denkendem zum fühlenden ‚Ich‘ führte, so scheint es, über den bewussten Betrachter, und der war zunächst Empiriker: Das wissenschaftliche Studium der Natur leistete einer zunehmenden Bewusstheit seiner selbst und also auch seiner Gefühle Vorschub, machte sein Verhältnis zur Natur als Verhältnis überhaupt erst bewusst, und da der frühe Empirismus vor allem britisch war, kommt es wohl nicht von ungefähr, dass sich das neue Naturbewusstsein zuerst im englischen Denken manifestierte.² Darüber hinaus bereitete die verhältnismäßig frühe Industrialisierung Englands, die dort schon gegen Ende des 17. Jahrhunderts einsetzte, einen ausgezeichneten Nährboden für dessen Verbreitung.

Der sich seiner selbst bewusste, fühlende Beobachter fand nicht nur seinen Niederschlag in der englischen Gartenbaukunst, sondern äußerte sich auch in einer, zunächst vornehmlich britischen Mode des 18. Jahrhunderts: der *Grand Tour* – einer Art Bildungsreise für den Nachwuchs der *upper class*. Für einige Monate verließen Briten ihre Insel und reisten über den europäischen Kontinent, um eine andere Welt zu betrachten und kennen zu lernen. Zunächst waren die ‚Touristen‘ noch hauptsächlich an der von Menschen gemachten Welt interessiert – an Gesellschaft und Politik anderer Nationen sowie an künstlerischen und historischen Monumenten – und sie berichteten in Briefen und Reiseberichten den Daheimgebliebenen über die eigenartigen Dinge, denen sie allenthalben begegneten. Florenz, Venedig, Rom und Neapel gehörten zu den obligaten Stationen, und so überquerte man die Alpen nach Italien – eine Reiseetappe, welche die meisten als die unangenehmste, ja manchmal gar als bedrohlich erfuhren. Sie fürchteten nicht nur die physischen Anstrengungen und Bedrohungen, die eine Überquerung der Alpen damals noch mit sich brachte, sondern auch Geister und Dämonen. Ihr Schauder hatte tiefe Wurzeln in europäischer Folklore und Religiosität: Der Aberglaube, dass Berggipfel, und insbesondere die Alpen, durch wilde Drachen bewohnt waren, hielt sich in einigen Regionen bis weit ins 17. Jahrhundert hinein. Noch im Jahre 1706 veröffentlichte ein schweizerischer ‚Wissenschaftler‘ ein Buch, das einen illustrierten Katalog der Drachen pro Kanton enthielt.³ Jedoch änderte sich die psychologische Ladung des Schauders im Laufe des 18. Jahrhunderts in einer für die ästhetische Naturbetrachtung grundlegenden Weise, und auch diesbezüglich war Joseph Addison ein früher Vorläufer. Schon um die Jahrhundertwende hatte er sich auf seiner *Grand Tour* durch Europa an der wilden Schönheit der Alpenlandschaft entzückt und von unterwegs berichtet, wie die Alpen „seinen Geist mit einem angenehmen Schauder erfüll-

¹ Durch Sir Thomas Wentworth/Blackett und vermutlich nach einem Entwurf von Richard Woods of Chertsey. Sir Thomas Vater, Sir William Wentworth, hatte auf seiner *Grand Tour* den Mäzen William Kents und späteren Auftraggeber für den Park bei Chiswick House, den Earl of Burlington, kennen gelernt. Diese Informationen verdanke ich der Internet Site von Bretton Estate.

² Milani (1996, 21).

³ Gribble (1899, 14-16).

ten.¹ Initiiert durch sein Schreiben darüber, etwa im *Spectator*, wuchs im Laufe des Jahrhunderts das Interesse an der spektakulären Landschaft stetig, und man ging bald gezielt auf die Suche nach „pittoresken“ Szenerien.² Mit seiner Qualifizierung des Schauders als „angenehm“ hatte Addison darüber hinaus ein Konzept angekündigt, dem im ästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts eine Schlüsselrolle zuwachsen sollte: das Konzept des Erhabenen. In ihm trifft sich die durch die wissenschaftliche Weltsicht motivierte Ablehnung allen Aberglaubens mit einer emotionalen Strategie zur Überwindung der Angst. Das Konzept fand Eingang in den ästhetischen Diskurs über Edmund Burkes (1729-1797) „An Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime or Beautiful“, das im Jahre 1756 erschien. Mit dem Adjektiv ‚sublime‘ (erhaben) bezeichnete man Ansichten der Natur in ihrem wilden, ungezähmten Urzustand. Der Begriff war zwar schon älter, Burke gab ihm jedoch eine sehr spezifische Definition – verwandt dem Schönen, jedoch auch deutlich verschieden vom ihm:³ Wenn wir uns in Harmonie fühlen mit unserer Umgebung, wenn wir unter dem Eindruck von ihrer Sinnhaftigkeit stehen, dann entspricht dies einer Erfahrung von Schönheit; wenn wir aber überwältigt sind von ihrer unermesslichen Größe und jeden Versuch aufgeben, sie zu verstehen oder gar sie zu kontrollieren, dann fühlen wir das Erhabene. Charakteristische Konnotationen des Erhabenen sind bei Burke das Leid, die Gefahr, der Schrecken, die Leidenschaft, die Unendlichkeit oder auch die Erfahrung von Rauheit, Dunkelheit, Übermacht, Einsamkeit, Fassungslosigkeit – Erfahrungen einer bedrohlichen Wirklichkeit und der wilden Natur also, die Reisende in Angst und Schrecken versetzen konnten und deren Bezwigung früher die Funktion des Glaubens gewesen war. Ganz im Gegensatz dazu stehen die Merkmale von Schönheit: Glätte, Kleinheit, allmähliche Variation und Feinheit von Form und Farbe. So unterscheidet sich Burkes Erhabenes auch deutlich von den Konnotationen, die im Französischen mit demselben Wort verbunden werden. Das französische, klassizistisch-rationalistische Konzept ‚sublime‘ bedeutet eher außergewöhnliche Schönheit, Größe, Perfektion, Transzendenz.⁴ Beide Konzepte aber haben eines gemein: Die Erhabenheit über das Alltägliche – Merkmal des Göttlichen.

Burkes „Inquiry ...“ ist ein Jugendwerk, das er kurz nach seiner Rückkehr von seiner *Grand Tour* und bevor er seine Rechtsstudien in London ernsthaft aufnehmen sollte, schrieb. Es ist also durchaus anzunehmen, dass sein *Sublime* ihm wie Addisons „angenehmes Schaudern“ durch seine Reise eingegeben worden war. Die Idee, dass die Freude des Betrachters auf einem Gefühl angenehmen Schauderns, ja selbst Schmerzes beruhe, war sehr einflussreich, insbesondere, indem sie das Ästhetische ans Psychologische, ans Subjekt koppelte. Burke selbst ging weiter durch sein Leben als Staatsmann und politischer Denker. In die Philosophiegeschichte ist er vor allem als wichtige Referenz Kants eingegangen. Immanuel Kant (1724-1804) hat das ‚Zweite Buch‘ seiner „Kritik der Urteilskraft“ einer sehr ausführlichen „Analytik des Erha-

¹ „(...) fill the mind with an agreeable kind of Horror.“ Withey (1997, 6, 19, 20f, 43).

² Ebenda, 32ff, 38; Black (1992, 302).

³ Burkes Begriff war inspiriert von einer antiken Rhetorik-Abhandlung über das Sublime (Peri hypsous), geschrieben von einem anonymen, hellenistisch-hebräischen Autoren, Pseudo Longino genannt, die zwar schon im 17. Jahrhundert in englischer Übersetzung verfügbar war, jedoch erst etwa ab 1730 als Referenz für eine neue Empfindlichkeit eine Rolle zu spielen begann. Vergl. Milani (1996, 23 ff).

⁴ Milani (1996, 27).

benen“¹ gewidmet, die weitgehend von Burkes *Sublime* inspiriert ist. Das Erhabene wird darin als „Widerstand des Geistes gegen die Übermacht“ definiert, dessen Erfahrung sei aber nur in der Begegnung mit der Natur möglich, wird dem Kunstschönen also vorenthalten.²

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) hat die Wertehierarchie zwischen Natur- und Kunstschönem dann umgekehrt: Die Natur ist bei ihm wiederum und darin dem Akademismus verwandt unvollkommen, und das Ideal ist das vollkommen Schöne. Hegel entkoppelt so das Erhabene von der Burkschen und Kantschen Bindung an das „bloß Subjektive des Gemüts“ und erhebt es zur „absoluten Substanz“ – die nichts anderes ist als ein durch die Kunst zu vermittelnder, erhabener Inhalt. Die Abscheidung von den Zufälligkeiten des äußeren Scheins, die Reinigung von der sinnlichen Gegenwart ist für Hegel in der Erhabenheit zu suchen, die das Absolute über jede unmittelbare Existenz hinaus – ja, eben erhebt.³ Hegels Verabsolutierung des Erhabenen muss gesehen werden vor dem Hintergrund einer pantheistischen und spezifisch deutschen Verehrung der Natur angesichts deren Übermacht. Der Pantheist sieht das Göttliche nicht mehr als Person. Er sucht die „Weltseele“ oder das „Absolute“ in natürlichen Manifestationen. Das Göttliche ist weder das denkende ‚ego‘ Descartes, noch das materialistische Uhrwerk-Universum Newtons, sondern eine unverbrüchliche Einheit von Geist und Materie, die man in den Wundern der Natur, ja in unscheinbarsten Naturphänomenen zu entdecken glaubte. Dieses quasi-religiöse und dabei durchaus weltliche Konzept des Erhabenen bereitete den deutschen Romantikern – zwischen Kant und Hegel – eine irrationale Grundlage für ihr Streben nach einer Assimilation von Kunst und Wissenschaft und war das Vorbild für Hegels transzendentale Einheit mit dem Absoluten.⁴



20. Caspar Wolf,
Der Lauteraargletscher mit Blick auf den Lauteraarsattel, 1776

Einer der ersten, die Erhabenheit der Bergwelt bildnerisch darstellenden Künstler war der Schweizer Landschaftsmaler Caspar Wolf (1735-1783, Abb. 20). Beinahe sein gesamtes Werk widmete er diesem Thema. Wolfs Spezialisierung beantwortete eine wachsende Nachfrage an solcherlei spektakulären

¹ Kant (1974 [1790], 164 ff).

² Adorno (1970, 293 ff); Kant, a.a.O., 192 ff.

³ Hegel (1986 [1832-45], Bd. 13, 190, 466 ff).

⁴ Gamwell (2002, 14 ff).

Prospekten, denn die zunehmende Erschließung der Hochgebirge hatte die zuvor unwegsamen Regionen zugänglicher gemacht, und ab der Mitte des Jahrhunderts kamen immer mehr Touristen in die Alpen, um jenen „angenehmnen Schauder“ zu suchen. Die neue Möglichkeit, dem Erhabenen auf komfortableren Reisen zu begegnen, setzte in ganz Europa eine wahre Gebirgsbegeisterung in Gang, die sich der Berner Herausgeber Abraham Wagner zunutze machen wollte. Er beauftragte Wolf mit Skizzen für sein Projekt eines Albums mit kommentierten Alpenprospekten. Sie entstanden auf Exkursionen, die Wagner und Wolf gemeinsam mit einem Mineralogen unternahmen. Auf der Grundlage dieser Skizzen malte Wolf ca. 170 Bilder von bahnbrechender topographischer und geologischer Genauigkeit. Als Prototypen, nach denen die interessierte Kundschaft Kopien bestellen konnte, stellte Wagner einige dieser Gemälde zunächst in Bern und dann in Paris aus.¹

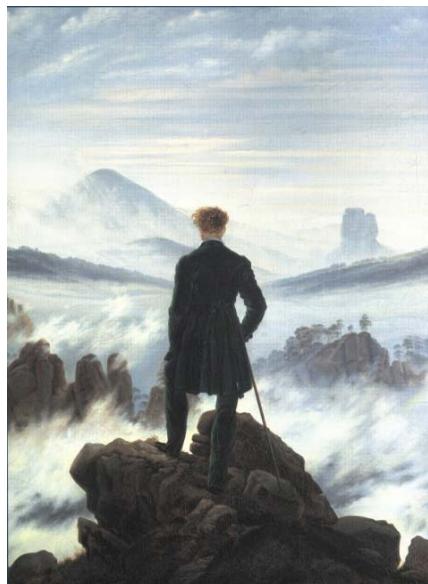
Chamonix, am Fusse des Mont Blanc, wurde ein besonders geliebtes Reiseziel, nachdem der Genfer Botaniker und Geologe Horace-Bénédict de Saussure (1740-1799) einen hohen Preis auf die Erstbesteigung des Berges ausgesetzt hatte. De Saussure hatte in England studiert und führte zuweilen englische Touristen durch die eindrucksvolle Alpenlandschaft.² Den Preis hatte de Saussure jedoch nicht wegen der erhabenen Schönheit des Berges ausgesetzt. Sein Ziel war ein wissenschaftliches Experiment: Von da oben aus, gleichsam von außerhalb der Welt, hoffte er die grundlegenden Mechanismen der Naturgeschichte besser begreifen zu können.³ Am 8. August 1786 gelang dem Kristallsucher Jacques Balmat und dem Arzt Dr. Paccard die Erstbesteigung, und im Jahre 1787 stieg Saussure selbst auf den Gipfel. Es ging ihm um eine Theorie der Erde, welche die geologische Entstehungsgeschichte der Alpen erklären sollte. In seinem Monumentalwerk „*Voyages dans les Alpes*“ publizierte er schließlich seine Theorie. Wie der Titel vermuten lässt, ist dessen Form – zumindest gemäss heutiger Standards – eine eher literarische als wissenschaftliche.⁴ Die Beispiele Wolf und de Saussure illustrieren die enge Verstrickung von Ästhetik und Erkenntnis in diesen frühen Tagen der Kunst und der Wissenschaft oder auch zwei Aspekte eines geistesgeschichtlichen Phänomens – der ‚Aufklärung‘ des denkenden und empfindenden Subjektes. Keiner hat dieses eindringlicher ins Bild gebracht als Caspar David Friedrich (1774-1840) mit seinen vor Landschaftsprospektien versunkenen Rückenfiguren (Abb. 21). Friedrich ging es in seinen Landschaftsbildern vor allem um die Darstellung seiner Empfindungen, was jedoch keineswegs eine genaue Naturbeobachtung ausschloss. Die Rückenfiguren sind keine Porträts bestimmter Personen, noch sind sie, wie in Wolfs Bildern, Staffage zur Angabe von Größenverhältnissen. Vielmehr verbildlichen sie jenen neuen Typus des Betrachtersubjektes, der sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts vollends herauskristallisiert hatte, sodass er von Friedrich als bildnerisches Konzept gefasst werden konnte.

¹ Die Ausstellungen waren allerdings finanzielle Misserfolge; vergl.: Müller (2002, 59).

² Milani (1996, 92); Black (1992, 35).

³ Withey (1997, 45).

⁴ Carozzi (1988, 4, 14 und 19).



21. Caspar David Friedrich,
*Wanderer über dem
Nebelmeer*, ca. 1818

Zwischen Burkes Begriff des Erhabenen und einem der wichtigsten Themen der Kunst der Moderne, wozu ich weiter unten noch mehr zu sagen haben werde, der Suche nach natürlicher Ursprünglichkeit, nach primitiver Authentizität, besteht eine unvermutete Analogie. So ist das mit dem Adjektiv ‚erhaben‘ verbundene, ästhetische Verhalten zur Wirklichkeit, auch wenn man es konkreten Kunstwerken gegenüber schon lange nicht mehr ernsthaft in den Mund zu nehmen wagt,¹ doch zu einem wesentlichen Merkmal der Kunst der Moderne geworden. Umso erstaunlicher ist es, dass in der von Hegel geprägten philosophischen Ästhetik der Moderne kaum etwas von Burkes *Sublime* wiederzufinden ist. Von dessen an den ergötzlichen Schrecken gebundenen Konnotationen sind die kontinentalen Begriffsdefinition auffallend unberührt geblieben. Die deutsche und französische Wörterbuch-Definition von erhaben bzw. *Sublime* ist noch stets die rationalistisch-klassizistische (schön, göttlich, außergewöhnlich, perfekt, nobel, transzental), wobei im Deutschen – wohl unter dem Einfluss des Pantheismus und insbesondere Hegels – der transzendentale Aspekt überhand gewonnen hat. Zwar wird das englische *Sublime* heute immer noch im Burkschen Sinne definiert, im damaligen ästhetischen Diskurs in England wurde es jedoch bald ersetzt durch ‚*picturesque*‘, das den Begriff des Erhabenen gewissermaßen domestizierte, was gegen Ende des 18. Jahrhunderts im *Picturesque Movement* sowohl bildnerischen als auch eloquenten Ausdruck fand.² War unberührte Landschaft früher als abstoßend und gefährlich erfahren worden, so fand man in ihr nunmehr Schönheit, geistige Anregung und Trost. In seinem ‚*An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and Beautiful*‘ (1794) profilierte der

¹ Was natürlich mit seiner durch Hegel geprägten Rezeptionsgeschichte zu tun hat; vergl.: Adorno (1970).

² Der Minister William Gilpin hatte mit seinen Büchern über Reisen in Schottland, Wales und dem Lake District, die alle die natürliche Schönheit dieser Gebiete als malerische Sujets anpriesen, einen ungeheuren Einfluss auf den englischen Geschmack in Landschaft und Kunst, vergl.: Withey (1997, 37). Der Landschaftsdesigner und Kritiker ‚Capability‘ Browns, Sir Uvedale Price, plädierte für mehr malerische Details. Im Jahre 1794 lancierten sie zusammen mit Richard Payne Knight und dessen Gedicht „The Landscape“ das ‚*Picturesque Movement*‘, das Landschaftsdesign und Malerei miteinander identifizierte; vergl. Milani (1996).

führende Publizist der Bewegung, Sir Uvedale Price (1747-1829), das Pittore-ske als eine Qualität, die sich – wie der Begriff schon sagt – von der Malerei herleitet. Prices Polemik richtete sich gegen den sehr populär gewordenen Landschafsparkstil von *Capability* Brown. Während dessen Gärten eher nüchtern und ausbalanciert waren (eine Baumreihe, ein Weiher, ein leichter Hügelbogen), bevorzugte Price Detailfülle und pries die Zufälle der Natur (ein verwitterter Baum, ein ins Wasser hängender, abgestorbener Ast, der die spiegelnde Oberfläche eines Teiches bricht). Browns Entwürfe waren ruhig und relativ formal, Prices dagegen wild und dramatisch. Price meinte selbst, dass Gärten Landschaftsbilder imitieren sollten und dass es die Pflicht des Gärtners sei, ganz wie der Maler die Natur zu verbessern; und in der Tat kann man ähnliche Prinzipien in den Landschaftsbildern Constables wiedererkennen (Abb. 22).¹

22. Constable,
Weideland bei Salisbury,
1820 ?



Wenn Landschaften nach Bildern gestaltet werden, dann visualisieren diese Bilder ein Ideal. Auch wenn dieses nicht das rationalistisch-klassizistische des Akademismus ist, deutet sich hier doch ein Schritt in Richtung Hegel an: Als Ideal einer natürlichen Natur wird das Natürliche zur dekorativen Arabeske – weit entfernt von unberührter Wildnis. Dass Burkes *Sublime* in der Modernen Gesellschaft nie wirklich Fuß hat fassen können, ist symptomatisch für deren Unfähigkeit, die Natur anders anzunehmen, denn als beherrschte. Der Glaube an die Machbarkeit alles Natürlichen beruht jedoch auf Selbstbetrug: Das *Picturesque Movement* lenkte ab von den desaströsen Folgen der frühen Industrialisierung auf die englische Landschaft;² und heute lenkt uns die Massen- und Konsumkultur ab von immanenten Milieu- und Kultukatastrophen. Die Größenordnung des Illusionismus hat sich geändert, die ihm zugrunde liegende kulturelle Konditionierung ist die gleiche.

Francis Bacon hatte die Schönheit noch als objektive Eigenschaft der Natur gesehen. Mit Descartes Rationalismus gewann der Zweifel an der Verlässlichkeit der Wahrnehmung an Bedeutung, was sie als wissenschaftliche Methode in Diskredit brachte und für philosophische Fragen nach der Schönheit zunächst keinen Raum ließ. Erst nachdem Newton und Locke sich ausführlicher mit den Widersprüchen zwischen Empirismus und Rationalismus

¹ Milani (1996, 20f).

² Ebenda, 39.

auseinandergesetzt hatten, konnte der eigene, vor allem subjektive Erkenntniswert direkter Wahrnehmung ins Blickfeld der Philosophie gelangen. So reifte jene neue philosophische Disziplin, die im Laufe des 18. Jahrhunderts den Namen ‚Ästhetik‘ erhalten sollte, im Felde des englischen Empirismus heran.¹ Einerseits hatte die wissenschaftlich methodische Naturbeobachtung traditionelle Weltinterpretationen und Aberglauben ihrer Glaubwürdigkeit beraubt, andererseits wurde die Begegnung mit der Natur zu einer selbstbewussteren Handlung des erfahrenden Subjektes – beides wesentliche Voraussetzungen des ästhetischen Umgangs mit der Wirklichkeit. Obwohl die ersten Schritte, dieses neuen ‚Gefühl‘ von der Wirklichkeit als Entfaltung der Sinne in der Begegnung mit ihr zu verstehen, in England gesetzt wurden, waren es doch vor allem die deutschen Philosophen Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) und Immanuel Kant, welche die Ästhetik theoretisch gefasst haben. Mit seiner Aufwertung der Wahrnehmung setzte Baumgarten sich ab von seinem Lehrer, dem orthodox-rationalistischen Aufklärungsphilosophen Christian Wolff (1679-1754), der die Sinne und die Einbildungskraft als ungeeignet zum Erwerb von Erkenntnis ansah. In seiner *Philosophiae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus* (1735) und seiner zweibändigen *Aesthetica* (1750-58) bezeichnete Baumgarten mit dem griechischen Wort für sinnliche Wahrnehmung, *aisthesis*, einen Bereich konkreten Wissens, das in sinnlicher Form übermittelt wird. Philosophen der rationalistischen Tradition, der Baumgarten nichtsdestoweniger noch zuzurechnen ist, führten unser Wissen darüber, was schön ist, sowohl auf die Sinne als auch auf die intellektuelle Wertschätzung anhand eines konventionellen Wertekanons zurück. In dem, der empirischen Tradition verpflichteten Nachdenken und Schreiben über Schönheit und Geschmack sind diese indessen ausschließlich vermittelt über das Sinnliche. Der Unterschied, der leichter zu formulieren als aufzuheben ist, teilt den ästhetischen Diskurs der Moderne in zwei feindliche Lager. Ihn zu verstehen ist eine der grundsätzlichsten Voraussetzungen zum Verständnis der Ästhetik.²

Die wohl direkteste Filiation des Empirismus zur Ästhetik verläuft über Anthony Ashley Cooper, den dritten Earl of Shaftesbury (1671-1713): Für Shaftesburys frühe Erziehung war John Locke verantwortlich; und Shaftesbury wiederum war ein Lehrer Addisons. Als einer der ersten stellte Shaftesbury schon am Beginn des 18. Jahrhunderts Ethik und Ästhetik in den Mittelpunkt des philosophischen Denkens. In Lockes direkter Nachfolge war Shaftesbury davon überzeugt, dass die grundlegendsten ethischen und ästhetischen Prinzipien nur unter Berücksichtigung der menschlichen Natur, so wie wir sie wahrnehmen, bestimmt werden konnten. Für Ernst Cassirer (1874-1945) war Shaftesbury gar der Entdecker der Ästhetik, denn von ihm stammt einer ihrer grundlegendsten Begriffe, auf den ich noch häufiger zurückkommen werde, der Begriff des „*disinterested pleasure*“, der als „*interessloses Wohlgefallen*“ von Moses Mendelssohn (1729-1786) und Carl Philipp Moritz (1757-1793) in die deutsche Ästhetik übernommen und dann in Kants *Kritik der Urteilskraft* zum distinktiven Merkmal des ästhetischen – im Gegensatz zum ethischen – Geschmacksurteils werden sollte.³ In Shaftesburys Schriften dagegen ist die Kontemplation von Kunst noch nicht deutlich

¹ Ebenda, 21.

² McCormick (1990, 44).

³ Cassirer (1923-1932 [1930/31])

unterschieden von ethischen Angelegenheiten. Ganz im Gegenteil wollte er ihr einen Platz zuweisen innerhalb einer Moralität, die für seine Zeitgenossen akzeptabel war.¹ Für Shaftesbury war Ästhetik noch „taste“ (Geschmack), und die Frage danach, was „taste“ sei, stellte ihn vor ein moralisches Dilemma: Obwohl er ein überzeugter Vertreter des Rechtes auf öffentliche Kritik war, konnte er nicht umhin, den allgemeinen Volksgeschmack abzulehnen. Sein Dilemma sollte zentral stehen in Diskussionen um die Möglichkeit eines allgemeinen Maßstabs für Geschmack, nicht zuletzt deshalb, weil Shaftesbury nicht nur in England zu den meistgelesenen Autoren des 18. Jahrhunderts zählte.²

Diskussionen über Geschmack waren für den größeren Teil des 18. Jahrhunderts nicht auf die Beurteilung von Kunst beschränkt. Diese Diskussionen, in denen es vielmehr ganz allgemein um neue Ausdrucksformen und Verhaltensnormen ging, müssen vor dem Hintergrund des Zusammenbruches einer überholten Gesellschaftsordnung gesehen werden. Insbesondere in England war an der Wende zum 18. Jahrhundert spürbar, dass traditionelle Verhaltensnormen ihre Gültigkeit verloren hatten.³ Wenn (entsprechend der empiristischen Tradition) jeder sich soviel wie möglich auf sein eigenes Urteil verlassen sollte und nicht auf das anderer oder irgendwelcher Autoritäten, woran konnte man dann guten vom schlechten Geschmack unterscheiden? Addison definierte den feinen Geschmack als die Fähigkeit der Seele, auf Schönheit mit Wohlgefallen und auf Mangelhaftigkeit mit Abneigung zu reagieren. Gebildete Vorstellungskraft sei empfänglich für vielerlei Arten des Wohlgefallens, die der ordinäre Betrachter nicht wahrnehmen könne. Addison ging davon aus, dass manche Geschmacksurteile allgemeine Gültigkeit hätten, beziehungsweise „wahr“ seien, und andere falsch. Für ihn waren Schönheit beziehungsweise Mangelhaftigkeit objektiv, und die Fähigkeit, sie voneinander zu unterscheiden, war bis zu einem gewissen Grade angeboren. Im Zweifelsfalle musste entweder die Zeit oder der gebildete Teil der Gesellschaft entscheiden.⁴

Der Maler und Schriftsteller Jonathan Richardson (1665-1745) gab in „Two Discourses“ und in „The Connoisseur: An Essay on the whole Art of Criticism as it relates to Painting“ (beide 1719) praktische Ratschläge, um zu lernen, wie man Bilder beurteilen musste. Richardson war wohl der Erste, der mit solchen Essays versuchte, für Kunstkennerschaft zu werben und Interesse für Malerei zu wecken. Seine Empfehlungen an den Gentleman, sich mit Malerei auseinander zu setzen und ganz allgemein seinen Geschmack zu bilden, formulierten neue Verhaltensideale, die das traditionelle Kriterium der Geburt in eine bestimmte Gesellschaftsschicht ersetzen sollten.⁵

Im weiter fortgeschrittenen Jahrhundert der Aufklärung bemühte sich gar einer der Großen aus der Genealogie des englischen Empirismus mit Fragen des Geschmackes: David Humes (1711-1776) Überlegungen in „Of the Delicacy of Taste and Passion“ (1741) und in „Of the Standard of Taste“

¹ Mortensen (1997, 107).

² Sein „Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times“ wurde im Jahre 1711 erstmals veröffentlicht, erlebte bis zum Ende des Jahrhunderts noch zehn Neuauflagen und wurde ins Französische und ins Deutsche übersetzt. Vergl.: Mortensen (1997, 85 und 108).

³ Ebenda, 83 und 91.

⁴ Ebenda, 100.

⁵ Ebenda, 94ff.

(1757) ähneln denen von Addison, sind jedoch viel systematischer und detaillierter – wissenschaftlicher eben. In ‚Of the Standard of Taste‘ verfolgt Hume zwei Ziele: Anhand von Beobachtungen will er feststellen, ob es tatsächlich einen allgemeingültigen Geschmacksmaßstab gibt und, wenn ja, erklären, warum diesen und keinen anderen. Wie kann es einerseits einen ziemlich allgemein anerkannten Maßstab geben und andererseits doch Individuen, die davon abwichen?¹ Hume erklärt dieses Paradox mit Grenzen der Urteilskraft. Eine Voraussetzung des guten Geschmackes sei ein gewisser Bewusstseinszustand, in den hinein wir uns erst versetzen müssen: Das Geschmacksurteil erfordere eine „heitere Abgeklärtheit des Geistes, die Präsenz aller relevanten Erinnerungen sowie die nötige Aufmerksamkeit für den Gegenstand der Kontemplation.“² Auch Vorurteile oder Autoritäten können seiner Ansicht nach die Urteilskraft behindern. Zudem können Abweichungen im Geschmacksurteil abhängen von der Fähigkeit zu urteilen, die Individuen in verschiedenem Maße entwickelt haben mögen. Humes Antwort auf die Frage, wie wir wissen können, ob jemand Geschmack hat oder nicht, war grundsätzlich dieselbe wie die Addisons: Da wir Wissen, was guter Geschmack ist, haben diejenigen, die auf Gegenstände konform den Maßstäben für guten Geschmack mit Wohlgefallen reagieren, guten Geschmack. Diejenigen, die dies nicht können, haben keinen.³ Auch heute noch scheint der Zirkelschluss unvermeidlich. Freilich ist der Geschmacksstandard unserer *Global Culture* empirisch gesehen viel simpler als der Humes: Anstatt qualitativ wird er eher quantitativ bestimmt – nämlich anhand des ökonomischen Erfolges eines Produktes. Zu den erfolgreichsten zählen *Coca Cola*, *McDonald's* und *Mickey Mouse*. Kaum jemand würde jedoch dergleichen Präferenzen ernsthaft als Merkmale guten Geschmackes bezeichnen. Ist die Frage nach Geschmack heute demnach obsolet geworden? Immerhin spielt sie in der Luxus-Industrie noch eine gewisse (v.a. ökonomische) Rolle, wenn ein höherer Preis mit qualitativen und oft kaum zu überprüfenden Argumenten gerechtfertigt wird. Wer sich einen Luxus-Artikel leisten kann, der verlässt sich meist auf das Logo, das auf im prangt, auf den Laden, in dem er ihn kauft, oder auf dessen Reputation. Wahrlich individuelle Qualitätsurteile werden wohl eher bestimmt von funktionalen Prioritäten und Präferenzen des Gebrauchers – oder von Konventionen: Wenn es mir in erster Linie darum geht, für wenig Geld meinen Magen zu füllen und der ‚American Way of Life‘ eine gewisse Anziehungskraft auf mich ausübt, dann bedarf der *Big Mac* mit *Coca Cola* keiner komplexen, kulinarischen Qualitäten, um mir zu schmecken. Geht es mir aber um Distinktion, und kann ich es mir leisten, dann ziehe ich ein Dreisterne-Restaurant vor. Im übrigen lässt sich, das ist ja sprichwörtlich geworden, trefflich über Geschmack streiten.

Auch Geschmack war also ein wichtiges Konzepte auf dem Weg vom Empirismus zur Ästhetik. Ein anderes und gewissermaßen die folgende Stufe auf dem Wege zum modernen Kunstbegriff war ein neues Konzept des Schönen.⁴ Schon im Laufe des 18. Jahrhunderts hat es sich von seiner Bindung an den Geschmack und somit auch von seiner geistesgeschicht-

¹ Ebenda, 101ff.

² It requires “a perfect serenity of mind, a recollection of thought, a due attention to the object,” Hume[1777] in: Miller (Hrsg., 1985, 232).

³ Mortensen (1997, 103).

⁴ Ebenda, 81 ff.

lichen Wurzel im Empirismus gelöst: Wenn Schönheit nicht die Eigenschaft eines Objektes an sich ist, dann ist die Erfahrung von Schönheit nicht mehr abhängig von der Fähigkeit des betrachtenden Subjektes, sie zu erkennen. Kant vollendete was Hume vorbereitet hatte: In seiner ‚Kritik der Urteilskraft‘ wurde das Schöne abhängig von einem gewissen Bewusstsein, dass sich im Prinzip auf jeden beliebigen Gegenstand richten kann. Der Gegenstand des Geschmacksurteils bestand bei Kant nicht mehr – wie noch bei den Empiristen – unabhängig vom Betrachter, und insofern war seine Schönheit subjektiver als die Wirklichkeit bei den Empiristen, denen sich Kant ansonsten weitgehend anschloss. Kant vollendete damit den Subjektivismus der Theorie vom Schönen.¹ Wenn aber alles schön ist, was ich subjektiv zum Gegenstand meiner ästhetischen Betrachtung erwähle, wäre Schönheit dann nicht vollkommen willkürlich? – Wenn jeder Schönheit subjektiv erfahren kann, muss ihr etwas Allgemeines eigen sein, und so behandelte Kant die Erfahrung des Kunstschenen, obgleich sie zunächst subjektiv sein musste, dennoch als allgemeine Kategorie: „Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt,“ wobei mit „Begriff“ ein allgemein verständliches Konzept gemeint ist.² Kant war sich durchaus der Widersprüchlichkeit seiner Analyse der ästhetischen Anschauung bewusst. So schrieb er in einer Fußnote an deren Beginn, dass er die Urteilskraft als logische Funktion zu erklären versucht habe, denn im Geschmacksurteil sei immer noch eine Beziehung auf den Verstand enthalten.³ Damit unterstrich er noch die in seiner Definition des Kunstschenen enthaltene Widersprüchlichkeit. Es ist bewundernswert, dass Kant nicht versucht hat, diese Widersprüchlichkeit wegzuerklären, sondern sie hat stehen lassen – bewundernswert, weil derart offensichtliche Widersprüchlichkeiten philosophisch kaum akzeptabel sind. Hegels Ästhetik zielte denn auch darauf ab, sie aufzuheben. Hegels Ästhetik behandelt Anschauung und Begriff als zwei deutlich voneinander geschiedene Einheiten: Die Erscheinung soll rein anschaulich, der Gehalt rein begrifflich sein. Sein Kunstbegriff duldet keine Ambivalenz.

Wie das Erhabene und der Geschmack, so spielt auch der Begriff der Schönheit im ästhetischen Diskurs der Moderne kaum noch eine Rolle. Der widersprüchliche, gleichzeitig subjektive und allgemeine Begriff ging auf in den Begriff der ‚Kunst‘, der erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts geläufig wurde – ich werde auf die historische Herauskristallisierung des Bedeutungsgeflechts ‚Kunst‘ im folgenden Kapitel ausführlicher eingehen. An dieser Stelle genügt es festzuhalten, dass Kunst vor allem angewiesen ist auf Anschaulichkeit, denn sonst wäre sie Theorie, „Pseudomorphose an die Wissenschaft“. Will man Kunst als *Kunst* und nicht als etwas anderes beurteilen, dann darf man ihren Wesensunterschied gegenüber dem Diskurs und also gegenüber Wissenschaft und Theoriebildung nicht übersehen.⁴

Beim Betrachten von Kunst muss man sich freilich darüber bewusst sein, dass es sich um Kunst handelt, denn nur so kann sich der Gegenstand meiner Betrachtung mit Bedeutung aufladen. Er erhält dann, neben allen anderen Funktionen, die er sonst noch haben kann, eine symbolische Funktion.

¹ McCormick (1990, 55).

² Kant (1974 [1790], 134).

³ Ebenda, 115.

⁴ Adorno (1970, 146).

Voraussetzung für dieses ästhetische Bewusstsein ist die Bewusstheit seiner selbst, des Betrachters, beim Betrachten von Kunst sowie jene heitere Abgeklärtheit, geistige Präsenz relevanter Erinnerungen und Aufmerksamkeit, von der Hume schon geschrieben hat. Dieses Bewusstsein und eine gewisse Erfahrung im Betrachten von Kunst qualifizieren einen Menschen zum Kunstbetrachter. Unqualifiziert dagegen ist ein Betrachter, wenn er unempfindlich, unaufmerksam, unerfahren ist und sich unkritisch von Vorurteilen leiten lässt. Heute wie zur Zeit Humes und Kants verfügen nur wenige über diese Voraussetzungen. Allerdings ist die Erfüllung dieser Voraussetzungen heute viel weniger als früher von Geburt oder Klassenangehörigkeit abhängig.¹

Subjektiver Realismus

Ich bin ausgegangen von einer Gemeinsamkeit zwischen Kunst und Wissenschaft: Beide sind entsprungen aus dem ursmenschlichen Bedürfnis, sich die Wirklichkeit anzueignen. Dann habe ich versucht, anhand von Beispielen wesentliche Unterschiede im jeweiligen Bezug von Kunst beziehungsweise Wissenschaft zur Wirklichkeit herauszuarbeiten. Der Künstler arbeitet mit seiner direkten, konkreten und subjektiven Wahrnehmung, die er unmittelbar interpretiert und materialisiert. Die Wissenschaft dagegen zielt auf objektives, allgemein akzeptiertes Wissen und muss deshalb soweit wie möglich von subjektiver Wahrnehmung und Interpretation abstrahieren. Sie tut dies durch die systematische Kombination und Kritik von möglichst vielen Beobachtungen, zumeist mithilfe von Forschungsinstrumenten. Die Beobachtungen sind partielle Antworten auf gezielte Fragestellungen in Form von Experimenten unter kontrollierten, naturfernen Laborbedingungen. Die hieraus resultierenden, indirekten Befunde werden in logischen Operationen miteinander verknüpft, um zu Schlussfolgerungen zu gelangen, die publiziert und der kritischen Diskussion zugänglich gemacht werden. Der durch Abstraktion erreichte, hohe Objektivitätsgrad wissenschaftlicher Erkenntnis unterscheidet sie prinzipiell von der künstlerischen. Auf ihrer Objektivität, ihrer Anwendbarkeit in der Technik und ihrem allgemeinen Problemlösungspotenzial gründet sich ihre kulturelle Bedeutung. Im Gegensatz dazu kann die Kunst keine allgemeinen Probleme lösen und auch keine technischen Anwendungen hervorbringen – allenfalls kann sie von Technologien Gebrauch machen. Auch wenn man sie verehrt, ist sie doch in der harten Alltagswirklichkeit nicht wirklich ernst zu nehmen, und so darf im Bereich der Kunst der reinste Subjektivismus walten. Hätten Kunstwerke aber ausschließlich subjektive Bedeutung, warum sollte man sie dann ausstellen? Wären van Goghs Bilder – etwa die verzerrte und in Pinselstriche sich auflösende Wiedergabe eines Nachthimmels (Abb. 23) – nichts als der Ausdruck höchstpersönlicher, psychologischer Probleme eines verwirrten Pfarrerssohnes aus der niederländischen Provinz Brabant, wie können sie dann als Massenattraktionen wirken, für die Millionenbeträge gezahlt werden?

¹ McCormick (1990, 51-53).



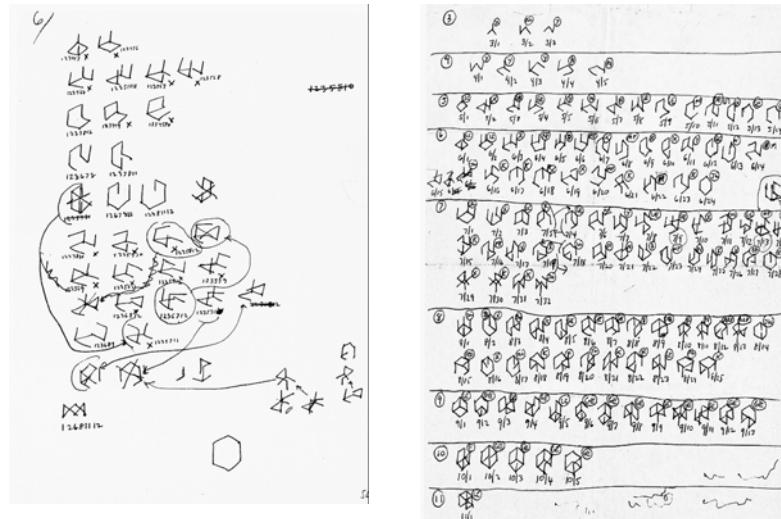
23. Van Gogh,
Sternennacht,
1889

Kant war bei seinem umfassenden Versuch, Rationalismus und Empirismus in einer neuen Metaphysik miteinander zu versöhnen, auf dieses Paradox zwischen reinster Subjektivität und allgemeiner Bedeutung gestoßen und hatte es offengelassen, und das ist es bis heute geblieben – es sei denn, man sieht massenmediale Sensationen wie das fassungslose Staunen über die unerhörten Preise, die für manche Kunstwerke gezahlt werden, als Fortschritt an. Ansonsten sind wir kaum über ziemlich vage oder hermetische Hilfskonstruktionen wie den Genie- beziehungsweise Starkult und die Transzentalisierung der Kunst hinausgekommen. Solche Hypostasierungen bleiben unbestimmt und haben den Nachteil, dass sie den Wirklichkeitsbezug der Kunst aus dem Auge verlieren. Deshalb haben sich Avantgardekünstler immer wieder gegen die Idealisierung der Kunst gewehrt, wobei Chardin als ihr früher Vorbote gelten kann. Wie Leonardo einerseits und die Pioniere der Wissenschaft andererseits übernehmen sie nicht mehr kritiklos Traditionen und gesellschaftliche Konventionen.

Bisher habe ich mich vor allem um eine deutliche Abgrenzung der Kunst von der Wissenschaft bemüht. Doch begann dieses Kapitel mit einer *Gemeinsamkeit*, nämlich beider Absetzung von Religion und vom Aberglauben, die sie als charakteristische Phänomene der Moderne auszeichnet. In beiden Bereichen werden sehr verschiedene, jedoch durchaus komplementäre Formen unkonventionellen Denkens kultiviert oder praktiziert, die sich geradezu zwangsläufig dem gesunden Menschenverstand widersetzen müssen, insofern man darunter die komfortablen Ignoranz des „Niemals-Sich-Gefragt-Habens“ versteht, ob Dinge vielleicht auch anders sein könnten, als man immer schon gedacht hat. Sowohl das wissenschaftliche als auch das künstlerische Denken ist gekennzeichnet durch ein ständiges Abwägen dessen, was man wahrnimmt, und durch die konsequente Anpassung zweifelhaft gewordener Vorstellungen.¹ Keine – weder die eigene noch irgendeine überlieferte – ist noch heilig, jede kann kritisch hinterfragt werden. Religionen und Mythen dagegen können nicht bezweifelt werden – allein schon die Idee ist Blasphemie – und die komfortable Ignoranz des gesunden Menschenverstandes duldet keinen Zweifel, da er alltägliche Sicherheiten destabilisieren würde. An dieser Wegscheide, der zwischen Kunst/Wissenschaft und konven-

¹ Lewis Wolpert erklärt so den Unterschied zwischen Wissenschaft und *common sense*, ohne allerdings Kunst in diese Gegenüberstellung mit einzubeziehen, a.a.O., 19. Vergl.: Cromer (1993)

tionellem Denken, hat schon Leonardo gestanden: Das Bedürfnis zu beobachten, zu experimentieren und nichts für selbstverständlich zu nehmen war schon ihm zur zweiten Natur geworden. Wenn er mit einem Problem konfrontiert wurde, dann permutierte er systematisch all dessen Elemente, so als wollte er sicher sein, dass er keine einzige Möglichkeit übersehen hatte.¹



24. und 25. Sol LeWitt,
Zwei Skizzen zum Projekt
,Variations of Incomplete
Open Cubes', 1974

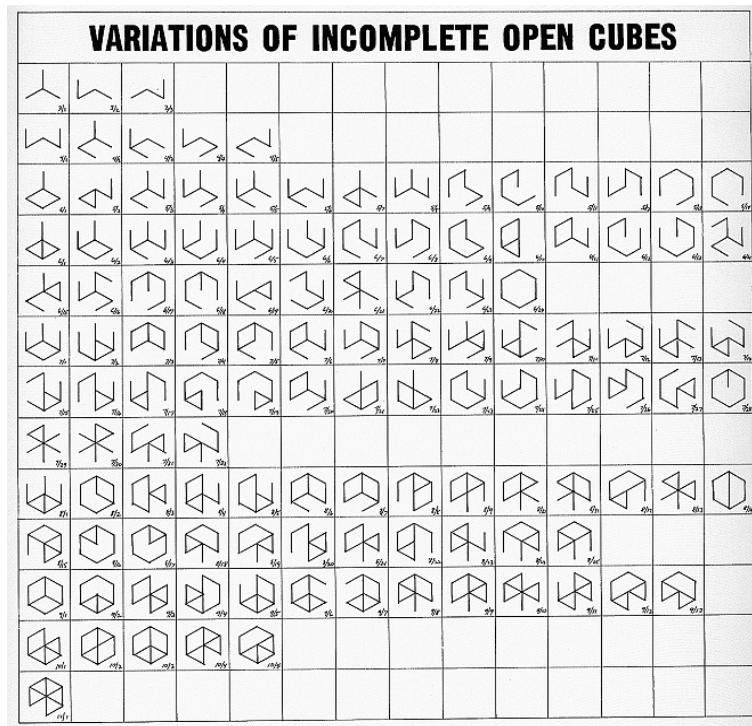
Probleme sind Situationen, die Handlungen herausfordern, für die es keine routinemäßigen oder mechanische Lösungen gibt.² Problemlösungsprozesse haben also notgedrungen einen experimentellen Charakter. So gesehen kann man auch künstlerisches Schaffen als Problemlösungsprozess verstehen. Der Titel ,*Variations of Incomplete Open Cubes*' (Variationen unvollständiger, offener Würfel, 1974) eines Werkes des amerikanischen Minimal-Künstlers und Wegbereiters der Konzeptkunst, Sol LeWitt, zum Beispiel, impliziert eine Problemstellung, nämlich die Frage, wie viele solcher Variationen es gibt:³ Da ein *vollständiger* Würfel 12 Kanten hat, sind höchstens 11 Kanten erlaubt. Mindestens aber hat ein unvollständiger Würfel drei Kanten, weil er sonst ein unvollständiges Quadrat wäre. In früheren Arbeiten hatte LeWitt den Würfel als eine Art analytisches Basismodul für seine Skulpturen verwendet. Mit dieser Arbeit analysierte er den Würfel selbst. Das Problem bestand darin, *alle* möglichen Variationen zu finden, die der Titel erlaubte. Wenn der Konzeptkunst mittlerweile auch der Ruch des Intellektualismus anhaftet, ist LeWitt doch sicherlich kein Mathematiker. Im *trial & error*-Verfahren probierte er auf Skizzenblättern alle Möglichkeiten aus (Abb. 24 und 25). Was auffällt ist, dass die Anzahl der Variationsmöglichkeiten mit zunehmender Kantenanzahl zunächst explodiert (für drei Kanten gibt es drei Variationen, für vier gibt es fünf, für fünf 14, für sechs 24 und für sieben 32), um dann wieder zusammenzuklappen (für acht Kanten gibt es 25 Variationen, für neun 13, für zehn fünf und für elf nur eine) – und zwar ohne jede erkennbare Regelmäßigkeit. Als LeWitt sicher war, dass er keine übersehen hatte, machte er eine schematische Zeichnung und ließ die Arbeit als Skulpturenserie ausführen (Abb. 26, 27 und 28). Erst im Nachhinein ließ er die Arbeit durch einen Mathematiker überprü-

¹ Gombrich (1982 [1974], 217, 226).

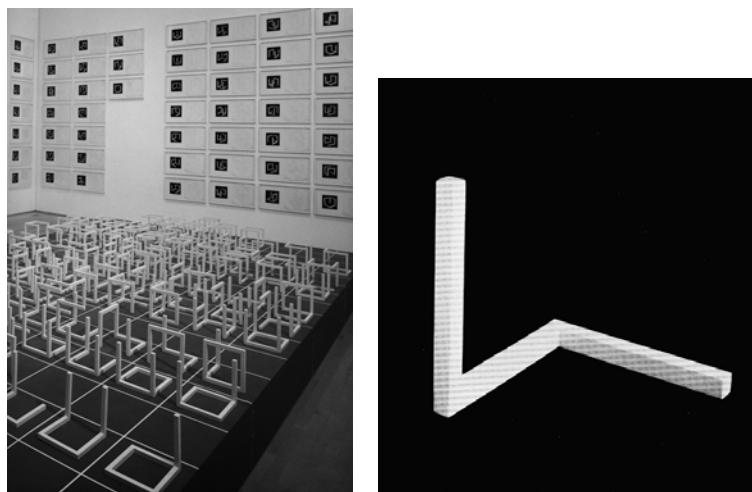
² Baxandall (1992 [1985], 69).

³ LeWitt (1974).

fen.¹ Er hätte natürlich auch gleich zu einem Mathematiker gehen können; es ging ihm jedoch nicht um die Lösung einer mathematischen, sondern einer künstlerischen Problemstellung, auf die ihn die Verwendung des Würfels als analytisches Modul in seiner vorangegangenen Arbeit gebracht hatte. Meist sind künstlerische Problemstellungen zu komplex, um mathematisch ausgedrückt werden zu können. LeWitt, der Minimal-Künstler, reduzierte sie soweit, dass sie der mathematischen Analyse zugänglich und doch als exemplarischer künstlerischer Denkprozess nachzuvollziehen sind.



26. Sol LeWitt, Schema zum Projekt „Variations of Incomplete Open Cubes“, 1974



27. und 28. Sol LeWitt, Ausstellungsansicht und Skulpturphoto „Incomplete Open Cubes“

Experimente sind Handlungen, die unternommen werden, um Hypothesen zu testen. Der Wissenschaftler verifiziert beziehungsweise falsifiziert seine Hypothese anhand der so genannten ‚negativen Rückkoppelung‘. Auch der Künstler erhält seine Rückkoppelung aus dem, was er tut, allerdings ist bei ihm

¹ Ausstellungskatalog, The Museum of Modern Art, Sol LeWitt, New York 1978, S.81.

die einzige kritische Instanz das Urteil seines Auges. Der Künstler ist gewissermaßen sein eigenes Versuchstier, und Disziplin in der Selbstkritik ist eine unerlässliche Tugend, will er zu Wahrheit und also künstlerischer Exzellenz gelangen. Während die wissenschaftliche Forschung auf die Lösungen allgemeiner Problemstellungen und auf ‚wahre‘ Sätze abzielt, ereignet sich das Tun und die Selbstkritik des Künstlers im Rhythmus von mehr oder weniger gerichtetem *trial & error*, nach visuellen Effekten strebend, die allenfalls diskutiert, jedoch nur selten demonstriert werden können. Ästhetische Lösungen sind eben nicht messbar.¹ Ob ein Portrait den Porträtierten ‚wahrhaft‘ wiedergibt, ist eine Frage der Einschätzung – eine Karikatur kann dem Porträtierten ähnlicher sein als eine Photographie (vergleiche die Abbildungen 10 und 11 des vorangegangenen Kapitels).² Die Naturnähe einer allegorischen Darstellung ist sekundär, denn im Zentrum des Interesses steht der Wahrheitsgehalt der Allegorie, der wiederum eine Frage der Einschätzung oder von Konventionen ist. In der Moderne ist die Frage der Naturnähe vollends in den Hintergrund getreten, was für so manchen gleichbedeutend ist mit dem Verlust aller gesellschaftlichen Relevanz der Kunst. Korrelativ dazu zeichnet sich die Kunst der Moderne – sowohl die realistische als auch die abstrakte – aus durch den Bruch von gesellschaftlichen Konventionen; und sie bricht Konventionen unter dem Zeichen der Suche nach einer Wahrheit, die sich hinter Konventionen wie hinter dem äußerlichen Schein verbergen.

Der Unterschied zwischen dem wissenschaftlichen und dem künstlerischen Wahrheitsbegriff lässt sich vereinfachend zuspitzen auf den zwischen objektiver (d.h. öffentlich kritisierte und deshalb nie statischer, propositionaler) einerseits und subjektiver Wahrheit (der subjektiven Wahrnehmung) andererseits, welche die konventionellen Grenzen von Traditionen oder des gesunden Menschenverstandes durchbricht und deshalb zunächst kaum objektiv im Sinne von allgemeingültig sein kann. Der künstlerische Bezug zur Wirklichkeit trägt so einem wesentlichen Merkmal der Epoche der Moderne Rechnung, nämlich dass existentielle Welterfahrung weniger kollektiv und stattdessen subjektiver gewordenen ist. Der Künstler ist insofern realistischer als der Philosoph, als jener von seiner subjektiven Warte aus die Welt in ein ‚objektives‘, kohärentes System fasst und dabei die unvermeidlichen Subjektivität *seines* Systems übersieht. Kann jedoch im Zusammenhang mit der Gültigkeit oder dem Wert eines Kunstwerkes von Wahrheit gesprochen werden? Normalerweise spricht man nämlich eher von der Qualität als von der Wahrheit eines Kunstwerkes, und wie über Geschmack, so lässt sich auch über Qualität streiten, wenn deren Bestimmung nicht mit messbaren Kriterien unterbaut werden kann: Wäre es die Akzeptanz beziehungsweise Zurückweisung durch die Mehrheit des Publikums, die über den Wahrheitsgehalt beziehungsweise die Qualität eines Kunstwerkes entscheidet, dann müsste die Kunstgeschichte der Moderne neu geschrieben werden, nämlich als die einer stagnierenden Salonkunst. Zwar war mittelalterliche Kunst für alle bestimmt – im Dienste des religiösen Kultes hatte sie noch im Zentrum der Kultgemeinschaft gestanden. Wenn aber über Kunst geurteilt wird, dann bleibt das qualifizierte Urteil immer nur wenigen vorbehalten. Schon in der griechischen Antike wurde ein Unterschied gemacht zwischen dem qualifizierten Urteil und dem Urteil der Masse;

¹ Gombrich (1982 [1974], 216/ 228/ 239).

² Goodman (1976 [1968], 14).

und spätestens seit der Renaissance richten Künstler sich in *erster* Instanz an ein interessiertes, gebildetes, ja engagiertes Publikum und – wohl wegen der ursprünglich rituellen Funktion der Kunst oder wegen ihres neuen, quasi-wissenschaftlichen Universalitätsanspruches – erst in zweiter an die gesamte Menschheit.¹ Den Wissenschaftler dagegen beschäftigt die Unterscheidung zwischen einem qualifizierten Publikum und der unqualifizierten Masse kaum, da sie für ihn selbstverständlich ist: Fachlich hochspezialisierte Problemstellungen und die Fachsprache, in der sie üblicherweise behandelt werden, sind für den Laien schlichtweg unzugänglich. Für die wissenschaftliche Objektivität stehen messbare Verifizierbarkeit oder Falsifizierbarkeit und der fachliche Konsensus Garant. Künstlerische Wahrheit beziehungsweise Qualität dagegen kann sich weder auf den Beifall der Massen, noch auf fachlichen Konsensus – es sei denn der eines gewissen Milieus – stützen. Sie gründet sich auf einer rücksichtslos selbstkritischen Haltung des Künstlers gegenüber seinem Gegenstand, die in der Moderne meist unvereinbar ist mit diesem oder jenem gesellschaftlichen Konsensus, weshalb eine unmittelbare, allgemeine Anerkennung hochwertiger Kunstwerke eher unwahrscheinlich ist. Gesehen unter diesem Aspekt kommt Chardin seine Vorreiterrolle weniger aufgrund dessen zu, was er tatsächlich malte, als aufgrund der Haltung, mit der er dies tat: Anstatt sein geringes Talent in der Historienmalerei als Versagen gegenüber dem Wertekanon seiner Zeit zu erleben und doch zu versuchen, sich ihm mehr schlecht als recht anzupassen, entdeckte er in der direkten Naturbeobachtung eine gegenüber den akademischen Konventionen tiefere Wahrheit – die so wahrhaftig mögliche Wiedergabe eines Gegenstandes.

Wegen des scheinbar grenzenlosen Erkenntnis- und Problemlösungspotenzials moderner Wissenschaft und wegen ihrer Objektivität wird ihr eine derart universelle Autorität zuerkannt, dass so mancher von ihr gar die Beantwortung urmenschlicher Fragen wie die nach dem Sinn des Lebens oder nach Gott erwartet. Schon von Newtons Gravitationsgesetz ist übermittelt, dass es anfänglich auf Kritik stieß, da es nichts bedeute. Newton erwiderte darauf, dass er erklärt habe, *wie* Gravitation funktioniere nicht *warum* – und das sei doch wohl genug.² Die Frage nach der Ursache, nach dem „Warum?“ ist die nach der letzten Autorität einer Welterklärung. Um die Frage, ob Gott die Ursache aller Dinge sei oder ob alles rein mechanisch erklärt werden könne, drehte sich die zentrale philosophische Diskussion des 17. Jahrhunderts – des Jahrhunderts der wissenschaftlichen Revolution.³ Auch heute noch wird im alltäglichen Umgang mit Kausalität kaum je ein Unterschied gemacht zwischen dem „Wie?“ und dem „Warum?“, und so ist ein charakteristisches Kennzeichen unseres modernen, wissenschaftlichen Weltbildes die Anwendung wissenschaftlicher Autorität auf Gebiete, für welche ihre Methoden nicht entworfen worden sind. Wir neigen dazu, der Wissenschaft einen geradezu religiösen Status einzuräumen und erhoffen uns von ihr Antworten, die vor noch gar nicht so langer Zeit von Religionen kamen. Natürlich bietet die Wissenschaft auf viele Fragen tatsächlich die besten Antworten – sonst hätte sie ja nicht den Platz der Religion einnehmen können –, in so manchen Bereichen aber ist sie nicht kompetent und würde sich selbst auch keine

¹ Gombrich (1982 [1974], 220); Settim (1978, 167, 177).

² Feynman (1992 [1965], 37).

³ Insbes. Descartes und Leibniz; vergl.: Nadler (1993).

Kompetenzen zumessen. So hat sich, wie im obigen Schema (S. 76) ange-deutet, die weltanschauliche Autorität der Mythen und Religionen auseinander dividiert in eine beschreibende, benennende und in eine existenzielle. Während die Autorität für die beschreibende Welterklärung zweifelsohne den Wissenschaften zukommt, ist die existenzielle, bei der es um Fragen über Leben und Tod, die individuelle Existenz und zwischenmenschliche Beziehungen geht, zu einem Waisenkind mit mehreren Pflegeeltern geworden: Diejenigen, die noch oder wieder glauben, suchen sie in ihrem Glauben; diejenigen, die auch existenzielle Fragen objektiv und rationalistisch beantworten wollen, suchen sie mittels der Philosophie; der Künstler sucht sie in seiner Kunst. Dem Gläubigen hat er (meist) voraus, dass er sich keiner Illusion über die Gültigkeit religiöser Weltbilder hingibt und dem Philosophen, dass er einerseits der unentrinnbar subjektiven Natur aller existenziellen Welterfahrung Rechnung trägt und sich andererseits in seinem Schaffensprozess an der materiellen beziehungsweise faktischen Realität reibt – gewissermaßen der Realitätstest des Kunstwerkes – und deshalb weniger Gefahr läuft, in transzendentalen Spekulationen den Kontakt zur Wirklichkeit zu verlieren. Unter diesen Gesichtspunkten, anstatt unter dem des Genie- oder Starkultes, sollte des Künstlers Anspruch auf einen privilegierten Zugang zur Wirklichkeit ernst genommen werden. Wohl weil dieser privilegierte Zugang zur Wirklichkeit keine allgemeingültigen Wahrheiten hervorbringt, wird im Alltag eher von der Qualität eines Kunstwerkes als von seiner Wahrheit gesprochen. Wenn aber doch vom Wahrheitsgehalt eines Kunstwerkes die Rede sein soll, dann scheint der Begriff ‚Authentizität‘ angemessener.

Authentizität und Primitivismus

Die Authentifizierung historischer Quellen hat eine wichtige Rolle gespielt bei der Eroberung eines wissenschaftlichen Status für die Geschichtswissenschaften,¹ und dem ganz entsprechend ist ein authentisches Kunstwerk zunächst einmal eines, das *tatsächlich* von der Hand desjenigen Künstlers stammt, dem es zugeschrieben wird. Authentizität bedeutet Wahrheit im Sinne von Echtheit, Zuverlässigkeit, Glaubwürdigkeit und in einem übertragenden Sinne auch Ursprünglichkeit oder individuelle Wahrhaftigkeit – im Gegensatz zu Konventionen, oberflächlichen Gewohnheiten und Klischees. Auch in diesem übertragenden Sinne kann ein Kunstwerk authentisch sein, ja die Suche nach Authentizität, dem Ursprünglichen, Primitiven, Primären ist ein weiteres, charakteristisch künstlerisches Motiv der Moderne.

Klagen über den Verlust einer ursprünglichen Einfachheit finden sich verstreut in der Literatur schon seit der Antike, und das Programm, eine ursprüngliche, verlorengegangene Wahrheit wiederzufinden, liegt jeder orthodoxen oder puritanischen Glaubenshaltung zugrunde. Diese Sehnsucht erhielt neue Impulse durch die Entdeckungsreisen der frühen Neuzeit, die Europäer in Kontakt brachten mit von ihrer Zivilisation unberührten Kulturen. Die dadurch angeregten utopischen Visionen von einem ursprünglichen Glück kulminierten im 18.

¹ Im Jahre 1681 veröffentlichte der Benediktinermönch und Altertumsforscher Jean Mabillon ‚De Re Diplomatica‘ und begründete darin die Methode der kritische Quellenforschung (<http://www.hmml.org/exhibits/Maurists/Diplomatica.html>)

Jahrhundert in Jean-Jacques Rousseaus (1712-1778) „*Discours sur l'origine de l'inégalité*“ (1755), in dem der Mensch als zwar von Natur aus gut, jedoch korrumptiert durch Gesellschaft und Zivilisation beschrieben wird.¹ Es war in den Frühtagen der Ästhetik, dass sich jene alte kulturkritische Tendenz traf mit einer anderen, welche die Kunst immer mehr im Gegensatz zu just derjenigen Gesellschaft sah, die sie hervorbrachte.

Im frühen 18. Jahrhundert hatte sich in den fortschrittlichsten Ländern und in den wichtigsten Handelszentren eine utilitaristische Ausrichtung der Gesellschaft durchgesetzt. Die Herausbildung des Kapitalismus ging einher mit der Umwertung gewisser Werte, die an den Umgang mit Geld und Besitz gekoppelt waren: Was im Mittelalter noch als das Laster „avaritia“ (Geiz, Gier) gesehen wurde, hatte nun als Sparsamkeit und Interesse eine positive Wertigkeit erhalten. Der deutsche Soziologe Max Weber (1864-1920) hat diese Umwertung der Werte mit der Ethik des Protestantismus in Verbindung gebracht.² Auch wenn diese Koppelung heute als zu simplistisch angesehen wird, besteht doch über die Umwertung an sich weitgehende Einigkeit.³ Ein von Weber häufig gebrauchter Begriff ist „Zweckrationalismus“. In den am weitesten entwickelten Regionen Europas bestimmte dieser gegen Ende des 17. Jahrhunderts schon derart das alltägliche Handeln, dass von sensiblen Zeitgenossen dessen negative Seiten registriert wurden. Bei solchen frühen Kulturkritikern liegt die Wurzel des Begriffes der „Interesselosigkeit“, der für die Ästhetik grundlegend werden sollte, und mit dem sich erstmals eine kulturkritische Wendung der Kunst manifestierte – als „gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft“.⁴ Shaftesbury gebrauchte seinen Begriff des „*disinterested pleasure*“ noch im Sinne einer ethisch motivierten Kritik der Idee, dass Interesse die Welt regiere, und beschränkte ihn noch nicht auf die Kunstbetrachtung.⁵ Seine Vorstellung von der menschlichen Natur als an sich gut, jedoch von der Zivilisation korrumptiert kommt zuweilen der von Rousseau schon sehr nahe. Am Ende desselben Jahrhunderts ist bei Kant das „interesselose Wohlgefallen“ dann aller ethischen Gehalte entledigt und zu einem charakteristischen Merkmal des ästhetischen Geschmacksurteils geworden.⁶ Geboren aus dem Bedürfnis nach einer Alternative zur Gesellschaft ist die Interesselosigkeit sowohl des künstlerischen Schaffens als auch des Kunstgenusses erster Ausdruck der mittlerweile leider mit viel Klischees und Missverständnissen besetzten Idee von der Autonomie der Kunst, deren kulturhistorische und gesellschaftliche Grundlagen, Merkmale und Funktionen im folgenden Kapitel ausführlicher behandelt werden sollen.

Für die künstlerische Suche nach ursprünglicher Einfachheit, nach Authentizität bei so genannten „primitiven Kulturen“ hat sich im 20. Jahrhundert der Begriff „Primitivismus“ eingebürgert.⁷ Durch dessen übliche Fixierung auf die formalen Anleihen, die der Kubismus bei der afrikanischen Skulptur machte,

¹ Kirk Varnedoe, 'Gauguin', in: Rubin (Hrsg., 1984, 180f).

² Winckelmann (1991).

³ Mortensen (1997, 74f, 111).

⁴ Adorno, a.a.O., S.19.

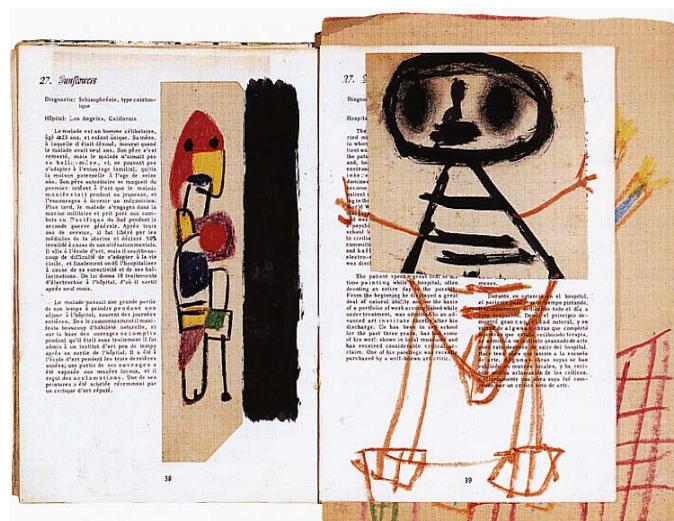
⁵ Mortensen (1997, 107f).

⁶ Kant (1974 [1790], 115ff).

⁷ Goldwater (1967). Für weitere Literatur und eine systematische Behandlung des Primitivismus als Phänomen des 20. Jahrhunderts siehe: Rubin (Hrsg., 1984, 180-209).

wird die Aussicht darauf versperrt, dass das Phänomen viel umfassender ist: Nicht nur bei Primitiven, sondern auch bei den ästhetischen Produktionen von Outsidern und Geisteskranken suchten Künstler ihre Inspiration, und sie suchten nicht nur nach neuen Formen, sondern eben auch nach nicht korrumpter Wahrhaftigkeit.¹

So hat Jean Dubuffet (1901-1985), der aus Unfrieden über die gängigen Auffassungen zur Kunst zeitweise gar aufgehört hatte zu malen, stattdessen Werke von „Irregulären“ – von Nicht-Künstlern – gesammelt, denn diese zeichneten sich durch ursprüngliche Spontaneität und einen gänzlich unakademischen Charakter jenseits aller Professionalität aus. Die neuere Bezeichnung „Outsider Art“ für Kunst von Nicht-Künstlern geht indirekt auf Dubuffet zurück, denn sie wurde 1972 von dem englischen Kunsthistoriker Roger Cardinal eingeführt, um damit die, durch Werke von Nicht-Künstlern angeregte „Art brut“ Dubuffets einem englischsprachigen Publikum verständlich zu machen.²



29. Karel Appel, Broschüre „Psychopathological Art“, 1950

Auf der Suche nach dem Primitiven im Menschen und in sich selbst versuchte Karel Appel (geb. 1921, Amsterdam), sich die Bildsprache von Kindern zueigen zu machen, was ihn wohl auch für Bilder von Geisteskranken sensibilisierte. Nach dem Besuch einer Ausstellung solcher Bilder überarbeitete er die Texte der dazu erschienenen Ausstellungsbrochüre, worin deren Schöpfer als psychopathologische Fälle beschrieben wurden. Angeregt durch die Bilder kitzelte und kollagierte er Figuren in die Broschüre hinein – meist über den Text hinweg – als wollte er die wissenschaftlich-rationalistische Behandlung der Fälle überflügeln und sich den Geisteskranken mimetisch anverwandeln. So nahm seine spontane Ausdrucks kraft auf sehr buchstäbliche, ja geradezu programmatische Weise den Platz der Vernunft ein (Abb. 29).³ Ein weiterer Künstler, der sich an *Outsidern* inspirierte, war Arnulf Rainer. In einer ent-

¹ Hans Prinzhorn (1968 [1922], 15) plädierte für die Anerkennung der Kunst von Geisteskranken als Kunst, denn das Wesen der Gestaltung, Zweckfreiheit und Autonomie, sei bei den Schöpfungen von Geisteskranken am reinsten gegeben.

² Bianchi (1991, 98ff).

³ Hrsg. als Faksimile: Appel (1997 [1948-1950]). Vergl.: Kaiser (2002, 13 ff).

scheidenden Phase seines Werkes versuchte er sich den Grimassen und Kontorsionen von Katatonikern mimetisch anzuverwandeln.¹

Die Inspiration durch ethnische Kunst ist also durchaus nicht die einzige Form, die das künstlerische Suchen nach authentischer Wahrheit annehmen kann, und es ist auch nicht nur ein Phänomen des 20. Jahrhunderts. Genau besehen ist es mindestens so alt wie unser moderner Kunstbegriff: Dem „unschuldigen Auge“ John Ruskins lag die Thematik unkonventioneller Einfachheit gleichermaßen zugrunde wie sie Beweggrund für Künstlergruppen war, sich in ländlichen Gefilden wie Barbizon, Pont-Aven oder Worpswede niederzulassen, um dort ein ursprünglicheres Leben zu führen. Ja sie ist schon in Winckelmanns auf die Skulptur der Antike gemünztem Schlagwort „edle Einfalt, stille Größe“ angelegt.² Es mag heute bizarr erscheinen, aber im 18. Jahrhundert suchte man die ursprüngliche Einfachheit noch in der Antike. Ein Kuriosum, das unwissentlich diese frühmoderne Vorstellung vom Primitiven mit unserer heutigen kombiniert ist der hier abgebildete Kupferstich von der Ankunft Kapitän Cooks auf den Tonga-Inseln: Die ‚Wilden‘ tragen hier antike Tuniken (Abb. 30).³



30. Robert Bénard,
Cooks Ankunft auf den
Tonga-Inslen

Die wohl ersten Künstler, die den Traum von einer reineren, ursprünglicheren Welt in die Praxis umsetzten, waren einige Schüler Jacques-Louis Davids. Sie fanden dessen Darstellungen mythologischer Historiengemälde nicht ‚primitiv‘ genug und gründeten eine Gruppe, ‚Les Barbus‘ genannt, nach den Bärten die sie sich stehen ließen, kleideten sich in Tuniken und verließen Davids Atelier im Louvre, um sich am damals noch ländlichen Fuße des Chaillot-Hügels in einem verlassenen Kloster niederzulassen.⁴ Schon seit der französischen Revolution also gehört die Suche nach einer primären Wahrheit und der damit einhergehende Antagonismus zur Gesellschaft zum Bild des Künstlers der Moderne. In ihrer rousseauistischen Ausprägung richtete sie sich gegen den zunehmenden Utilitarismus und das Streben nach wissenschaftlichen Fakten, die mit der industriellen Revolution dennoch, und zwar endgültig Oberhand gewinnen sollten, und sie manifestierten sich als ästhetisch-spirituelle

¹ Kaiser (2005, 19)

² Erstmals formuliert in: Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* (Dresden, 1755), seiner ersten Schrift, die er zunächst in einer Auflage von nur knapp 50 Exemplaren herausgab. Dieses epochenmachende Werk wurde schnell sehr erfolgreich, so dass Winckelmann bereits 1756 eine zweite Auflage veröffentlichte (http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Joachim_Winckelmann)

³ Rubin (Hrsg., 1984, 6).

⁴ Levitine (1978).

Aussteigerbewegungen:¹ Die Präraffaeliten und Nazarener suchten in der Vorrenaissance eine von der Zivilisation noch unberührte Thematik, die Künstler von Barbizon und Pont-Aven das einfache Leben auf dem Lande. Umgekehrt kann die Reduktion aufs Elementare durchaus auch in Analogie zur Wissenschaft gesehen werden: Mittels des Themas vom „unschuldigen Auge“ oder der analytischen Systematisierung des Farbauftages strebte man nach der Rettung des wissenschaftlichen Anspruchs künstlerischer Praxis. Die Kubisten verlagerten dann die Suche nach dem Primären und die Inspiration am Primitiven auf das Gebiet formaler Problemstellungen, deren extremste Version die analytische Verwendung primärer Farben und Formen ist – etwa bei Mondrians Neo-Plastizismus oder bei Sol LeWitts Wahl des Würfels als analytisches Modul.² Die erste Ausstellung der Minimal Art im New Yorker Jewish Museum im Jahre 1966 hatte bezeichnenderweise den Titel *„Primary Structures“* – eine höchst überraschende Analogie zum Primitivismus.³ Bezeichnend für die Äquivalenz des ‚Primären‘ mit Realitätsnähe beziehungsweise Wahrheitsgehalt im künstlerischen Diskurs ist der Titel der zwei Jahre später im dortigen Museum of Modern Art gehaltenen Minimal Art-Ausstellung: *„The Art of the Real“*.

Versuch zur Eigenart des künstlerischen Denkens

Nicht nur in der Kunst, auch in Konzepten, Methoden, Hypothesen und Stellungnahmen der Wissenschaft finden sich Elemente, die von ähnlichen Motiven – das Primäre, das Erhabene, das Wahre – geprägt sind. Auch für den Wissenschaftler können sie Ansporn oder Begrenzung seines Forschungsunterfangens sein, werden selbst aber kaum je thematisiert. Aufgrund dieser Annahme hat der Wissenschaftshistoriker Gerald Holton in Fallstudien die wissenschaftliche Vorstellungskraft analysiert. Methodisch ähneln sie denen von Anthropologen, wenn diese Mythen und Legenden miteinander verglichen, um die ihnen zugrunde liegenden Strukturen und wiederkehrende Merkmale zu identifizieren.⁴

Ein vergleichbares Verfahren hat der Kunsthistoriker Michael Baxandall auf ausgewählte Bilder der Kunstgeschichte angewendet – wenn auch unter Verwendung einer anderen Terminologie. Eines davon ist Picassos Portrait von Kahnweiler aus dem Jahre 1910 (Abb. 31).⁵ Baxandall bedient sich des klassisch-empirischen Erklärungsmodells der Beziehung zwischen Ursache und Wirkung und untersucht das Bild als materielles Zeugnis der Intentionen des Künstlers. Mit Intentionen meint er allerdings nicht einen zu rekonstruierenden geistigen Bewusstseinszustand bei der Entstehung des Kunstwerkes, sondern die Beziehungen zwischen dem Kunstwerk und den Zusammenhängen seiner Entstehung in einem viel umfassenderen Sinn. Baxandalls Verständnis des Begriffes ‚Intention‘ erinnert an eines, das im alltäglichen Sprachgebrauch aus dessen Bedeutungslagen weitgehend verschwunden ist,

¹ Levittine (1975, 11-26).

² "The most interesting characteristic of the cube is that it is relatively uninteresting." LeWitt (1978 [1966], 172).

³ Das erste Kunstmuseum für sog. ‚primitive Kunst‘ (im Gegensatz zu Völkerkundemuseen) wurde zur Vermeidung des politisch inkorrekteten Wortes ‚primitiv‘, ‚Musée d‘art premier‘ genannt.

⁴ Holton (1978, 7-9); Lévi-Strauss (1958); Lévi-Strauss (1964-1971).

⁵ Baxandall (1992 [1985], 41-74).

in den heutigen Bewusstseinswissenschaften jedoch, und damit auch für meine Erklärung des spezifisch künstlerischen Bezuges zur Wirklichkeit, eine zentrale Rolle spielt. Im letzten Kapitel werde ich diese Gedanken weiter ausführen. Aus der Koppelung dieser Intention ans Kunstwerk, leitet Baxandall seinen „*the artist's brief*“ (die Aufgabe, die der Künstler sich selbst gestellt hat – meist, ohne dass er sie benennt) ab.¹ Picassos Themen und Motive, die ihn seit den „*Demoiselles d'Avignon*“ und auch bei diesem Porträt beschäftigten, sind uns durch Kahnweiler selbst überliefert.²



31. Picasso, *Portrait von Henry Kahnweiler*, 1910

Erstens ging es Picasso um eine Lösung des alten und inzwischen unübersehbar gewordenen Widerspruches zwischen der tatsächlich zweidimensionalen Bildfläche und dem nur vorgetäuschten, illusionistischen Tiefenraum, der darauf traditionellerweise gegeben wurde, und zweitens ging er ein Problem an, dass sich wegen der fortgeschrittenen Erkenntnisse über die Natur der Farben dem Maler aufdrängte: Farben sind nur zufällige Impressionen, die sich je nach Perspektive und Lichteinfall von Augenblick zu Augenblick ändern können, weshalb die Farbwahrnehmung eher vom Betrachter und von dem Augenblick, in dem er die Farbe sieht, abhängig ist, als vom Objekt selbst. Form ist demgegenüber nicht nur „objektiver“ – im doppelten Sinn dieses Wortes –, sie kann auch von mehr als nur einem der Sinne erfahren werden: sowohl visuell als auch taktil.³ Ein drittes Thema reicht zurück auf Lessings (1729-1781) im „*Laokoon*“⁴ formulierte Unterscheidung der Malerei von der Poesie anhand des Zeitelements: Die Poesie entwickelt sich in der Zeit, während die Malerei nur einen Augenblick der Erfahrung wiedergibt, der deshalb besonders gut gewählt werden muss. Dass die Malerei eine Momentaufnahme sei, war just von der auf Picasso vorangegangenen Künstlergeneration, den Impressionisten, thematisiert worden, stand aber doch wohl im Widerspruch zu der Tatsache, dass Bilder meistens Ergebnisse einer langen und

¹ Ebenda, 42, 46.

² In seiner Schrift: *Der Weg zum Kubismus*, München 1920, auf die Baxandall sich bezieht.

³ Erinnert sei hier an Picassos Umweg übers Taktile, um zum Kubismus zu kommen (oben, S. 34)

⁴ Lessing (1964 [1766])

intensiven, sowohl intellektuellen als auch visuellen Auseinandersetzung mit einem Bildgegenstand sind.

Die Probleme, die Picasso mit Bildern wie den *Demoiselles* oder dem *Portrait von Kahnweiler* anging, haben alle mit der Suche nach einer anderen, eigenen Wirklichkeit des Bildes zu tun. Nachdem das Abbilden der sichtbaren Wirklichkeit für den Maler keine ernst zu nehmende Aufgabe mehr war, suchte er nach anderen Möglichkeiten, die sowohl dem Medium – der Malerei – als auch der äußeren Wirklichkeit, wie sie von der Wissenschaft entzweit wurde, besser gerecht wurden – kurz: nach einer ‚wahreren‘ Malerei. Dies waren sicherlich nicht die einzigen Themen, die Picasso in dieser Zeit beschäftigten. Strategische Überlegungen im Hinblick auf den Kunstmarkt etwa werden auch eine Rolle gespielt haben,¹ und die Bedeutung der durch den Moment des Malens eingegebenen Impulse, die natürlich nicht rekonstruiert werden können, darf nicht unterschätzt werden. All dies bildet ein Geflecht von praktischen und theoretischen Problemstellungen, das sich während des fortschreitenden Arbeitsprozesses ständig wandelt und mit dem der Künstler sich auseinander setzt.

Wie nun kann aus der Auseinandersetzung mit solcherlei Problemstellungen geflechten Bedeutung entstehen; wie werden dergleichen Themen oder Probleme zu einem Kunstwerk? Spätestens seit es in der Kunst nicht mehr in erster Linie um die möglichst wirklichkeitsgetreue Wiedergabe eines Netzhautbildes oder um die Übermittlung eines konventionellen Wissens geht, ist die Beantwortung dieser Fragen äußerst kompliziert geworden. Um zu beginnen, überlappt die Bedeutung, die ein Kunstwerk für den Künstler hat, höchstens teilweise mit derjenigen, die der Betrachter hineinlegt; und wenn wir nach den Problemen fragen, auf die es eine Antwort geben soll, dann darf dabei nicht außer Acht gelassen werden, dass schon das Wort ‚Problem‘ für den Handelnden etwas anderes bedeutet als für den Betrachter. Der Handelnde versteht darunter, dass er eine schwierige Aufgabe lösen muss, während ein Beobachter mit dem Wort zielstrebiges Handeln erklärt. ‚Problemlösung‘ ist für ihn ein Konstrukt zur Systematisierung seiner Beobachtung.²

Zur Verdeutlichung der bedeutungsträchtigen Wechselwirkung zwischen dem Künstler und dem entstehenden Kunstwerk hat sich ein Denkmodell bewährt, dass der Begründer der strukturalistischen Anthropologie, Claude Lévi-Strauss, vorgeschlagen hat. Lévi-Strauss wollte damit in erster Linie das „wilde Denken“ so genannter ‚primitiver‘ Gesellschaften anschaulich machen. „Konkrete Wissenschaft“ nannte er eine Form des handelnden Denkens, um sie vom abstrakten, institutionalisierten und planmäßigen Denken so genannter ‚entwickelter‘ Gesellschaften abzuheben, und setzte sie dabei in Analogie zu der des Künstlers.³ Das Denkmodell ist der Bastler, den Lévi-Strauss uns vorschlägt sich bei der Arbeit vorzustellen: Ohne ein bestimmtes Projekt vor Augen zu haben, bewahrt er einen gefundenen Gegenstand auf, weil er ihn aus irgendeinem Grunde interessant findet oder weil der Gegenstand irgend-

¹ So hatte Picassos großer Gegenspieler, Henri Matisse, just die Farbe ins Zentrum seines Interesses verlegt. Baxandall untersucht auch Picassos Position und Strategie hinsichtlich des zeitgenössischen Kunstmarktes, a.a.O., 50-58.

² Baxandall (1992 [1985], 69).

³ Lévi-Strauss (1962) in seinem ‚La science du concret‘ betitelten, ersten Kapitel seines Buches *La pensée sauvage*.

wann einmal zu etwas nütze sein könnte. So versammelt er ein Arsenal von Kuriosa. Zuweilen regt ein Fund unmittelbar zu einem Projekt an, meist aber ergibt sich ein Plan aus einer praktischen Problemstellung. Wie dem auch sei, wenn der Bastler sich an die Arbeit macht, dann befragt er all diese disparaten Dinge daraufhin, was sie für ihn hinsichtlich seines Projektes „bedeuten“ könnten. Jedoch bleiben die Möglichkeiten, die ihm das Arsenal bietet, immer begrenzt – etwa wegen der spezifischen Geschichte eines jeden Gegenstandes (das, was ihm von seiner ursprünglichen Funktion noch anhaftet) oder weil die gesammelten Gegenstände nicht für die Funktion, die der Bastler ihnen „andichtet“, entworfen worden sind. Jede Entscheidung zum Gebrauch eines der Gegenstände macht eine Umorganisation der Gesamtstruktur notwendig, denn kaum je passt einer nahtlos hinein. Eine solche Vorgehensweise ist grundverschieden von der des mit Konzepten arbeitenden Theoretikers, dessen Möglichkeiten *theoretisch unbegrenzt* sind. Der Theoretiker kann sich seine Welt nach Wunsch auslegen, während der Bastler einen gewissen Grad an Unvorhersehbarkeit, die in jeder Alltagspraxis enthalten ist, akzeptieren muss. Lévi-Strauss stellt dem Bastler den Ingenieur gegenüber, der zunächst einen auf empirischem und theoretischem Wissen gegründeten Plan entwirft, um ihn dann von anderen ausführen zu lassen. Die Möglichkeit einer Rückkoppelung, eines direkten ‚feedback‘ aus dem Umgang mit dem Konkreten (die Überraschung, wenn man feststellen muss, dass eine Idee nicht so funktioniert, wie man sich das vorgestellt hat) ist hier viel kleiner. Der Ingenieur darf sich auch keine Überraschungen erlauben, denn sie könnten ein Flugzeugabsturz oder das Einstürzen einer Brücke sein. Im Gegensatz zu dessen Endprodukt ist das des Bastlers nur selten genau das, was ihm am Beginn des Arbeitsprozesses vorgeschwobt hat. Der Prozess ist teils kontrolliert, teils Ereignis. All die Änderungen an der Gesamtstruktur, welche die während des Arbeitsprozesses angetroffenen Probleme notwendig gemacht haben, sind zu einem integralen Bestandteil seines Endproduktes geworden; und wenn dieses etwas ausdrückt, dann tut es dies weniger durch Darstellung oder Verweisung auf etwas ihm Äußerliches, als durch die Art, wie seine Elemente miteinander verknüpft sind. Der Bastler spricht nicht mit ihm, sondern durch es. Das Ereignis ist eine Form „der Kontingenzen, dessen als notwendig erfahrene Einbeschreibung in eine Struktur das ästhetische Gefühl hervorbringt.“¹ Auch Leonardo arbeitete mit Kontingenzen, wenn er Fehler beim Zeichnen – „*pendimenti*“ – bewusst stehen ließ,² oder wenn er Wasserflecke auf der Wand eingehend betrachtete um daraus Einfälle – „*invenzioni*“ – zu gewinnen.³ Dass dergleichen Auseinandersetzung mit materieller Wirklichkeit auch eine Form der Weltaneignung ist, mag nunmehr einzusehen sein. Was hat dies jedoch mit Erkenntnis zu tun? Auf die Frage werden wir am Ende dieses Buches noch zurückkommen. Zunächst muss jedoch, im Anschluss an diese Geistesgeschichte der Herausbildung des Kunstbegriffes noch dessen Herausbildung unter gesellschaftsgeschichtlichem Aspekt nachgezeichnet werden.

¹ "L'évènement n'est qu'un mode de la contingence, dont l'intégration (perçue comme nécessaire) à une structure, engendre l'émotion esthétique", in: Lévi-Strauss, a.a.O., 39.

² Zwijnenberg (1999, 65 ff). Während des Zeichenprozesses auf dem Papier können Dinge geschehen, die der Geist nicht vorausgesehen hat, ebenda, 81. Das Schreiben/Zeichnen und Lesen als dialektischer Prozess, ebenda, 92.

³ Zwijnenberg (1999, 60 ff).

(III) Gesellschaftliche Wirklichkeit der Kunst

Die Vorstellung, dass Kunst die Wirklichkeit darstelle, setzt die Annahme einer ‚äußereren‘, vom Menschen unabhängigen Welt voraus. Die epistemologischen Probleme, die eine solche Annahme aufwirft, können wir uns nicht ersparen. Ich hebe sie mir jedoch fürs letzte Kapitel auf. In diesem Kapitel soll es um einen Aspekt der Wirklichkeit gehen, der durchaus vom Menschen abhängig ist: den gesellschaftlichen oder kulturellen. Auch hinsichtlich dieser Wirklichkeit meint so mancher, dass Kunst – ganz analog zum Abbild sichtbarer Wirklichkeit – gesellschaftliche Wirklichkeit darstellt, kritisiert, dokumentiert. Er muss sich jedoch die Frage gefallen lassen, von welcher Warte aus der Künstler das wohl tun kann. Steht er etwa außerhalb der Gesellschaft – wie Saussure auf dem Montblanc? Die Vorstellung, dass Kunst autonom sei, wurde schon kurz angesprochen, jedoch nur als Vorstellung, als philosophisches Konzept. Im Folgenden sollen nun deren gesellschaftliche Grundlagen ein wenig beleuchtet werden. Apologeten einer gesellschaftlichen Relevanz der Kunst postulieren gewöhnlich die Hinfälligkeit der Idee von einer autonomen Kunst – logisch, so scheint es, denn wenn sie autonom ist, dann kann sie ja doch nicht gesellschaftlich relevant sein, oder?

Ideen fallen nicht vom Himmel, sondern entstehen in Wechselwirkung mit ihrem gesellschaftlichen Umfeld (selbst wenn sie im Nachhinein als ihrer Zeit voraus erscheinen mögen), und zweifellos gehört dieses Umfeld zur Wirklichkeit, mit der Kunst sich auseinandersetzt. Dasjenige, innerhalb dessen sich Wissenschaft und Kunst herausgebildet haben, war das einer stets mehr nach dem wissenschaftlichen Weltbild sich ausrichtenden Kultur.

Von den Versuchen, den Wandel von einer vorherrschend religiösen Kultur zu unserer, durch das wissenschaftliche Weltbild dominierten sozialhistorisch zu fassen, war das Werk des deutschen Soziologen Max Weber (1864-1920) das wohl einflussreichste. Der Wandel manifestiert sich, so Weber in der berühmten Vorbemerkung zu seinen religionsphilosophischen Aufsätzen, in einer gewissen Art von Wissenschaft und Kunst, einer gewissen Form des Kapitalismus, des Fachmenschentums, der Organisation von Arbeit, die sich im Okzident herausgebildet haben, die jedoch universelle Anwendung fanden. Insbesondere interessierte ihn die Frage, warum nur das Abendland diese universelle Kultur hervorgebracht hat, oder – in ihrer Umkehrung – warum außerhalb Europas „weder die wissenschaftliche, noch die künstlerische, noch die staatliche, noch die wirtschaftliche Entwicklung in jene Bahnen der Rationalisierung einlenkten, welche dem Okzident eigen sind.“¹ Als „rational“ beschrieb er einen Entzauberungsprozess, der in Europa dazu geführt hat, dass zerfallende religiöse Weltbilder eine profane Kultur aus sich entließen.² Die Begriffe „Rationalisierung“ und „Entzauberung“ verdichten charakteristische Merkmale des Entstehungsprozesses dieser Wissenschaftskultur und sind zueinander komplementär. Die Redewendung „Entzauberung der Welt“ hat Weber Friedrich Schiller entlehnt, und die Romantiker meinten mit Entzauberung die Zerstörung durch den Rationalismus jener ganzheitlichen Weltsicht, wie sie sich dem Individuum über die direkte, sinnli-

¹ Weber (1991 [1920], Bd.1, 9, 20).

² Habermas (1988 [1985], 9).

che Wahrnehmung darbietet, sowie den damit einhergehenden Verlust, ja eben des Zaubers – einer mystischen Erfahrung des Absoluten. Dagegen setzten sie den Pantheismus, und von der Kunst erhofften sie sich eine nunmehr „aufgeklärte“ Rekonstruktion jener verlorengegangenen, ganzheitlichen Weltansicht. Rationalismus in seiner abstrakten Reinform ist das Kennzeichen wissenschaftlichen Denkens. Seine Wortwurzel Ratio bedeutet im Deutschen Vernunft beziehungsweise vernünftiges, logisches Denkvermögen; im Englischen hat sich seine ursprüngliche, auf das Rechnen verweisende Bedeutung bewahrt, als das Verhältnis zwischen zwei vergleichbaren Größen, das heißt, wie viele Male die eine in der anderen enthalten ist (die Ratio von 2 zu 4 ist 2). Um ein solches Verhältnis bestimmen zu können, muss man zunächst die Ganzheit der Wahrnehmung in Stücke zerlegen. Auch in der Sprache ist ein derartiges, analytisches Umgehen mit der Wirklichkeit angelegt, denn wenn ich einen Gegenstand benenne, dann hebe ich ihn heraus, unterscheide ihn vom Rest. Die Unterteilung eines Bereiches der Wirklichkeit in gleiche Stücke macht den Bereich messbar. Eine Schafsherde besteht aus einzelnen Schafen, die, wenn nummeriert, eindeutig voneinander unterschieden sind. Maßeinheiten, in die Raum oder Zeit unterteilt werden können, sind dagegen willkürliche Festlegungen.

Für uns heute ist es schwierig geworden, sich die Wirklichkeit anders als in quantitativen Größen vorzustellen. Das war im Mittelalter noch anders; und auch Plato und Aristoteles, die Vernunft höher schätzten als wir dies heute tun, vertraten eine höchst unmetrische Einstellung gegenüber der Wirklichkeit. Der Neuzeit markanteste Leistung gegenüber dem Rationalismus der Antike bestand in der Zusammenführung abstrakter Mathematik mit praktischer Metrik, wodurch abstrakte Vernunft praktisch anwendbar wurde.¹ Für die alltägliche Anwendung des Rationalismus hat Max Weber den Begriff „Zweckrationalismus“ geprägt. Zweckrationalismus ist auf Resultate gerichtet und kann sich dabei auf quantifizierbare Größen verlassen. In der Neuzeit bestimmte er mehr und mehr die Gesellschaftsordnung. Nicht messbare Qualitäten hingegen hängen ab von subjektiver Einschätzung, sind nur in begrenztem Maße verlässlich und werden in unserer Wissenschafts- und Technologiekultur auf die Privatsphäre relegiert – oder auf die Kunst, die sich als Bereich für den gesellschaftlichen Austausch über derlei uninteressante (oder auch interesselose), weil nicht messbare Qualitäten herauzkristallisierte. Insofern Künstler die Gesamtheit der Wirklichkeit zum Gegenstand haben, können sie nicht umhin, einen Sonderstatus der Kunst, der sie von der gesellschaftlichen Wirklichkeit abhebt, ihre ‚Autonomie‘ abzulehnen – und mittlerweile scheint sich die Vorstellung einer Identität von Kunst mit alltäglichem Leben allgemein durchgesetzt zu haben. Nichtsdestoweniger verrät die gesellschaftliche Praxis im Umgang mit Kunst immer noch einen impliziten Unterschied zwischen beiden.

¹ Crosby (1997, 12, 16f).

Entzauberung und Rationalisierung

Wie der vollständige Titel von Max Webers Standardwerk, „Die protestantische Ethik und der «Geist» des Kapitalismus“, erkennen lässt, sah er die entscheidende Triebfeder zur Entzauberung und Rationalisierung im Protestantismus. Dies bedarf einer Erläuterung, denn die protestantische Ethik ist kaum weltlicher als die katholische. In vielerlei Hinsicht gibt sie sich selbst strenger, asketischer, will sagen religiöser. Ein asketischer Lebenswandel indessen erlaubt es, auch profane Alltagsgeschäfte zu heiligen: Der Mensch wird zum Verwalter der durch Gottes Gnaden ihm zugekommenen Güter; über jeden ihm anvertrauten Cent muss er sich selbst und Gott Rechenschaft ablegen; und es ist zumindest bedenklich, ihn zu eigenem Genuss, anstatt zu Gottes Ruhm auszugeben. Weber zitiert den nonkonformistischen englischen Geistlichen Richard Baxter (1615-1691): „Wenn Gott Euch einen Weg zeigt, auf dem Ihr ohne Schaden für Eure Seele oder für andere in gesetzmäßiger Weise mehr gewinnen könntet als auf einem anderen Wege und Ihr dies zurückweist und den minder gewinnbringenden Weg verfolgt, dann kreuzt Ihr einen der Zwecke Eurer Berufung. Ihr weigert Euch, Gottes Verwalter zu sein und seine Gaben anzunehmen, um sie für ihn gebrauchen zu können, wenn er es verlangen sollte.“ Die innerweltliche, protestantische Askese wirkte einerseits gegen den unbefangenen Genuss des Besitzes und sprengte andererseits die mittelalterlichen Fesseln des Gewinnstrebens, indem sie es als gottgewollt ansah. Nicht zu einer Profanierung des Heiligen weist eine solche Ethik allerdings den Weg, sondern zur Heiligung des Profanen – die ethische Rechtfertigung dessen, was Weber mit „Zweckrationalismus“ meinte.¹ Dies war die Umwertung der Werte, von der Shaftesbury sich mit seinem Begriff des „interesselosen Wohlgefallens“ absetzen wollte, wovon Carl Philipp Moritz (1757-1793) dann die erste konsistente, das heißt, *nicht* ethisch begründete Formulierung der Autonomie der Kunst ableiten sollte.² Weber erkannte in der Kombination von Askese und ungehindertem Gewinnstreben Übereinkünfte mit dem Wirtschaftsethos des Kapitalismus seiner eigenen Epoche, welches dann allerdings keiner religiösen Legitimation mehr bedurfte. Keine andere Religion enthielt solcherart, sowohl rational als auch ethisch begründete Motive, ja göttliche Anweisungen zu einer aktiven Lebensgestaltung. Zwar hat es auch in anderen Kulturen Vorformen des Kapitalismus gegeben: Insbesondere in der chinesischen war das theoretische Kenntnisniveau noch bis ins 15. Jahrhundert hinein viel weiter entwickelt und dessen Nutzung für praktische Zwecke viel erfolgreicher gewesen als im Okzident.³ Nirgendwo aber war profane Gewinnsucht und zweckrationalistisches Handeln in ein Glaubenssystem integriert worden. Dass dies in Europa geschah und dass das kapitalistische Wirtschaftsethos andernorts später übernommen und so – mit Webers Worten – „universalgeschichtlich bedeutsam“ wurde, ist nicht durch ein anderweitiges Fehlen an Können zu erklären, sondern eben durch die religiöse Sankti-

¹ Weber (1973 [1905], 363 und 370).

² Ohne allerdings noch den Term ‚Autonomie‘ zu gebrauchen: „Von allen diesen Begriffen nun stehen der vom Schönen und der vom Unnützen am weitesten voneinander ab und scheinen sich am stärksten entgegengesetzt zu sein, da wir doch vorher gesehen haben, daß das Schöne und Edle sich eben dadurch vom Guten unterscheidet, daß es nicht nützlich sein darf, um schön zu sein, und also der Begriff vom Schönen mit dem Begriff vom Unnützen oder nicht Nützlichen sehr wohl müßte zusammen bestehen können.“ Jahn (Hrsg., 1973 Bd. 2, 261). Vergl.: Bürger (1992, 77-79).

³ Spengler (1977, 7ff).

onierung dieser Umwertung traditioneller Wertesysteme.¹ Max Weber hat viele Faktoren angeführt, die Europa dazu prädestinierten – etwa die Dezentralisierung der politischen Gewalten, den immer wiederkehrenden Konflikt zwischen Staat und Kirche, die besondere Struktur der mittelalterlichen Gewerbestädte und so manches mehr. Seine Konzentration auf die protestantische Ethik hebt diese jedoch als entscheidende Ursache hervor. So bestechend deren Übereinkünfte mit dem kapitalistischen Wirtschaftsethos auch erscheinen mögen, einfachen kausalen Erklärungsmodellen ist im Felde der Sozialgeschichte immer mit Vorsicht zu begegnen, denn sozialgeschichtliche Prozesse sind dafür zu komplex. Gegen Webers Erklärungsmodell ließe sich etwa einwenden, dass Weltbildungsrationalisierungen und Vorformen des Kapitalismus älter sind als der Protestantismus und dass sich auch nach dessen Durchbruch deren Vorkommen nicht auf zum Protestantismus bekehrte Regionen beschränkt hat, während protestantische Regionen wiederum nicht immer die Vorreiter frühkapitalistischer Wirtschaftsordnungen waren.²

Viel näher läge es da schon, anzunehmen, dass auch der Protestantismus eine Ausgeburt von spezifisch europäischen Bedingungen war, die eine Entstehung des Kapitalismus favorisierten. Sonst wäre schwerlich zu erklären, warum er sich überhaupt im Einflussbereich der römisch-katholischen Kirche hat durchsetzen können,³ denn Glaubenssysteme und Traditionen sind normalerweise auf ihren Absolutheitsanspruch angewiesen – für Alternativen lassen sie keinen Raum. Jede noch so vorsichtige Kritik würde sie als Ganzes in Frage stellen, wäre Häresie. In geographisch geschlossenen Glaubensgemeinschaften braucht ein solcher Absolutheitsanspruch nicht einmal von einer übergeordneten Autorität auferlegt zu werden. Die Stärke religiöser, irrationaler Weltordnungen gründet sich auf Gemeinschaft und den über deren Traditionen vermittelten, nie hinterfragten Sicherheiten sowie auf der existenziellen Angst, die jeder Zweifel daran hervorrufen würde.

Der Gemeinschaft der römisch-katholischen Kirche fehlte es jedoch an Geschlossenheit, worin eine Voraussetzung ihrer eigenen Entzauberung schon angelegt war. Dies hat Weber zwar erkannt, die Besonderheit des Fehlens kultureller Homogenität aber hat er wohl nicht hoch genug eingeschätzt, um sie zu erklären. Dabei liegt zumindest eine Erklärung der religionsgeschichtlichen Besonderheit Europas auf der Hand, wenn man bedenkt, dass die europäische Geschichte sich auf den Trümmern einer im Mittelalter versunkenen Antike gegründet hatte. Als einzige Institution der Antike hatte die Kirche den Zerfall des Römischen Reiches im Mittelalter überdauert und war, gestützt auf Resten antiker Infrastruktur, zur zentralen Glaubensautorität der verschiedenen europäischen Völker geworden. Die weltliche Macht dagegen war in Händen lokaler Fürsten, und diese paktierten mit dem päpstlichen Stuhl in Rom oder widersetzten sich ihm, je nachdem, wie es ihnen am besten auskam. So konnte mit der Zeit Raum für alternative Glaubensinterpretationen entstehen – insbesondere in jenen, vom päpstlichen Stuhl weit entfernt.

¹ Weber (1991 [1920], Bd.1, 339ff).

² Man denke etwa an absolutistische Preußen Friedrich des Großen.

³ Katholisch kommt vom griechischen *katholikós*, was bezeichnenderweise soviel wie ‚allgemein, universal‘ bedeutet. Obwohl schon seit dem 8. Jh. vereinzelt in Gebrauch ist das Adjektiv zur Unterscheidung der (Recht-)Gläubigen von den Anhängern anderer Konfessionen erst in Reaktion auf die Reformation in den Standardwortschatz aufgenommen worden. Kluge (2002, Stichwort: katholisch).

ten nördlichen Ländern, in denen der Protestantismus dem Katholizismus sein Monopol streitig machte.

Nicht nur die Entzauberung, sondern auch die Rationalisierung kann mit der Lage des „dunklen“ Mittelalters als Puffer zwischen Antike und Neuzeit erklärt werden: So ist bemerkenswert, dass in der europäischen Tradition zwei Weltbilder mit dem strukturell wohl größten Rationalisierungspotenzial aufeinander trafen – das griechische und das christliche. Darüber hinaus darf nicht vergessen werden, dass auch die im Mittelalter aufblühende und noch junge Kultur des Islam eine wichtige, nur allzu oft vernachlässigte Rolle bei der Formalisierung der Ratio gespielt hat. Jedoch war es vor allem die katholische Kirche, welche die wichtigsten Voraussetzungen für die Wiedergeburt des antiken Rationalismus und in der Folge für die Entzauberung ihrer eigenen religiösen Mystik bereitete: Als einzige Institution mit ungebrochener Kontinuität seit der Antike hatte sie deren Philosophie und technische Kenntnisse über das Mittelalter hinweg gerettet; und die scholastischen Kirchengelehrten pflegten die Disziplin des Vernunftdenkens, wenn sie versuchten, den christlichen Glauben rational zu durchdringen. Fast alle großen wissenschaftlichen Entdeckungen bis hinein ins frühe 17. Jahrhundert waren auf dem Boden des Katholizismus gediehen. Kopernikus und Vesalius kamen noch nicht, wie später Galileo, in Konflikt mit der Kirche: Erst nachdem sie sich durch die Reformation in die Defensive gedrängt sah, nahm sie auch gegenüber der Wissenschaft eine feindliche Haltung an. Daraus abzuleiten, dass Protestantismus und Wissenschaft in ihren Frühtagen natürliche Verbündete gegen die katholische Kirche gewesen seien, wäre indes ein Trugschluss.¹ Es war vor allem eine Gemeinsamkeit von Protestantismus und Wissenschaft, die eine Reaktion der Kirche herausfordern musste: Beide schufen, jeweils auf ihre eigene Weise, Raum für Zweifel an Dogmen. Dass diese Relativierung traditioneller Normen und Konventionen überhaupt möglich war, bereitete die Voraussetzung jener „universalgeschichtlichen“ Besonderheit sowie des Protestantismus.

Für die Wissenschaften ist Raum für Zweifel gar unerlässlich, denn die Kritik von überliefertem Wissen und von direkter Wahrnehmung ist ja ihr Grundprinzip. Die Anwendung logischer Prinzipien zur Begründung des christlichen Glaubens bei den Scholastikern war deshalb nicht wissenschaftlich, weil die Logik zu Dogmen führte, die als unanfechtbare Grundlagen aller Kenntnis vorausgesetzt wurden. Da religiöse Weltbilder sich auf Gemeinschaft gründen, sind sie normativ, rituell gesichert und beherrschen das Wissen, Denken sowie die Handlungsorientierungen ihrer Anhänger. Deshalb können sie innerhalb ihrer jeweiligen Kulturgemeinschaft nicht als Deutungssysteme verstanden werden.² Erst die Relativierung ethischer Grundsätze macht Sinnzusammenhänge der Kritik zugänglich und prinzipiell revidierbar. Die Grenze, die das Mittelalter nicht hatte überschreiten können, war eine ethisch verwurzelte, nicht interventionistische Haltung gegenüber Natur und

¹ Die asketischen Sekten des Protestantismus waren an reiner Wissenschaft weniger interessiert als die katholische Kirche (deren Feindschaft durchaus noch als eine Form von Interesse angesehen werden kann) – es sei denn, sie kam den Bedürfnissen des Alltags entgegen. Vergl.: Weber (1991 [1920], Bd.1, 373). Im Übrigen war Wissenschaft noch eher eine Angelegenheit von Individuen und ohne unmittelbare gesellschaftliche Konsequenzen. Erst ab dem 19. Jahrhundert sollte sie einen signifikanten Einfluss auf den Alltag ausüben; vergl.: Wolpert (1992, 28).

² Habermas (1987/88 [1981], Bd. 1, 85)

Gesellschaft. Sie blockierte den Schritt von einer Kenntnisstufe, wie sie Leonardo erreicht hatte, zu der des Galilei. An ihr scheiterte die weitere Rationalisierung sowohl der griechischen Kultur als auch der chinesischen.

Max Webers Werk ist fragmentarisch geblieben – auch in die entgegengesetzte Richtung, hin zur Moderne. So ist mit der protestantischen Heiligung des Profanen noch nicht die Profanierung des Heiligen erklärt, die das wissenschaftliche Weltbild und die profane Kultur der Moderne kennzeichnet. Um das zu tun, hätte Weber den dazu entscheidenden Beitrag der Aufklärung behandeln müssen.¹ Sein mutmaßliches Gesamtprojekt weist denn auch Widersprüchlichkeiten auf: Er analysierte den religionsgeschichtlichen Entzauberungsprozess anhand eines komplexen, jedoch kaum geklärten Rationalisierungsbegriffes, während er sich bei seiner Analyse der gesellschaftlichen Rationalisierung, wie sie sich in der Moderne durchsetzte, von der eingeschränkten Idee des Zweckrationalismus leiten ließ. Weber hat die kognitiven Strukturen, die sich auf seltsamen Rationalisierungspfaden der religiösen und metaphysischen Weltbilder herauskristallisierten, nirgendwo ausführlich ausgearbeitet und konnte so nicht deren europäische Besonderheiten – lange vor der Reformation – erkennen. Nur beiläufig hat er die Entstehung der modernen Wissenschaften behandelt, deren Rationalitätsformen ja doch wohl als das Modell für die Rationalisierung der Gesellschaft anzusehen ist. So konnte er nicht sehen, dass der Weg vom protestantischen Zweckrationalismus zur Moderne noch weit war.

Die Entzauberung religiöser oder mythischer Weltbilder vollzieht sich durch Rationalisierung mittels der Sprache, wobei die sozialintegrativen und expressiven Funktionen, die vordem von der rituellen Praxis erfüllt wurden, verloren gehen und die selbstverständliche Autorität des Heiligen durch einen gesellschaftlichen Konsens ersetzt wird, der letztlich einer zwischen Subjekten ist.² Anders als die Autorität des Heiligen steht der Konsens nie fest, sondern kann in der Praxis „kommunikativen Handelns“ – ein von Jürgen Habermas geprägter Begriff³ – zwischen Individuen oder Gruppen hinterfragt werden. Die kommunikative Praxis ist insofern rational, als sich jedes Einverständnis letztlich auf Gründe stützen muss. Insofern ist sie auch kritisierbar, also verbesserrungsfähig.⁴ So ist Rationalität entgegen einem verbreiteten Missverständnis nicht Wissen, sondern dessen radikale Hinterfragung, die auch nicht Halt macht vor in Traditionen verwurzelten Wahrheiten sowie vor ethischen Prinzipien, die Bindemittel von Gemeinschaft sind. Ein rational gerechtfertigtes Einverständnis bemisst sich an kritisierbaren Geltungsansprüchen und den mit ihnen verknüpften Argumenten. Sie können die Gültigkeit beanspruchen von einer propositionalen Wahrheit, einer normativen Richtigkeit oder einer subjektiven Wahrhaftigkeit. Diese drei Kategorien der Wirklichkeit verweisen auf drei Weltansichten: die objektive Welt (die Gesamtheit der Tatsachen), die

¹ Zum Folgenden: Habermas (1987/88 [1981], Bd. 1, 316, 207ff, 228f., 295f).

² Habermas (1987/88 [1981], Bd. 1, 83; Bd. 2, 119).

³ Jürgen Habermas baut seine ‚Theorie des kommunikativen Handelns‘, als Paradigmenwechsel von der Zwecktätigkeit her, auf George Herbert Meads Entwurf einer idealen Kommunikationsgemeinschaft sowie auf Emile Durckheims Annahmen über die sakralen Grundlagen der Moral auf und stellt sie somit auf den Sockel der Gründerväter der modernen Soziologie; Habermas (1987/88 [1981], Bd. 2, 9f).

⁴ Habermas (1987/88 [1981], Bd. 1, 37).

soziale Welt (die Gesamtheit der interpersonalen Beziehungen), die subjektive Welt (die Gesamtheit der Erlebnisse).

In durch Traditionen, Mythen oder Religionen bestimmten Kulturen sind traditionelle beziehungsweise religiöse Weltbilder in allen drei Ansichten die letzte Autorität – sie bestimmen sowohl das gesellschaftliche Wissen, die Normen und Werte sowie die Rolle und Erlebnissphäre des Individuums dermaßen, dass ein subjektiv bestimmter Freiraum undenkbar ist. Mit Max Weber können wir die Ausdifferenzierung dieser Wirklichkeitsaspekte – oder auch „Wertsphären“ – als charakteristisches Merkmal der kulturellen und gesellschaftlichen Rationalisierung der Moderne anerkennen.¹ Nicht Verwandtschaftssysteme, mythologische Weltinterpretationen oder ethische Dogmen bestimmen noch die Struktur der Gesellschaft, sondern in kommunikativer Praxis entwickelte, den Wertsphären jeweils entsprechende Geltungsbereiche: Wissenschaft und Technik, rational begründete, universalistische Rechts- und Moralvorstellungen und die Kunst. Gemäß jeweils eigenen Regeln und spezialisierten Sachkompetenzen professionalisieren sie sich in entsprechenden Institutionen – Forschungsanstalten, Gerichte, Museen, Theater, Universitäten...² Die Professionalisierung mündet letztlich in jene uns wohlbekannte Expertenkultur, an welcher der Nichtexperte nur in beschränktem Umfang teilhaben kann. Da die Geltungsbereiche nur noch formal, das heißt durch Formen argumentativer Begründung, zusammengehalten werden, verfällt die sozialintegrative Kraft von Glauben und Traditionen, was eine Verarmung der in ihrer Traditionssubstanz entwerteten Lebenswelt mit sich bringt. Die Abspaltung vom Traditionstrom und der damit einhergehende Verlust einer emotionell besetzten Gruppenidentität lässt ein Gefühlsvakuum und ein verzerrtes, weil einseitiges Weltbild entstehen – Symptome von „Pathologien der Moderne“.³ Das Individuum wird auf sich selbst zurückgeworfen, und für die expressive Selbstdarstellung des Subjektes in der Öffentlichkeit sowie deren öffentliche Sanktionierung ist die Kunstinstitution der angewiesene Ort. Innerhalb der Kunstinstitution, worunter nicht nur das Museum zu verstehen ist, sondern auch Kunstgeschichte, Kunstkritik, Kunstmarkt, ja selbst private Initiativen (insofern sie der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden), wird die Kunst *autonom* und zu dem, was wir mehr oder weniger bewusst meinen, wenn wir das Wort „Kunst“ gebrauchen.

Kleine (Kunst)-Geschichte der Rationalisierung

Auf die Frage von Sganarelle, an was er denn glaube, antwortet Don Juan in Molières Theaterstück: „Je crois que deux et deux sont quatre.“ Dass $2 + 2 = 4$ ist, darüber lässt sich kaum streiten, und eine Anzahl ist objektiv, wenn sie sich aus deutlich gesonderten Einheiten zusammensetzt. Der Konsensus über Mengen und simple Rechenoperationen braucht nicht begründet zu werden; ihn in Zweifel zu ziehen wäre barer Unsinn. Darum sind neben der Sprache das Zählen, Messen, und das Rechnen vorzügliche Mittel zur Rationalisierung der Wirklichkeit. Was gemessen werden kann, ist allerdings weniger

¹ Ebenda, 109; Habermas (1990 [1981], 41).

² Habermas (1987/88 [1981], Bd. 1, 234).

³ Kneer (1990)

selbstverständlich, als man denken mag:¹ Gewicht, Härte, Wärme und viele andere Eigenschaften erfahren wir nicht als Anzahl von deutlich gesonderten Einheiten. Als im 14. Jahrhundert die Gelehrten vom Oxford College nachzudenken begannen über den Nutzen des Messens nicht nur von Abstand oder Größe, sondern auch von so vagen Eigenschaften wie Bewegung, Licht, Wärme und Farbe, da fabulierten sie gleich weiter über das Messen von Sicherheit, Tugend und Grazie.² Die Idee, Wärme zu messen, muss vor der Erfindung des Thermometers noch höchst abwegig geklungen haben. Hat man dies einmal eingesehen, warum sollte dann, eingedenk der heutigen Trivialität der Wärmemessung, die Messbarkeit von Sicherheit, Tugend oder Schönheit weniger plausibel sein? *Uns* erscheint selbstverständlich, dass man derlei Eigenschaften *nicht* messen kann, und kaum nachvollziehbar, dass Aristoteles und in seiner Nachfolge die Scholastiker viel eher dazu neigten, die Wirklichkeit – auch Zahlen – in *qualitativen* Begriffen zu fassen. Dies mögen Indizien dafür sein, wie (scheinbar) selbstverständlich unser Weltbild heute durch Sprache und Metrik bestimmt und wie sonderbar dies nichtsdestoweniger ist.

Die Fähigkeit, Dinge zu zählen, ist dem Menschen offenbar angeboren.³ Ein Rechnen, welches das Niveau des Finger-und-Zehen-Zählens übersteigt, hat vermutlich seinen Ursprung in großen Marktplätzen der Antike, wo man große Mengen Korn wiegen und Vieh zählen musste.⁴ Das europäische Mittelalter erbte das numerische System des Römischen Reiches. Es war ausreichend für den Wochenmarkt oder die Erhebung lokaler Steuern, aber für große Zahlen war es schon zu plump: 1.549 wurde zum Beispiel MCCCCXXXVIII geschrieben (am Ende mit J, sodass man nichts mehr hinzufügen konnte). Zum Rechnen eigneten sich römische Ziffern ganz und gar nicht. Man verwendete sie denn auch nur zum Schreiben und rechnete mit den Fingern oder, bei komplizierteren Operationen, mit dem Abakus – einem Rechenbrett mit auf Drähten aufgezogenen Kugeln, das zwar schon in der Antike gebräuchlich gewesen war, jedoch im 10. Jahrhundert von dem französischen Mönch Gerbert, dem späteren Papst Sylvester II., wiederentdeckt werden musste (Abb. 1): Bezeichnend ist die Abwesenheit des Abakus von archäologischen und schriftlichen Quellen zwischen dem 5. und 10. Jahrhundert. Offenbar hatte man in diesem halben Jahrtausend keinen Bedarf an komplizierteren Rechenoperationen als das Finger-und-Zehen-Zählen. Während seines Studiums in Spanien lernte Gerbert auch hinduarabischen Zahlen kennen, die langsam die römischen Ziffern verdrängten.⁵ Der entscheidende Umschwung kam jedoch erst im 16. Jahrhundert. Dann auch kamen die einfachsten Funktionssymbole, + und -, in Gebrauch. Gemeinsam bildeten sie ein wunderbares Werkzeug für abstraktes, rationales Denken.⁶

Wiegen, Zählen und Messen sind eher profane Handlungen, während mathematischen Abstraktionen schon von den Griechen transzendentale Eigenschaften zugeschrieben wurden. Platon misstraute der materiellen Welt und dem, was unsere Sinne uns über diese vermitteln, da sie immer im Wer-

¹ Zum Folgenden: Crosby (1997, 13-19).

² Weisheipl (1984, Bd. 1, 639).

³ Bower (1992, 132).

⁴ Crosby (1997, 14).

⁵ Ebenda, 41-44

⁶ Ebenda, 114-120.

den begriffen und nie sei. Wissen vom wahren Sein könne nur über reines, abstraktes Denken erlangt werden. Dagegen erkannte Aristoteles der sinnlichen Wahrnehmung zwar einen höheren Wirklichkeitsgehalt zu, er bezweifelte jedoch, dass die Mathematik bei deren Interpretation von irgendwelchem Nutzen sein könne. Beide zweifelten an der Exaktheit unserer fünf Sinne.



1. Abakus

Zwar gibt es für die fruchtbare Kombination abstrakten Denkens mit praktischer Metrik Anzeichen in verschiedensten Kulturen – etwa bei den Ptolemäern, den Mayas oder den Chinesen –, doch scheint deren zyklisches Wieder-einschlafen und Vergessen eher der Normalfall in der Menschheitsgeschichte zu sein. In Europa wurden beide schließlich miteinander verwoben, und die Wissenschaft sowie viele andere charakteristische Merkmale der modernen Welt können auf diese Besonderheit der europäischen Kulturgeschichte zurückgeführt werden. Auch der Zweckrationalismus protestantischer Askese dürfte hier eine seiner Wurzeln haben. Eine andere liegt in jenem Verlangen nach einer verlorengegangenen Wahrheit, einer ursprünglichen Einfachheit, von dem im vorangegangenen Kapitel schon die Rede war. Ein frühes europäisches Beispiel der durch solches Verlangen getriebenen Aussteigerbewegungen ist das mittelalterliche Mönchtum. Weber hat es als frühes Vorbild der, durch protestantische Askese motivierten Rationalisierung von Lebensformen angeführt.¹ Mönche waren die ersten, die den Tag nach Glockenschlägen zwischen den Gebetsstunden einteilten und so die Arbeitszeit maßen. Die rationellere Arbeitsorganisation musste vor allem Zeit für Gebet und Gottesdienst frei machen, hatte jedoch im Zusammenwirken mit anderen Besonderheiten der organisatorisch geschlossenen Klosterwirtschaft den Nebeneffekt, dass Klöster schnell reich wurden.² Als Bernard von Clairvaux und

¹ Weber (1991 [1920], Bd.1, 370f).

² Da in den Bibliotheken der mittelalterlichen Klöster viele der überlieferten antiken Schriften bewahrt, kopiert und studiert wurden, konnten Mönchsorden frühzeitig Gebrauch machen von technischen Erfindungen der Antike wie der Nutzbarmachung der Wasserkraft als Energiequelle, und wegen des größeren Volumens einer Klosterwirtschaft war der wirtschaftliche Effekt von derlei Rationalisierungen größer als im handwerklichen Kleinbetrieb. Darüber hinaus entwickelten einige Orden mit den Konversenbrüdern eine Frühform des Industrieproletariats, ja die innerklösterlichen Disziplinierungsmethoden haben

30 Gleichgesinnte im Jahre 1115 den Zisterzienserorden gründeten, da taten sie dies aus Abkehr von Luxus und Überfluss, von der Dekadenz des Religiösen, die sich bei den Benediktinern breit gemacht hatte. Sie wollten das ursprüngliche, wahre und gottesfürchtige Leben wiedergewinnen. Um einem neuerlichen Verfall in Luxus und Dekadenz vorzubeugen, gehörte es zu den Prinzipien des Ordens, dass Klöster in besonders unwirtlichen Gefilden wie Wüsten oder Sumpfländern angesiedelt wurden. Ein Jahrhundert später waren die Zisterzienserklöster zu florierenden Wirtschaftsbetrieben gediehen. Max Weber glaubte in dem historischen Kuriosum, dass sie trotz dieses selbst erwählten Handicaps schnell reich wurden, einen zwangsläufigen Mechanismus erkennen zu können und hat es „Paradoxie aller rationalen Askese“ getauft. Die Askese schuf den „Reichtum, den sie ablehnte, selbst [und stellte] dabei dem Mönchtum aller Zeiten in gleicher Art ein Bein.“¹ Die Glaubensethik des Mönchtums und dessen wirtschaftlicher Erfolg blieben allerdings noch außerweltlich, weil innerhalb der Klostermauern. Erst der Protestantismus sollte die rationalisierte Lebensführung zur Ethik der Alltagskultur machen.

Wichtiger als diese außerweltliche Frühform rationaler Organisation von Arbeit waren zweifellos die Städte, die sich an Knotenpunkten des Handels bildeten oder noch vom Römischen Reich her übrig geblieben waren. Hier wurde das Zählen, Messen und Rechnen über seine Primitivform hinaus entwickelt und gepflegt. Der Städte ökonomische Stärke verschaffte ihnen einen Sonderstatus. Schon im späten Mittelalter galt: „Stadtluft macht frei.“² So konnte ein städtisches Mikroklima entstehen, das rationales Handeln favorisierte und ein Experimentierfeld für alternative Rechtsformen und Produktionsweisen bereitete. Wenn protestantische Askese eine universalgeschichtlich bedeutsame Rationalisierung von Lebensformen beförderte, dann tat sie dies vor allem in der Stadt. Wenn aber der Stadt eine ursächliche Rolle zugeschrieben wird, dann bedarf wiederum der Erklärung, warum sich die Rationalisierung von Lebensformen nicht schon viel früher andernorts vollzogen hat, denn größere Städte gibt es nicht erst seit dem europäischen Mittelalter – im Vorderen Orient vollzog sich der Übergang zu städtischen Hochkulturen schon vor Jahrtausenden.³ Es wäre vermessen, hier Webers „universalgeschichtliches Problem“ schlüssig beantworten zu wollen. Immerhin wäre wiederum zu denken an das Erbe der Antike – in diesem Zusammenhang an Reste antiker Urbanität und Handelsinfrastruktur, die das römische Reich hinterlassen hatte – oder etwa an besondere, geographische Bedingungen: Eine kleine, europäische Landmasse mit Regionen relativ hoher Bevölkerungsdichte, langer Küstenlinie sowie günstigen Verkehrsverbindungen über Flüsse, was die Rentabilitätsschwelle für die Verhandlung von Gütern über den Wasserweg sinken lässt und der Verknüpfung eines internationalen Handelsnetzes förderlich war. Dass beides eine wichtige Rolle gespielt hat, dafür mag die Tatsache sprechen, dass der Aufstieg der neuzeitlichen Stadtkultur in Norditalien begann: Hier waren die Überbleibsel des Römischen Reiches am dichtesten gesät und schon die „antike Küstenkultur“ – ebenfalls ein von Max Weber geprägter Begriff – hatte wegen ihrer besonderen geographischen

geradezu die integrierten und kontrollierten Arbeitersiedlungen des 19. Jahrhunderts vorweggenommen.
Vergl.: Treiber / Steinert (2002 [1980])

¹ Weber (1973 [1916], 451).

² Ennen (1979, 122-125).

³ Ebenda, 15.

Gestaltung profitieren können von einer überall gegebenen Nähe der Mittelmeerküste. Hinzu kam noch, dass Oberitalien nach der Stauferzeit bis zum Ende des 15. Jahrhunderts frei blieb von einer zentralen feudalen Staatsgewalt, vom Geist einer wieder erwachenden, antiken Bildung und Gesittung geprägt war und zu den Regionen zählte, die den Einflüssen aus Byzanz und der arabischen Welt am offensten gegenüberstanden.¹

Die Vorstellung, dass die Neuzeit als radikaler Bruch mit dem dunklen Mittelalter und durch die Wiederentdeckung der Antike begann, wurde maßgeblich geprägt durch Giorgio Vasari (1511-1574). Vasari war Maler und Architekt. (Des Architekten Vasari bekanntestes Bauwerk sind die Florentiner Uffizien.) Sein Künstlertum wird jedoch meist überschattet von seinem Ruhm, am Beginn der Kunstgeschichtsschreibung zu stehen. In seinen Künstler-Viten, 'Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani...', stellte er die Wiedergeburt der Künste in der Toskana als Ergebnis eines göttlichen Plans dar. Vasaris Vorstellung eines radikalen Aufbruchs der Renaissance vom Mittelalter fand ihren Niederschlag im Gedankengut von unter anderem Voltaire, Goethe, Stendhal und prägte insbesondere das für das westliche Denken über die Epoche der Neuzeit grundlegende Standardwerk des Schweizer Kulturhistorikers Jacob Burckhardt (1818-1987), 'Die Kultur der Renaissance in Italien' aus dem Jahre 1860.² Burckhardts zentrale These, dass die Wiedergeburt der Antike als kulturumfassendes Phänomen den dunklen Schleier des Mittelalters weggezogen und unserer modernen Weltanschauung den Weg bereitet habe, hat sich vor allem in der Kunstgeschichte als bemerkenswert persistent erwiesen.³ Dabei hat der ungarische Kunsthistoriker Frederick Antal (1887-1954) schon 1925 auf eine eigentlich nicht zu übersehende, gotische Strömung im *Quattrocento* hingewiesen – selbst in der Wiege der Renaissance, nämlich in Florenz.⁴ Augenfällig ist dies bei Künstlern des frühen *Quattrocento* wie Fra Angelico, Gentile da Fabriano oder Masolino. Antal aber zeichnete die Werkentwicklung so typischer Renaissance-Künstler wie Donatello und Castagno nach, um zu zeigen, dass selbst diese von der Gotik ausgingen, dann antiken Vorbildern gewisse statuarische Motive entlehnten, um ihren Naturalismus weiter zu entwickeln und schließlich diesen Naturalismus wiederum im gotischen Sinne emotionell steigerten.⁵ Diese dem Klischee einer rein antikischen Florentiner Renaissance widersprechende Entwicklungslinie gelte, so Antal, für die meisten *Quattrocento*-Künstler, und in anderen Kunststätten Italiens habe der gotisch-empfindsame Stil des Spätmittelalters noch stärker den Ton angegeben als in Florenz. Antal ging es ausdrücklich nicht darum, auf einige vergessene Züge der *Quattrocentokunst* hinzuweisen, sondern darum, eine durch die Hochrenaissance hindurchlaufende Linie der Spätgotik aufzuzeigen, die schließlich in den Manierismus des 16. Jahrhunderts mündete.⁶ Seine Darstellung der Renaissance als vorherrschend noch mittelalterlich wird bestätigt durch das Bild von dieser Frühphase des Aufstiegs der Städte zur alternativen Gesellschaftsform, das sich in anderen historischen Disziplinen durchgesetzt hat: Nicht als radikaler Bruch, sondern als

¹ Ebenda, 18, 46-48, 155.

² Burckhardt (1981 [1860])

³ Turner (1997, 10).

⁴ Antal (1925, 3ff).

⁵ Ebenda, 13.

⁶ Ebenda, 32.

langsamer, noch vollständig innerhalb feudaler Strukturen verwobener Prozess vollzog sich die Verlagerung der ökonomischen und politischen Macht in die Städte. Auch wenn feudale Hemmnisse der Warenproduktion und des Profits in gewissen Gebieten wichen, wodurch sich notwendige Voraussetzungen für die spätere kapitalistische Entwicklung langsam durchsetzen konnten, blieben die wesentlichen Merkmale feudaler Produktionsverhältnisse intakt. Selbst *in der Stadt* blieben die herrschenden Gruppen tief in der feudalen Kultur verwurzelt.¹ Was man gewöhnlich als die Weltanschauung und Kunst der Renaissance ansieht, wurde getragen von einer kleinen, elitären Gruppe außergewöhnlicher Persönlichkeiten.



2. Gentile da Fabriano,
*Die Anbetung der
Könige*, 1422/23



3. Masaccio, *Die Anbetung der Könige*, ca. 1425-1428

¹ Vivanti (1980 168f); Sweezy et. al. (1978, 20f, 142f, 183, 204, 246f).

Masaccios (1401-1428) „wissenschaftlicher und klassizistischer Stil“, den Antal später als den „Gipfpunkt eines großbürgerlichen Rationalismus“ bezeichnete (vergl. Abb. 1 im zweiten Kapitel), war für den Durchschnittsbürger unverständlich und fand bei den Zeitgenossen kaum Widerhall. Viel mehr entsprach da schon der höfische Stil Gentile da Fabrianos (1370-1427) dem Zeitgeist. Wie groß der Unterschied sein konnte, lässt der Vergleich zweier zeitlich nahe beieinanderliegender Behandlungen des Themas der ‚Anbetung der Könige‘, die eine von Gentile, die andere von Masaccio, leicht erkennen (Abb. 2, 3): Gentiles Version ist eine in Detailnaturalismus schwelgende Darstellung ritterlichen Lebens. Das Bild ist derart mit Figuren, Tieren und dekorativen Versatzstücken überladen, dass die räumlichen Beziehungen der Elemente zueinander unklar bleiben und die Komposition einen eher zweidimensionalen Eindruck erweckt. Masaccios Version ist dagegen geradezu puritanisch. Der Künstler hat die Anzahl der Figuren sowie die Gestaltung der Umgebung aufs Notwendigste beschränkt. Die Konstruktion des Bildraumes zeugt von Masaccios perfekter Meisterschaft der Fluchtpunktperspektive: Obwohl in dem Bild keine Fluchten zu erkennen sind, ist es konsequent auf den Blickpunkt *eines* Betrachters hin ausgerichtet.¹ Masaccio war einer der ersten, er sich daran machte, diese neue Methode zur „Quantifizierung der Malerei“ systematisch anzuwenden.² Der Betrachter, auf dessen Blick hin diese Rationalisierung der bildnerischen Darstellung konstruiert wurde, war weniger Mitglied einer bestimmten sozialen Klasse, als dass er hinlänglich gebildet und neugierig war, um solcherlei unkonventionellen Neuigkeiten offen gegenüberzutreten.³

Die deutlichsten Anzeichen für den Anbruch einer neuen Epoche bildeten sich in noch kleinen, humanistischen Kreisen, in direktem Austausch zwischen gewissen Künstlern, ihren Auftraggebern sowie einigen Intellektuellen heraus, die ihrer Zeit voraus waren – man könnte geradezu sagen im Kontext einer Avantgarde *„avant la lettre“*. Schon in der Renaissance musste man in diesen Kreisen die Qualität von Bildern beurteilen können, um als kultivierter Mensch zu gelten: Der „kognitive Stil“ des Betrachters wurde auf die Probe gestellt.⁴ Nicht dass der Künstler den Auftraggeber auf die Probe stellte. Man muss hier vielmehr an Wechselwirkungen zwischen Auftraggebern, Künstlern und innerhalb des begrenzten Publikumskreises denken. Das, worum es bei diesen Wechselwirkungen höchstwahrscheinlich ging, ist in Verträgen überliefert, die Auftraggeber und Künstler anlässlich wichtigerer Aufträge abschlossen.⁵ Besonders interessant im Zusammenhang mit unserem Thema der Rationalisie-

¹ Antal (1959 [1947], 7-9, 245-249).

² Crosby (1997, 181, 184).

³ Natürlich waren solche Betrachter keine Bauern oder Kleinbürger; vergl.: Baxandall (1988, 39). Gleichwohl ist Antals (1988 [1947], 12,13) Koppelung gewisser stilistischer Neuerungen an bestimmte gesellschaftliche Schichten zu schematisch. Künstler und Schriftsteller, die zweifellos eine Schüsselrolle spielten bei der kritischen Würdigung dessen, was Antal den „großbürgerlichen Stil“ nennt, entstammten eher den unteren Schichten. Andererseits war Masaccios Auftraggeber für seine berühmte, sehr avantgardistische Fresken in Sta. Maria del Carmine, Felice Brancacci, der Schwiegersohn Pala Strozzi, der wiederum Auftraggeber von Gentiles Anbetung war – obwohl er als großer Bewunderer der Antike bekannt war und das Studium des Griechischen an der Universität von Florenz gefördert haben soll (Ebenda, 247-249). Schon Fritz Saxl (1922, 220-272) hatte darauf hingewiesen, dass selbst in den Milieus, die den antikisch rationalistischen Renaissance-Stil trugen, Stilpräferenzen alles andere als einseitig waren.

⁴ Baxandall (1988, 30, 34f, 36ff).

⁵ Zum Folgenden: Baxandall (1988,1-27).

rung sowie mit der Relevanz des *Quattrocento* für unseren heutigen Kunstbegriff ist eine deutliche Verlagerung der Prioritäten, die sich anhand dieser Verträge im Laufe des Jahrhunderts nachzeichnen lässt: Am Beginn legte ein Vertrag noch die zu verwendenden Mengen preziöser Materialien wie Gold, Silber und Ultramarin Blau fest, später immer mehr spektakuläre neue Techniken wie die Fluchtpunktperspektive und die Zeit, die der Meister selbst an dem Bild zu arbeiten hatte. So wurde in direkter Auseinandersetzung zwischen Auftraggebern und Künstlern der mittelalterliche, flache Goldgrund, von dem noch ein Rest in Gentiles Anbetung als Himmel fungiert, durch die perspektivisch konstruierte Tiefenillusion aus dem Bilde heraus, hin auf den Bildrahmen verdrängt, und so wurden die teuren Stoffe, mit denen die Figuren in mittelalterlichen Bildern und auch noch in Gentiles Anbetung drapiert sind und die dort geradezu eine, von der Figur unabhängige Präsenz haben können, ersetzt durch klare anatomische Proportionen und durch die meisterliche Platzierung von Figuren innerhalb des auf den Betrachter hin ausgerichteten, illusionistischen Tiefenraumes. Die Verträge sind Spuren sprachlicher Rationalisierungen, die sich im *Quattrocento* in jenen humanistischen Kreisen um diese Bilder herum entwickelten und deren durchgängiges Motiv von der Dic-
hotomie zwischen Quantität von Materialien und (v.a. intellektueller) Qualität von Techniken bestimmt war.



4. Piero della Francesca, *Verkündigung*, ca. 1454-58

Inhaltlich waren Bilder noch weitgehend begrenzt auf Themen der Bibel, gleichwohl konnte der Künstler, gerade weil die Themen bekannt waren, sich auf Anspielungen beschränken: Wüsste man nichts von der Verkündigungs-
geschichte im Neuen Testament, dann hätte man wohl Schwierigkeiten herauszufinden, was sich in Piero della Francescas Version zu diesem Thema in seinem Freskenzyklus von San Francesco in Arezzo eigentlich abspielt (Abb.

4).¹ Vom Betrachter wurde eine gewisse geistige Anstrengung erwartet, dargestellte Themen zu erraten. Dieser intellektuelle Anspruch verstärkte sich noch gegen Ende des Jahrhunderts. So malte Giorgione schon Bilder von nicht mehr nur biblischen, sondern auch von schwer zu entschlüsselnden, humanistischen Themen, an deren Deutung der Betrachter seine Bildung erproben konnte.²



5. Vasari, *Cosimo mit seinen Architekten, Ingenieuren und Bildhauern*, 1555-1572

Wenn sich das Bewusstsein vom Aufbruch einer neuen Epoche in den Köpfen solcher Kunstinteressierter schon herausgebildet haben mag, so war es noch lange nicht in den Alltag vorgedrungen,³ und wer Vasaris *'Viten'* als Beleg für einen radikalen Bruch mit dem Mittelalter heranzieht, der darf dabei nicht vernachlässigen, dass er sie Cosimo I. de Medici, dem ersten Großherzog der Toskana, gewidmet hat, der wie kein anderer vor ihm die Künste dazu gebrauchte, sein *Imago* zu inszenieren.⁴ Wie jedem Stifter einer Dynastie war Cosimo daran gelegen, seine Zeit als Anbruch einer neuen Ära dargestellt zu sehen, und Vasari historisierte für ihn mit den *'Viten'* sowie in seiner Dekorationsmalerei für den Palazzo Vecchio, die Cosimo als von Künstlern umgeben darstellt (Abb. 5), das *Quattrocento* als Wiedergeburt der Künste in Florenz. Sowohl im Hinblick auf den kulturellen Identifikationswert für die Florentiner, denn das *Quattrocento* lebte noch in deren Erinnerung als eine kulturell bedeutsame Periode der Florentiner Republik, als auch im Hinblick auf die dy-

¹ Ebenda, 36. Das Gesamtthema des Zyklus – die Legende vom Heiligen Kreuz – sowie das Thema der meisten Bildfelder kann der durchschnittliche Betrachter von heute ohne zusätzliche Hilfsmittel sowieso kaum noch entschlüsseln.

² Dies ist das Thema von Settim (1978).

³ Schon Weber (1991 [1920], Bd. 1, 373) hat dieses Argument zur Unterstützung seiner Theorie einer entscheidenden Rolle des Protestantismus angeführt.

⁴ In der Widmungen an Cosimo zur ersten Ausgabe von 1550 schrieb er, dass in Florenz, unter seinen Vorfahren, die Künste neu geboren waren, und in der zur zweiten von 1568, dass Cosimo die Tradition fortsetze, was bezeugt werde durch die zeitgenössischen Künstler, die er hinzugefügt hatte; Vasari (1996 [1568], Bd. 1, 3, 7 und 8). Zum Folgenden: Van Veen (1998), insbes. Kapitel 4, 5 und 11.

nastische Legitimation bot es sich hierzu an, denn es war von den Medici entscheidend mitgestaltet worden – dass Lorenzo il Magnifico einem anderen Zweig der Familie angehört hatte, tat ein halbes Jahrhundert später nichts mehr zur Sache.¹ Herrschaftslegitimation war damals eine noch junge Funktion der Kunst. Zwar erfanden Cosimo und Vasari nicht das Genre, die programmatiche Koppelung an die Künste war jedoch neu. In dieser Koppelung sollte das Herrscherbild in der absolutistischen Propaganda, insbesondere in Frankreich eine herausragende Rolle spielen – weiter unten mehr dazu. Der erstfolgende Schritt in unserer kleinen (Kunst)-Geschichte der Rationalisierung ist nun die Durchdringung von Merkmalen einer neuen Zeit im Alltagsleben: Das Zeitalter einer nach rationalen Prinzipien geordneten Lebenswelt, auf das Max Weber in erster Linie referierte, begann zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert in den nordwestlichen Ländern Europas – in Nordfrankreich, Norddeutschland, England und insbesondere in den Niederlanden.

Wie konnte ein kleines Land wie die Niederlande, das zudem nicht einmal über eigene Bodenschätze verfügte, im 17. Jahrhundert zu einer Weltmacht werden? – Darüber zerbrachen sich schon die Zeitgenossen ihre Köpfe. Mit eifersüchtigen Argusaugen beobachteten die Nachbarstaaten das niederländische Wirtschaftswunder und unternahmen größte Anstrengungen, es nachzuahmen. So erschien im Jahre 1673 in England ein Buch, das versuchte, den ungeheuren Erfolg der niederländischen Republik für Ausländer zu erklären. Sein Autor, Sir William Temple (1628-1699), der als Botschafter der englischen Krone einige Jahre in Den Haag zugebracht hatte, stellte darin fest, „dass weder in der Gegenwart noch in historischen Quellen ein Land gefunden werden kann, das einen derart umfangreichen Handel betrieben hätte, wie derzeit in dem beengten Gebiet der vier Provinzen dieses Staates.“² Zu den Erklärungen, die Temple anführte, gehörten die besondere Volksart der Holländer: sparsam, distanziert, hart arbeitend aber auch mit Gefühl für Gemeinschaft.³ Wäre dies eine Beschreibung dessen, was Max Weber mit der protestantischen Ethik zu erklären versucht hat? In der bisher umfangreichsten Studie zur holländischen Mentalität referiert ihr Autor, Simon Schama, eher selten auf Weber, und wo er dies tut, da meist, um sich von ihm abzusetzen: Reichtum sei für den Holländer nicht das beruhigende Symptom des Erwählten gewesen, sondern habe sein Gewissen belastet, ihn notorisch in Verlegenheit (*Embarrassment*) gebracht: Ohne Reichtum wäre die Republik zusammengebrochen, mit ihm konnten ihre Bewohner falschen Göttern anheim fallen und sich selber zugrunde richten. Mit viel Aufwand und historischem Detail beschreibt Schama die Konstruktion einer Art Volksmythos, in den Alttestamentarisches, Historie, Folklore, die existenzielle Konfrontation mit den Elementen der Natur und vieles mehr einflossen. Wenn für den aktuellen Bedarf erforderlich, wurden die ursprünglichen Inhalte mittels calvinistischer Ethik ein wenig „abgestaubt“ – all dies, um sich mit einem seltsam holländischen Problem auseinander zu setzen, nämlich wie man eine ethische Ordnung innerhalb eines irdischen Paradieses schaffen und legitimieren konnte.⁴

¹ Zur Dynastie der Medici: Schevill (1949), insbes. Stammbaum 225.

² „...that no Countrey can be found either in this Present Age, or upon Record of any Story, Where so vast a Trade has been managed, as in the narrow compass of the Four Provinces of this Commonwealth.“ William Temple in: Clark (Hrsg., Oxford, 1972, 108).

³ Prak (2002, 86).

⁴ Schama (1991 [1987], 124f).

Schamas Umschreibung der holländischen Mentalität ist viel komplexer und spezifischer als Webers protestantische Ethik und kann so der augenfälligen Sonderrolle des ‚Gouden Eeuw‘ (des Goldenen Zeitalters) der Niederlande viel besser Rechnung tragen: Obwohl man doch kaum von einer rein protestantischen Region sprechen kann,¹ begann vor allem hier jene Durchdringung des Alltagslebens mit charakteristischen Merkmalen der Neuzeit; und im Hinblick auf den modernen Kapitalismus manifestierte sich zuerst hier ein schon für Weber markanter Unterschied zu dessen spätmittelalterlichen Frühformen, nämlich die Herausbildung einer „rational-kapitalistischen [betrieblichen] Organisation von (formell) *freier Arbeit*“, die sich an den Marktchancen und nicht an Machtpolitik oder irrationalem Glauben orientierte und die zugleich diese Ausrichtung ethisch begründete.² Die Begründung wurde freilich im Nachhinein (re-) konstruiert und war weniger Ursache als selbst contingent. Im 17. Jahrhundert fungierte sie als Rationalisierung jenes typisch holländischen Problems.

Wenn aber die Mentalität nicht die Ursache war, was dann? Wiederum muss zur Vorsicht gemahnt werden: Mögliche Ursachen wären viele zu nennen, und hier ist nicht der Ort, sie alle aufzuzählen und gegeneinander abzuwägen. Als Beispiel soll nur eine natürliche angeführt werden – wegen der Verwandtschaft ihrer Ausgangsbedingungen mit dem, was Weber am asketischen Mönchtum beobachtet und die „Paradoxie aller rationalen Askese“ genannt hat, und weil sie sich als kontingenter Zwang zur Rationalisierung historisch nachzeichnen lässt: Von der Warte des Feudalismus aus gesehen war das Gebiet der späteren Niederlande nicht besonders begehrenswert. Der Boden war für die gängigen, agrarischen Nutzungsformen zu feucht und zu sandig und das Land war oft überflutet. Andererseits konnte eine feudalistische Ökonomie aus der verkehrstechnisch günstigen Lage an der Küste sowie an Mündungen wichtiger Flüsse keinen Vorteil gewinnen. Da wegen des zu feuchten Bodens schon im 14. Jahrhundert Getreide nicht mehr rentabel angebaut werden konnte, musste man früh nach Alternativen suchen, und die fand man im schon durch die deutsche Hanse als Handelsgebiet erschlossenen Ostseeraum. Wegen des relativ hohen Transportkostenanteils dieser Alternative suchte man nach effizienteren Formen des Schiffsbaus: Dessen Standardisierung verminderte die Konstruktionszeit und also die Kosten, und das Fluytschiff, einer der erfolgreichsten Schiffstypen, kombinierte die Vorteile hohen Ladevermögens und zahlenmäßig kleiner Bemannung. Um Finanzierungsrisiken zu streuen, entwickelte man die *Partenrederij* – eine Frühform der Aktiengesellschaft: Schiffsbau wurde kollektiv finanziert, indem man die Investitionssumme in Anteile aufteilte.³ So verfügten Holländer bald über eine größere Handelsflotte als England und Frankreich zusammengenommen und konnten auch für andere konkurrierend transportieren. Sie wurden zu „Transporteuren der Welt“, wie ein anderer englischer Beobachter, Daniel Defoe,

¹ Zwar war der Calvinismus das offizielle Glaubensbekenntnis, doch garantierte man allen anderen Konfessionen Glaubensfreiheit. Im Jahre 1609, als Spanien sich wegen drohenden Staatsbankrotts zu einem Waffenstillstand genötigt sah, lebten vermutlich noch ebenso viele Katholiken in der Republik und war kaum mehr als 10% der Bevölkerung offiziell bei der calvinistischen Kirche angeschlossen; Prak (2002, 37).

² Weber (1991 [1920], Bd.1, 16 und 43).

³ Die VOC (Verenigde Oost-Indische Compagnie) vereinigte erstmals wesentliche Merkmale moderner Aktiengesellschaften; Prak (2002, 20, 102, 108, 135); North (1997, 29).

feststellte. Im Jahre 1728 entwickelte er, ausgehend vom holländischen Beispiel, einen Plan für den englischen Handel, und das Zitat war *seine* Antwort auf die Frage des ungeheuren Erfolges der Holländer.¹ Da Getreide kostengünstig aus den baltischen Ländern importiert wurde, konnte die eigene Landwirtschaft sich auf hochwertige Gemüseproduktion spezialisieren, die sie ebenfalls in hohem Maße rationalisierte, was wiederum Arbeitskräfte für den schnell sich ausbreitenden Handels- und Dienstsektor in den Küstenstädten freisetzte. Abnahme für die hohe Produktion war garantiert: Das spektakuläre Wirtschaftswunder zog vor allem in der Küstenregion viele Immigranten an – Stadtluft machte auch hier frei, und hier wurden die höchsten Gehälter gezahlt. Zwischen 1582 und 1609 verdreifachte sich die Bevölkerung der Küstenstädte. Im Laufe des 17. Jahrhunderts entwickelten sich die Niederlande zur mit Abstand urbanisiertesten und am dichtesten bevölkerten Region Europas – und dies bedeutete auch ein nie da gewesenes Abnahmepotenzial für den ersten Kunstmarkt. Erstmals hatte der Markt mehr Einfluss auf die Kunst als der individuelle Auftraggeber, und betreffs des verbalen Kommentars hatte Vasari würdige Nachfolger in Karel van Mander, Arnold van Houbraken und Joachim von Sandrat.² So kann der Kunstmarkt des *Gouden Eeuw* auch als erster, allerdings noch rudimentärer Ansatz einer Kunstinstitution in dem oben angedeuteten, erweiterten Sinne gelten.³

Im Gefolge des kalvinistischen Bildersturms der 1560er Jahre war die Kirche als Hauptauftraggeberin weggefallen. Die Kirchenkunstwerke, die den Bildersturm überlebt hatten, wurden aus den reformierten Kirchen entfernt, und die Wände wurden weiß gestrichen, denn der Calvinismus lehnte Bilder in der Kirche dezidiert ab. Lokale Adelige – die Oranier eingeschlossen – waren immer schon eher bescheidene Auftraggeber gewesen, und durch den Umzug vieler Adliger gen Süden verringerte sich deren Anteil an der Bevölkerung der Niederlande. Um größere Aufträge mussten Künstler sich also immer mehr im Ausland bemühen. Innerhalb der Niederlande waren sie zur Umorientierung gezwungen: Sie malten nunmehr Bilder für den „Hausgebrauch“,



6. Meindert Hobbema, *Een watermolen*, ca. 1665-68



7. Meindert Hobbema, *Een watermolen*, ca. 1665-68

¹ Daniel Defoe, 'A Plan of the English Commerce', zit.n.: North (1997, 19); zum Folgenden: Ebenda, 20 ff.

² North (1997, 80).

³ Prak (2002, 35); North (1997, 20 ff., 50, 82).

ohne Auftrag und für einen anonymen Markt – ein für das 17. Jahrhundert erstaunlich verfrühtes Novum.¹ Die Anzahl potenzieller Abnehmer war zwar größer, die Beträge, die man bereit beziehungsweise fähig war, für ein Bild zu zahlen, lagen dagegen viel niedriger als bei traditionellen Auftragsarbeiten. Die Künstler mussten also ihre Produktion erhöhen und ihre Kosten herunterbringen, und das taten sie durch thematische Spezialisierung, Rationalisierung der Arbeitsmethoden wie Serienproduktion sowie durch ästhetische Innovationen.² Diese Rationalisierung der Malerei mittels thematischer Spezialisierung lässt sich heute noch nachvollziehen: In den ersten Semestern eines Kunstgeschichtsstudiums kann man etwa lernen, dass ein niederländisches Landschaftsbild des *Gouden Eeuw* mit Pferden höchstwahrscheinlich Philip Wouwerman (1619-1668) zuzuschreiben ist; fallen dagegen kleine Häuser mit roten Dächern in der Landschaft auf, dann handelt es sich vermutlich um einen Meindert Hobbema (1638-1709) (Abb. 6 und 7); und Pieter Saenredam (1597-1665) hatte sich ganz auf die präzise Wiedergabe von Kirchen spezialisiert. Solche Sujets waren für den potenziellen Käufer leicht wiedererkennbare Markenzeichen, und mittels Spezialisierung konnten auch durchschnittliche Talente zu großer Meisterschaft gelangen. Ästhetische Erneuerungen begannen meist als handwerkliche Tricks, um einen bekannten oder gar besseren Effekt schneller zu erreichen – Tricks, die man dann in der Ausbildung zum Maler erlernen konnte. Esajas van de Veldes (1590/91-1630) und Jan Porcellis (ca. 1584-1632) Erfindung der sogenannten „tonalen Malerei“ ersetzte zum Beispiel die aufwendige, lineare Konstruktion eines illusionistischen Tieferaumes durch eine mehr malerisch-direkte Suggestion von Tiefe und Weite in grauen, braunen und gelben Tönen. Von Jan van Goyen (1596-1656), einem Meister dieser Technik, wird berichtet, dass er in einem Tag ein Bild malen konnte (Abb. 8).³ Die Bestimmung für den Hausgebrauch favorisierte säkulare

8. Jan van Goyen,
*Gezicht over de
Rijn naar de Elten-
se berg*, 1653,



beziehungsweise profane Themen wie Landschaften, Interieurs oder Stillleben, und die Nachfrage nach solchen populären Themen nahm stetig zu, was zu einer enormen Explosion malerischer Produktion und sehr eigenem Charakter innerhalb eines historisch und geographisch doch äußerst begrenzten Raumes führte: In den meisten kunsthistorischen Museen der Welt kann man umfangreiche Abteilungen niederländischer Malerei des 17. Jahrhunderts be-

¹ Fuchs (1978, 43); North (1997, 81); Prak (2002, 246).

² Prak (2002, 246 ff).

³ North (1997, 101).

wundern. Vermutlich ist jedoch weniger als ein Prozent der Gesamtproduktion, die auf ungefähr fünf Millionen Bilder geschätzt wird, bewahrt geblieben.¹ Bilder wurden zu Konsumgütern wie etwa Möbel oder Hosen, weshalb holländische Maler, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht höher angesehen waren als Handwerker. Die Statuten der St. Lukas Gilde, in denen sie zusammen mit Anstreichern, Glasbläsern, Holzschnitzern, Gobelinvätern und Stickern organisiert waren, machte keinen Unterschied zwischen Malern und Anstreichern, denn beide arbeiteten mit Pinseln – dem Kriterium für die Aufnahme in die Gilde. Gilde waren Berufsvereinigungen für Handwerker, deren Geschichte zurückreicht bis ins Mittelalter, die jedoch im frühen 17. Jahrhundert in den Niederlanden eine neue Blüte erlebten. Sie monopolisierten die Fertigung und den Markt für die Produkte der ihnen angeschlossenen Mitglieder und wachten über deren Wohl. Deshalb auch strebten sie danach, die Unterschiede zwischen reich und arm auszugleichen.² Obwohl die St. Lukas Gilde in ihrem Eifer um vollkommene Marktbeherrschung durch Stadträte unterstützt wurden, war ihr Monopol doch nicht immer wasserfest: In Haarlem beherrschten sie 79 Prozent des Marktes, in Delft 66 Prozent und in Amsterdam nur etwas mehr als die Hälfte.³ Rembrandt zum Beispiel arbeitete außerhalb der Amsterdamer St. Lukas Gilde. Er hatte höhere Ambitionen, und Status war weniger eine Frage des Berufsstandes als des Reichtums, woran es ihm auf dem Höhepunkt seiner Karriere nicht fehlte.⁴ Natürlich waren auch die Gilde-Maler des *Gouden Eeuw* um Status bemüht, jedoch wollten sie sich hauptsächlich *unter* Handwerkern unterscheiden und nicht – wie ihre Vorgänger des *Quattrocento* – *von* ihnen.⁵ Dementsprechend hatte die Frage, ob ein Bild durch jemand anders zu Ende gemalt worden war als vom Meister selbst, kaum Einfluss auf den Preis, war also von viel geringerer Bedeutung als in der Spätrenaissance oder heute.⁶ Hinsichtlich Berufsorganisation, Status des Künstlers und der Kunstwerke war das *Gouden Eeuw* also eher ein Rückschritt, und so zeichnet sich ein hybrides Gesamtbild seiner Kunstwelt ab: Es setzt sich zusammen sowohl aus mittelalterlichen als auch aus scheinbar modernen Elementen. Ihm fehlt es jedoch noch an wesentlichen Kennzeichen der Moderne.

Der berühmteste Historiker, den die Niederlande hervorgebrachte haben, Johan Huizinga, beantwortete die scheinbar unvermeidliche Frage nach der Ursache, des „*Hoe is het mogelijk geweest...*“ (Wie ist es möglich gewesen...) nicht so sehr mit dem Verweis auf gewisse, moderne Aspekte der niederländischen Kultur, die innerhalb ihres europäischen Kontextes zweifellos ihrer Zeit voraus waren, als vielmehr mit deren Abweichung vom allgemeinen Muster: Die niederländische Kultur war ein hybrider Ausnahmefall.⁷ Wären die Niederlande im Ganzen ihrer Zeit voraus gewesen, dann wäre nur schwerlich ihr langsamer, jedoch stetiger Verlust an internationaler Bedeutung zu erklären – ein Abstieg, der schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein-

¹ North (1997, 107); Prak (2002, 250 f).

² North (1997, 68 ff).

³ Prak (2002, 117 f).

⁴ North (1997, 70f, 72 f). Zu Rembrandts Ambition, der holländische Rubens zu sein vergl.: Schama (1999). Wäre Rembrandt Gilde-Mitglied gewesen, dann wäre er nicht in so ärmlichen Umständen gestorben.

⁵ Shiner (2001, 61); Alpers (1982).

⁶ North (1997, 90).

⁷ Huizinga (1941, 414 f).

setzte.¹ Das von niemandem geplante Erfolgsrezept war eine Mischung aus rückständigen Traditionen und neuen Umgangsformen. Die hybride Konstitution der gesellschaftlichen Kunstpraxis war vermutlich gar eine der Voraussetzungen für den erstaunlichen Erfolg der Malerei des *Gouden Eeuw*. Allem Anschein nach konnte sie Dank ihrer durch Gilden geschützten, ökonomischen Umgebung überhaupt zur Blüte kommen. Der Schutz der Gilden war notwendig, da komplementäre Elemente der modernen Kunstinstitution wie etwa das Kunstmuseum noch fehlten.²

Auch der Verlust an Qualität und Erfolg in der Malerei setzte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein. Der Hauptgrund des allgemeinen Abstiegs war vermutlich die anhaltende, *staatskundige* (politische) Rückständigkeit: Während andere Länder, und insbesondere Frankreich, durch Zentralisierung der Macht und Systematisierung der Gesetzgebung ihren Staat rationalisierten, blieben die Niederlande bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts vom politischen Gesichtspunkt aus noch alles andere als ein modernes Land. Politisch gesehen gab die Republik allenfalls ein trauriges Schauspiel von Zwistigkeiten ab, die nur selten zu Kompromissen gebracht werden konnten, wenn nicht äußere Umstände, wie zum Beispiel die unmittelbare Bedrohung durch eine feindliche Macht, dazu zwangen.³ Immerhin kann man sich die erzwungenen Kompromisse des 17. Jahrhunderts als Urformen des zum Ausgang des 20. Jahrhunderts so gerühmten, typisch niederländischen Poldermodells vorstellen – oder auch des oben skizzierten „kommunikativen Handelns“, der Grundlage demokratisch rationaler Praxis, die sich immer auf rationale Gründe beruft, anstatt auf irrationalen Glauben und Traditionen.

Zwei gesellschaftliche Rationalisierungsprozesse kennzeichnen den Übergang vom Mittelalter zur Moderne: der Durchbruch des Kapitalismus und die Bildung des modernen Staates. Beide Rationalisierungsprozesse scheinen einander gegenseitig auszuschließen, denn unter geographischen Gesichtspunkten sind sie zueinander spiegelbildlich verlaufen. Der erste hat mit der Entwicklung der Städte und der Urbanisierung von Regionen zu tun, worin das italienische *Quattrocento* und das *Gouden Eeuw* innerhalb ihres jeweiligen historischen Kontextes Vorläufer waren. Eigenartigerweise entstand der moderne Staat in diesen Regionen erst viel später.⁴ Der Rationalisierungsprozess, der zur Bildung des modernen Staates geführt hat, soll nun als dritter Schritt in unserer kleinen (Kunst)-Geschichte der Rationalisierung am Absolutismus behandelt werden.

Spätestens an diesem Punkt meiner Skizze der Rationalisierung kann man den Prozess als einen gesamteuropäischen begreifen. Das Aufkommen der Wissenschaften, der ungeheure Erfolg des städtischen Frühkapitalismus, insbesondere der des niederländischen Beispiels, und die geradezu verzweifelten Versuche von Seiten der Feudalmächte, das ‚Wie?‘ und das ‚Warum?‘ dieses Erfolges zu begreifen, weisen auf ein im 17. Jahrhundert noch schwer zu fassendes Problem, mit dem jene sich konfrontiert sahen: Durch die praktische Anwendung der Ratio wurde nicht nur die Religion entzaubert, sie be-

¹ Prak (2002, 11 f.).

² Ebenda, 118.

³ Ebenda, 9.

⁴ Dies gilt zu denken, was die notorischen Ideologiekonflikte zwischen Europa und den USA am Beginn des 21. Jahrhunderts angeht; ebenda, 280f.

gann auch die Könige zu entmystifizieren.¹ Die symbolische Verwurzelung des bis dahin selbstverständlichen Feudalsystems wurde untergraben, und die „Heiligung“ des Monarchen verlor in einer zunehmend säkularen Welt an Selbstverständlichkeit. Die Anwendung des ebenfalls durch Jürgen Habermas geprägten Begriffes der „Legitimationskrise“ auf den Feudalismus des 17. Jahrhunderts scheint hier nicht unangebracht.² Nicht dass die feudalen Herrscher in jenem Jahrhundert schon ihre Legitimität verloren hätten, doch büßte ein konstitutives Element ihrer Legitimität an Wirkungskraft ein.³ Die Antworten auf diese Herausforderung waren nicht überall die gleichen, als durchgängige Tendenzen lassen sich jedoch zwei herausdestillieren: Effizienzverbesserung durch Rationalisierung von Staat und Wirtschaft, die noch als ein und dasselbe aufgefasst wurden, und Konstruktion eines künstlichen Symbolismus zur Legitimation von Herrschaft, wobei der Kunst eine wichtige Rolle zufiel.

In den zentralisierten Monarchien Spaniens, Englands und Frankreichs manifestierte sich der Rationalisierungsprozess in der Einführung stehender Heere, einer Bürokratie, nationaler Besteuerung sowie eines kodifizierten Gesetzes. All dies brach mit der pyramidalen und parzellierten Souveränitätsstruktur des Mittelalters, ebenso wie die Bemühungen, Voraussetzungen für eine staatlich gesteuerte Marktwirtschaft zu schaffen:⁴ Durch die Umwandlung der Abgaben in Geldrenten fiel die für das Feudalsystem so charakteristische, organische Einheit von Wirtschaft und politischer Ordnung auseinander und wurde eine Entwicklung eingeleitet, die letztlich zu allgemeiner, freier Lohnarbeit führen sollte.⁵ Selbst die, für den Handel wichtige, rationelle Formalisierung des Rechtssystems war überwiegend das Werk des, ja doch aristokratischen Absolutismus.⁶ Im Wirtschaftssystem des Absolutismus lassen sich also schon deutliche Ansätze für einen nach kapitalistischen Richtlinien ausgerichteten Nationalstaat erkennen.⁷ Am markantesten zeigt sich die Rationalisierung des Feudalstaats in der Zentralisierung der Macht, was vor allem auf Kosten der traditionellen Rechte und der Macht der Aristokratie geschah. Es kam also nicht von ungefähr, dass der Adel sich im 17. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Blüte des absolutistischen Staates, immer wieder gegen ihn auflehnte. Freilich konnte er kaum einen homogenen Aufstand gegen die Monarchie zustande bringen, denn beide waren durch eine Klassen-Nabelschnur miteinander verbunden.⁸ Im Wesen war der Absolutismus ein erneuertes System der Feudalherrschaft – wiederum ein hybrides Gebilde, das noch auf veralteten Strukturen ruhte und das an seinen inhärenten Widersprüchlichkeiten schließlich zugrunde gehen musste. Niemals war der absolutistische Staat

¹ Burke (1992, 129).

² Obwohl Habermas (1973, 96 ff.) ihn auf den modernen Staat und den Kapitalismus gemünzt hatte – ebenda.

³ Immerhin wurde Charles I. im Jahre 1649 enthauptet und wurde für zehn Jahre in England die Monarchie abgeschafft. Burke (1992, 130).

⁴ Anderson (1979 [1974], 17, 19).

⁵ Ebenda, 22).

⁶ Das Interesse des Kaufmanns an einem rationalen Rechtssystem war sein Bedürfnis nach Sicherheit, das des absoluten Staates war Ordnung und Übersichtlichkeit: „Und im allgemeinen streben die Beamten nach ‚Übersichtlichkeit‘ des Rechtes, die bürgerlichen Schichten nach ‚Sicherheit‘ der Rechtsfindung.“ in: Weber (1947 [1922], Bd. II, 488)

⁷ Anderson (1979 [1974], 52, 19).

⁸ Ebenda, 66 f.

Schiedsrichter zwischen Aristokratie und Bourgeoisie, ebenso wenig wie er Werkzeug der Letzteren gegen die Erstere werden konnte. Er hatte die aristokratische Herrschaft von neuem konsolidieren sollen. Stattdessen wurde das absolutistische Machtzentrum, die königliche Hofhaltung, allem damit einhergehenden Pomp zum Trotz, zur letzten Zitadelle einer nunmehr bedrohten Nobilität.¹

Die französische Ausprägung des Absolutismus war die vollendetste und sollte bald modellhaft werden für Europa.² Unter Ludwig XIV. (1638-1715) erhielt der Absolutismus eine perfekte Rigidität, welche die Widersprüchlichkeiten des Systems schließlich umso deutlicher hervortreten lassen sollte. Einerseits höhle er die dezentralen, feudalen Herrschaftsstrukturen aus, indem er Macht zentralisierte und deren Infrastruktur vereinheitlichte, andererseits fing er den Verlust traditionaler Herrschaftslegitimation auf durch einen geradezu sakralen Kult um die Person des ‚*Roi Soleil*‘ (des Sonnenkönigs).³ Die theoretische Legitimierung der königlichen Souveränität war von Jean Bodin (1530-1596) formuliert worden, dem ersten Staatsdenker, der systematisch und entschieden mit der mittelalterlichen Vorstellung von Autorität als Ausübung traditioneller Gerechtigkeit brach. Er hatte politische Macht beschrieben als Befugnis eines Herrschers, neue Gesetze zu schaffen und ihre unbedingte Befolgung durchzusetzen.⁴ Wesentlicher aber für die Kompensierung des Verlustes traditionaler Herrschaftslegitimation, für die Konsolidierung, ja Verstärkung königlicher Souveränität unter neuen Bedingungen, war der in Versailles entfaltete, höfische Kult. Ludwig XIV. gelang es, den einflussreicherem Teil des Adels an seinen Hof zu binden. So entkoppelte er potenzielle Widersacher von ihren Ländereien, also ihrer feudalen Machtbasis, hatte sie ständig unter seinen Augen, veranlasste sie zu großen Ausgaben und machte sie von der königlichen Gunst abhängig.⁵ Dies war unter anderem möglich geworden, da Kardinal Mazarin (1602-1661), leitender Minister seiner Mutter, Anna von Österreich, und sein direkter Vorgänger als Landesherr der Hochadel mit der Niederschlagung des letzten Fronde-Aufstandes (1648-53) politisch hatte ausschalten können. Der Egoismus der adeligen Protagonisten des Aufstandes und ihre Konkurrenz untereinander hatten sie als Gegengewicht zur königlichen Macht unglaublich werden lassen.⁶ Als Ludwig nach dem Tode Mazarins vor dem Staatsrat erklärte, er wolle nunmehr seine Angelegenheiten selbst in die Hand nehmen, da hatte der Hof zwischen dem Louvre, Saint-Germain, Chambord, Vincennes, Fontainebleau und dem alten Jagdschloss in Versailles noch keinen festen Sitz. Erst im Laufe seiner langen Herrschaft (1661-1715) nahm der königliche Hof allmählich seinen einzigartigen Umfang an, und zwar in dem Maße wie Adlige erkennen mussten, dass sie nur Aussicht auf die Gunst des Königs hatten, wenn sie ihn ständig umkreisten – wie Planeten die Sonne.⁷ Die drei bis vier Minister, mit deren Hilfe der König regierte, entstammten dagegen und zum Ärger des Adels immer dem Bürger-

¹ Ebenda, 35, 20.

² Ebenda, 127, 129.

³ Ebenda, 108.

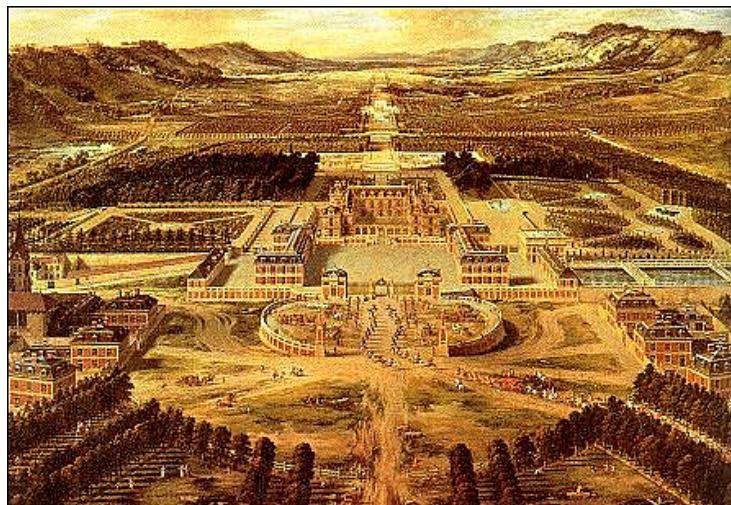
⁴ Jean Bodin, *Les Six Livres de la République* [Paris 1578]; Vergl: Anderson (1979 [1974], 62). Bodin gehörte zu den Gelehrten des 16. Jahrhunderts, die das kopernikanische System, das die Sonne an Stelle der Erde ins Zentrum setzte, aufgrund gesunden Menschenverstandes abwiesen. Vergl.: Goodman / Russel (1991, 65).

⁵ Schieder / Wagner (Hrsg., 1968, Bd. 4, 176).

⁶ *Encyclopædia Britannica CD*, 1994-1999, Stichwort: ‚Fronde‘.

⁷ Schieder / Wagner (Hrsg., 174, 176).

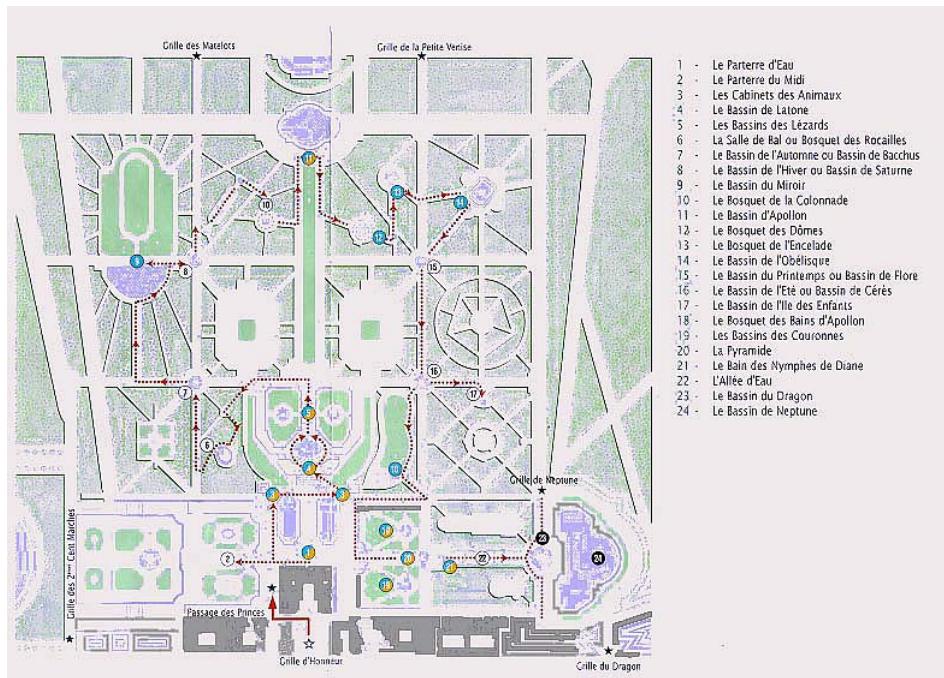
tum, denn Bürgerliche waren ihm ergebener, aber auch fähiger, gebildeter, arbeitsamer und energischer.¹ Ab 1661 und mehr als vier Jahrzehnte lang ließ Ludwig an dem neuen Schloss und Park von Versailles bauen (Abb. 9 und 10). In seinen Dimensionen, in dem Zusammenspiel aller Künste, in der auf einen Punkt des Landes verdichteten, grandiosen Selbstdarstellung des Monarchen und seiner Macht, eines Lebensstils und -gefühls, eines Landes, einer Kultur war dieses Ensemble einzigartig. 1682 zog der Hof in Versailles ein, und während die Gerüste stehen blieben, vollzog sich innerhalb dieses ästhetischen Rahmens vor der faszinierten Öffentlichkeit eines Hofstaates von 20.000 Personen das Leben und der Kult des *Roi Soleil*.² Das Alltagsleben des Königs setzte sich zusammen aus Handlungen, die nicht nur repetitiv waren wie rituelle, sondern auch ganz wie diese aufgeladen mit symbolischer Bedeutung, denn sie wurden in aller Öffentlichkeit aufgeführt durch einen Schauspieler, dessen Person geheiligt war. In Versailles war Louis XIV. jeden Tag und fast den ganzen Tag lang auf der Bühne – selbst wenn er auf der *chaise percée*, dem durchlochten Stuhl, d.h. auf dem Klosett saß, was etwa den italienischen Grafen Primi Visconti, der dem gemeinsam mit einigen anderen Edelmännern beiwohnte, doch leicht erstaunte. Das morgendliche Aufstehen (*lever*) und das abendliche zu Bett gehen (*coucher*) wurden als öffentliche Zeremonien, Sonnenauf- und -untergang, zelebriert, die wiederum in Stadien aufgeteilt waren: das weniger formale *petit lever*, das formalere *grand lever*, oder auch das *petit coucher*, von dem Visconti berichtete. Auch die königlichen Mahlzeiten waren ritualisiert: Das *grand couvert* war formaler als das *petit couvert*; noch das *très petit couvert* bestand aus drei Gängen und vielen verschiedenen Gerichten. Für die Teilnahme an diesen Schauspielen gab es bedeutungsträchtige Regeln. Schon allein dem König beim Essen zusehen zu dürfen, war eine Gunst. Eine noch größere war es, wenn der König einen während des Mahls ansprach, und eine allerhöchste Ehre, ihm das Mahl servieren oder gar mit ihm essen zu dürfen. Ja, in Bezug auf den *Roi Soleil* war alles von symbolischer Bedeutung: ob, bei welchen Gelegenheiten



9. Versailles – Schloss und Garten
um 1668

¹ Ebenda, 179f.

² Ebenda, 177; zum Folgenden: Burke (1992, 87-91).



10. Versailles
– Plan von
Schloss
und
Garten

und wo in Versailles man den König sehen durfte, ob man dabei auf einem Sessel oder nur auf einem Hocker saß, oder ob man dabei stehen musste. Wenn der König etwa das Tragen von roten Schuhen empfahl, dann war es besser, sich daran zu halten, wollte man zum Hofleben gehören. So lancierte Ludwig XIV. Moden mit mehr oder weniger ausdrücklichem Zwang zur Nachahmung, was historisch umso bedeutsamer war, da der Hof des *Roi Soleil* internationale Ausstrahlung hatte.¹ Die Nachahmung von Versailles, nicht nur als Gebäudekomplex, sondern als kulturelles Ensemble, ließ im 18. Jahrhundert eine kosmopolitische Elitekultur des Hofes und des Salons entstehen, deren Etikette, insbesondere im internationalen Austausch, bis heute ihre Spuren hinterlassen hat. Französisch galt bald als internationale Sprache der Diplomatie und des intellektuellen Diskurses und ist in dieser Rolle erst in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts durch das Englische verdrängt worden.² Dass der König sich sehr für Tanz, Schauspiel, Architektur und andere Künste interessierte sowie seine Rolle als Hauptprotagonist, geben Anlass zu der Annahme, dass er persönlich einen großen Einfluss hatte auf dieses, wohl erste und in Umfang und Auswirkungen nie übertröffene Gesamtkunstwerk. Dennoch konnte Ludwig, selbst als absolutistischer Monarch *par excellence* kaum dessen alleiniger Autor sein. Wie genau alle Details des königlichen *„Images“*, um mit einem modernen PR-Term zu sprechen, überwacht wurden, davon zeugt etwa eine Anweisung, mit der eine Zeichnung des Königs auf seinem Feldzug in Flandern versehen ist: „Der König soll sich nicht auf seinen Stock stützen, sondern muss ihn hochheben.“³ Das königliche *Image* war denn auch eine kollektive Schöpfung: Maler, Bildhauer, Architekten, Zeremonienmeister und viele andere mehr arbeiteten ständig daran.

¹ Die „Etiquette“, deren Erfinder der Roi Soleil ja war, als neuer Satz konventioneller Erscheinungsformen, der es ermöglicht, Wahrnehmungsgewohnheiten zu beeinflussen, und somit als Vorläufer der Mode, war eines der Themen des Filmes „La Prise le Pouvoir Par Louis XIV“ (*The Rise Of Louis XIV*, 1966) von Roberto Rossellini.

² Anderson (1979 [1974], 71).

³ « ...il faut que le Roi ait la canne haute au lieu de s'appuyer dessus. » Zit. n. Burke (1992, 2).

Dass das *Image* und die dazugehörigen Anweisungen sich ändern konnten, lässt die berühmteste und wohl auch im Sinne des Königs und seiner Berater perfektste Darstellung erkennen, das ‚Portrait Ludwig XIV.’ von Hyacinthe Rigaud (1659-1743) im Louvre (Abb. 11). In der Rezeptionsgeschichte des höfischen Gesamtkunstwerkes wurde es derart zum Archetypus, dass der englische Schriftsteller William Makepeace Thackeray (1811-1863) es noch

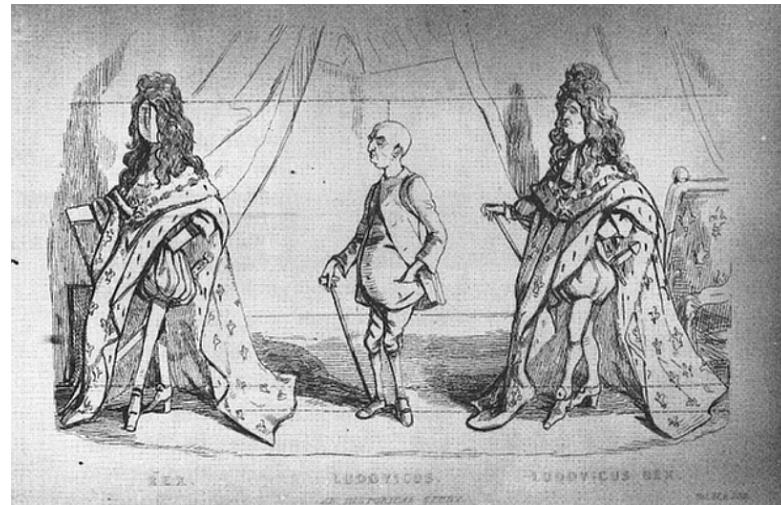


11. Hyacinthe Rigaud,
Portrait von
Louis XIV., 1701

im 19. Jahrhundert als Vorlage gebrauchte, um sich über die Diskrepanz zwischen Erscheinung und Wirklichkeit lustig zu machen (Abb. 12). Natürlich haben Ludwig und seine Berater das königliche *Image* nicht ganz und aus dem Nichts heraus erfunden, denn der Vorbild gab es genug in höfischen Traditionen und Gebräuchen.¹ Insbesondere der spanische Hof des 17. Jahrhunderts war berühmt für ernste Umgangsformen und Regeln – immerhin war Ludwig der Sohn einer spanischen Prinzessin; und seine Großmutter war Maria de Medici (1573-1642), Enkelin des schon genannten Cosimo I. de Medici, der ihm wahrscheinlich ein Vorbild war. Während seiner Regierungszeit (1534-1574) hatte jener das Großherzogtum Toskana in eine absolute Minaturmonarchie verwandelt und dabei zur Lösung *seines* Legitimationsproblems, das noch eher individuell-genealogischer als allgemein historischer Art war, ja schon von den Künsten Gebrauch gemacht.²

¹ Zum Folgenden: Burke (1992, 45 ff).

² Von seiner Abstammung her war er kein Aristokrat und gehörte nicht einmal dem richtigen Zweig der Medici-Familie an. Vergl.: Ebenda, 188 ff; Van Veen (1998).



12. Englische Karikatur von
Louis XIV., 1840

Wer schrieb jedoch das Drehbuch für die Inszenierung und Darstellung des *Roi Soleil*? Von einem ‚Masterplan‘ für das, was Versailles werden sollte, kann wohl kaum die Rede sein, jedoch hat Kardinal Mazarin höchstwahrscheinlich das Fundament gelegt, auf dem der Kult des Sonnenkönigs aufgebaut werden konnte. Er war ein großer Kunstmööderer, und seine italienische Abstammung brachte viele italienische Künstler an den französischen Hof. Mazarin war sich auch der politischen Verwendungsmöglichkeiten der Kunst bewusst, und von ihm erhielt Ludwig immerhin seine politische Erziehung. Bis ins Jahr 1660 spielte der König noch die Rolle, die ihm von der Tradition und von Mazarin zugewiesen worden waren, ab 1661 schrieb er sein Drehbuch größtenteils selbst oder überarbeitete es zumindest.¹ Sein wichtigster Helfer dabei war Jean Baptiste Colbert (1619-1683), vordem Bediensteter Mazarins, der Ludwig dann als Minister für Finanzen und Bauten zur Seite stand. Wie alle Minister war Colbert bürgerlicher Herkunft, und für ihn waren die Künste insofern nützlich, als sie zum Ruhm des Königs beitragen konnten.² Gemeinsam mit dem Literaturkritiker und Dichter Jean Chapelain (1595-1674) entwickelte er einen Plan „um den Glanz und den Ruhm der Unternehmungen des Königs zu bewahren.“³

Wichtige Instrumente zur Verwirklichung dieses Unternehmens waren die Akademien. Zwar war die *Académie Française* schon von Richelieu und die *Académie Royale de Peinture* von Mazarin gegründet worden, jedoch folgte nun eine Fülle von Neugründungen beziehungsweise Anpassungen der schon bestehenden Akademien: die *Académie de Danse* (1661), die Reorganisation der *Académie Royale de Peinture* (1663), die *Académie Française de Rome* (1666), die *Académie des Sciences* (1666), die *Académie d'Architecture* (1671), die *Académie Royale de la Musique* (1672). Unter Ludwig XIV. wurden Akademien zu Körperschaften von Künstlern und Schriftstellern, die vor allem für *ihn* arbeiteten, beziehungsweise Aufträge für Kunstwerke zur Vermehrung seines Ruhmes vergaben. Als Ludwig sich, zunächst gegen den Protest Colberts, auf die Neugestaltung Versailles als festem Sitz

¹ Burke (1992, 45 f, 187 f).

² Ebenda, 49.

³ „pour conserver la splendeur des entreprises du roi“; zit. n. Burke (1992, 50).

seines Hofes konzentrierte, wurde der Louvre, ursprünglicher Sitz der Könige von Frankreich, zu den Hauptquartieren der *Image-Macher* des Königs.¹

Ludwig des XIV. Nutzbarmachung der Künste für den Kult des absoluten Monarchen ist zwar nicht das erste, jedoch das bis in unser modernes Medienzeitalter herausragendste Beispiel für die in der Neuzeit so charakteristische Beziehung zwischen Kunst und Macht. Die Analogie mit Staatsoberhäuptern, die seit dem späten 20. Jahrhundert ihr *Image* Spin-Doktoren und PR-Agenturen anvertrauen, ist nicht zu übersehen. Zuletzt ist die Kunst von den totalitären Systemen des 20. Jahrhunderts als Legitimationswerkzeug gebraucht worden. Heute findet die *Image*-Fabrikation hauptsächlich über die Kanäle der Massenmedien statt.²

Nach Ludwig XIV. wurde die Rationalisierung des Systems kaum noch weitergeführt. Einerseits erleichterte die extreme Zentralisierung eine rationale Organisation der Verwaltung und die Durchsetzung der Befolgung königlicher Gesetze, andererseits spitzte sie den Konflikt zwischen der alten und der neuen Weltordnung zu auf die direkte Konfrontation zwischen Paris und Versailles. Der Sturm auf die Bastille am 14. Juli 1789 und die Absetzung des Enkels des *Roi Soleil*, Ludwig XVI. (1754-1793), am 10. August 1792 waren derart symbolträchtige Ereignisse, dass sie wiederum schon für die Zeitgenossen den Anbruch eines neuen Zeitalters markierten,³ und wenn man sich des Hangs zum Kausalitätsdenken nicht erwehren kann, dann möchte man ihnen darin nur allzu gerne folgen, was so manche Historiker auch tatsächlich getan haben.⁴ Demnach wäre die besonders rigide Form des französischen Absolutismus die Ursache der Revolution, die Revolution der Beginn der Moderne gewesen und 1789 somit der Schlüssel zu allem, was dahingeführt hat und was danach kommen sollte. Doch musste schon Alexis de Tocqueville (1805-1859), der sich in den 40er-Jahren des 19. Jahrhunderts aufmachte, eine nie vollendete Geschichte der französischen Revolution zu schreiben und dazu in den Archiven von Tours Quellenstudium betrieb, feststellen, dass beinahe all das, von dem man dachte, es sei durch die Revolution eingeführt worden, schon während des *Ancien Régime* (so hatte die Französische Revolution den Absolutismus genannt) bestanden hatte. Vielmehr markiert die Französische Revolution die Vollendung des hier skizzierten Prozesses der Rationalisierung der westlichen Kultur: Der abrupte Wandel hin zu einem, seiner feudalen Strukturen entledigten Rechtsstaat mit einer nach rationalistischen Prinzipien systematisierten Verwaltung war möglich geworden, weil wesentliche Elemente bereits existierten. Dies galt in gewissem Sinne auch für die Geltungssphäre der Künste.

Mit dem *Surintendant des bâtiments* und den Hofkünstlern (insbesondere Colbert und Charles Le Brun (1619-1690) als Hofmaler) sowie mit den Akademien hatte schon im *Ancien Régime* eine Verwaltungsstruktur für die

¹ Einigen führenden Künstlern wurden Ateliers und Wohnräume im Louvre zugeteilt, und auch die *Académie Française* wurde dort untergebracht. Burke (1992, 67 f). Dies blieb so bis hin zur Revolution: Jacques-Louis David hatte noch sein Atelier im Louvre.

² Ebenda, 2 ff, 151, 198 ff.

³ Das Datum der Ausrufung der Republik, der 22. September 1792, wurde gar zum Beginn einer neuen Zeitrechnung dekretiert: Wochen wurden zu Dekaden, Tage und Monate wurden umbenannt. Da dies sich bald als eher unpraktisch herausstellte, hob Napoleon per kaiserlichem Erlass vom 9. September 1805 (22. Fructidor des Jahres XIII) den Revolutionskalender wieder auf.

⁴ Zum Folgenden: Furbank (1999, 48 ff).

Künste bestanden, die freilich vor allem dazu gedient hatte, diese optimal zur Vermehrung des Ruhmes des Monarchen nutzbar zu machen. Auch die Institution der Kunstausstellung hatte Ludwig XIV. schon initiiert, denn im Jahre 1667 hatte er in den *Galeries d'Apollon* des Louvre eine Ausstellung mit Werken von Mitgliedern der *Académie Royale de Peinture* gefördert, ein Ereignis, das sich in den folgenden Jahren zunächst sporadisch wiederholen sollte. Ab 1725 wurde der *Salon Carré* – ebenfalls im Louvre – fest der Akademie zugewiesen und ab 1737 fanden die Ausstellungen der Akademie dort mit größerer Regelmäßigkeit statt. Im Jahre 1748 wurde ein Jurysystem zur Selektion der auszustellenden Werke introduziert. Um die Mitte des Jahrhunderts etwa änderte sich auch das Prinzip der Katalogisierung von Werken: Hatte man früher die Bilder in der Reihenfolge ihrer Hängung aufgelistet, so wurden sie nunmehr unter den jeweiligen Künstlernamen gruppiert. Gleichzeitig, und das ist wohl kein Zufall, gingen Kunstkritiker wie Diderot – und seine im vorangegangenen Kapitel zitierten Kritiken Chardins sind hierfür exemplarisch – immer mehr dazu über, die Originalität und den künstlerischen Ausdruck eines Bildes hervorzuheben.¹ All dies sind Merkmale einer schrittweisen Institutionalisierung der Kunstausstellung, die unter dem Namen ‚Salon‘ (abgeleitet vom *Salon Carré*) bis weit ins 19. Jahrhundert hinein eine machtvolle Rolle spielen sollte.² Während der Französischen Revolution wurde der Salon für alle französische Künstler zugänglich gemacht (Erlass vom 21. August 1791), jedoch sollte die Akademie, nach den Revolutionsjahren und nunmehr nicht mehr *Royale*, die Kontrolle über die *Salon*-Ausstellungen wieder zurückerobern, was später zu den bekannten Gegenmanifestationen, dem *Salon des Refusés* (1863) und dem *Salon des Indépendants* (1884) führen sollte. Dort konnte man Cézanne, Manet, Pissarro, Degas und die Impressionisten sehen, nachdem sie von der Jury des *Salons* abgewiesen worden waren. Die Geschichte hat den Abgewiesenen Recht gegeben, und so verlor der *Salon* als mächtigste Kulturmanifestation Bildender Künste des 19. Jahrhunderts gegen dessen Ende seine Glaubwürdigkeit. Ein Äquivalent als Podium für eine politisch und gesellschaftlich sanktionierte, offizielle Kunst wird man denn wohl auch kaum in der heutigen Kunstinstitution finden können – es sei denn als provinzipialistisches Überbleibsel. Jedoch als Ort des institutionalisierten Zusammentreffens von lebenden Künstlern mit ihrem zeitgenössischen Publikum kann er durchaus als Keimzelle heutiger Biennalen, Ausstellungen zeitgenössischer Kunst wie die *Documenta* sowie der Museen zeitgenössischer Kunst angesehen werden. Da sich im Frankreich des 19. Jahrhunderts ein Kunstmarkt noch kaum entwickelt hatte, war der *Salon* der einzige derartige Ort und gleichzeitig Wurzel des französischen Kunstmarktes.³

Auch die Wurzeln des anderen, für die moderne Kunstinstitution archetypischen Instituts, das in erster Linie der Bewahrung und Erforschung von Kunst der Vergangenheit dient und diese zugänglich macht, nämlich die des Kunstmuseums, reichen zurück in die vorrevolutionäre Ära. Schon im Jahre 1750 sah Ludwig XV. (1710-1774) sich, wegen wachsenden Unfriedens über die

¹ Shiner (2001, 103).

² Gewissermaßen als Krönung der Institutionalisierung des *Salons* wurde ausgerechnet im Revolutionsjahr 1789 die Decke durchbrochen und ein Glassdach eingesetzt – das erste Beispiel zenitalen Lichteinfalls in einem Ausstellungssaal. Bis 1848 fand der *Salon* im *Salon Carré* statt.

³ Monnier (1995, 27, 123, 129).

Unzugänglichkeit der königlichen Sammlungen fürs Volk, dazu veranlasst, eine Auswahl von Bildern der königlichen Sammlung im *Palais du Luxembourg* auszustellen. Anhaltender Druck sowie Diderots Vorschlag zur Gründung eines Nationalmuseums führten dann selbst zu Vorbereitungen für eine zusätzliche Präsentation der königlichen Sammlung in der *Grande Galerie* des Louvre Palastes, die allerdings zunächst nicht zustande kam.¹

Im Jahre 1779 schrieb die *Académie Royale d'Architecture* einen Wettbewerb für ein Museumsgebäude aus, das jedoch nie realisiert wurde.² Stattdessen entwickelte sich, ausgelöst durch den Sturm auf die Bastille und getragen durch die Französische Revolution, eine leidenschaftliche, zuweilen gar gewalttätige Polemik um die *'République des Arts'*, die neue Rolle, die den Künsten in einer republikanischen Gesellschaft zukommen musste.³ Im Felde der Musik versuchte die Revolution, das alte Auftragssystem auf einer säkularen und egalitären Grundlage neu zu beleben, sich so einer Subjektivierung der Ästhetik zu widersetzen und stattdessen deren moralischen Nutzen hervorzuheben. Alle Anstrengungen in dieser Richtung erwiesen sich jedoch auf Dauer als erfolglos. Im Gegensatz dazu überdauerte bis heute just diejenige Schöpfung der Revolution, die das gesellschaftliche Fundament für die Autonomie der Kunst legen sollte: das für die Öffentlichkeit permanent institutionalisierte Kunstmuseum. In den Kontroversen, die dessen Entstehung begleiteten, lassen sich so ziemlich alle Merkmale des modernen Kunstmuseum-Begriffes in seiner zuweilen problematischen Bindung an die Kunstinstitution erkennen: die Spezialisierung der Kunst auf eine „Geltungssphäre“ (im Weberschen Sinne), die Frage nach dem Nutzen von Kunst in einer republikanischen Gesellschaft, die des Sinns des Konservierens und zugänglich Machens von Kunstschatzen vergangener Epochen, die der Entkoppelung von Kunstwerken von ihrem ursprünglichen Entstehungszusammenhang, die Assoziation von Kunst mit Freiheit und Macht und nicht zuletzt der dazu komplementäre Universalitätsanspruch der Kunst. Zwar waren nur wenige der Themen wirklich neu.⁴ Nun wurden sie alle jedoch im Zuge ihrer praktischen Umsetzung öffentlich diskutiert. In geradezu idealtypischer Beispielhaftigkeit für die gesellschaftliche Praxis des kommunikativen Handelns kristallisierte sich die Symbolik der gesellschaftlichen Funktion *'Kunst'* im Laufe weniger Jahre vollends heraus. Hinsichtlich der gesellschaftlichen Wirklichkeit des Kunstmuseum-Begriffes der Moderne kann die Französische Revolution also durchaus als Beginn eines neuen Zeitalters angesehen werden, und die Etappen, die dahin geführt haben, möchte ich hier nun im Einzelnen nachzeichnen.

Wegen der Verstaatlichung des klerikalen Kunstbesitzes sah sich die konstituierende Versammlung des 2. Novembers 1789 mit dem Problem des Status vieler Kunstwerke und Bauten konfrontiert, die durch den Verlust ihres sakralen Charakters einem unsicheren Schicksal ausgeliefert waren und durch unkontrollierten Verkauf verloren zu gehen drohten.⁵ Der Nationalkonvent vom Oktober 1790 stellte dann die Weichen: Er erklärte den freigekommenen Be-

¹ *Encyclopædia Britannica CD*, 1994-1999, Stichwort: The History of Museums / Toward the modern museum.

² Changeux (1993, 13).

³ Zum Folgenden: Monnier (1995, 34-40); Shiner (2001, 169-186).

⁴ Zur Diskussion über die Kunst im vorrevolutionären Frankreich des 18. Jahrhunderts vergl.: Kristeller (Jan. 1952, 2. Teil, Bd. 13, 17-24).

⁵ Zum Folgenden : Monnier (1995, 34 ff).

sitz des Klerus zum nationalen Kulturgut und ordnete dessen Inventarisierung sowie die Schaffung von öffentlichen Sammlungen an. Im Jahre 1791 bestimmte der Nationalkonvent den Louvre zum Ort der Zusammenführung aller Zeugnisse der Wissenschaften und der Künste. Der Archäologe, Kunsthistoriker und Bildhauer Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849)¹ machte sich bei dieser Gelegenheit stark für einen zentralen Ort der Bildung, „in dessen Mitte sich jener methodische Baum der Wissenschaft erhebe, der bislang nur in Büchern existiert habe.“ Er wollte damit den „Zusammenhang zwischen den Wissenschaften und den Künsten“ sicherstellen – eine typische Idee aus dem Umfeld der Enzyklopädie, die ja danach strebte, die Ordnung allen menschlichen Wissens in logischer Folge als methodischen, enzyklopädischen Baum wiederzugeben.² Aus Mangel an Mitteln konnte dieses Projekt nicht realisiert werden. Zwei Jahre später debattierte der Nationalkonvent nochmals über die Errichtung eines nationalen Museums. Mittlerweile hatte das Projekt jedoch eine ganz neue Wendung genommen: Das *Muséum d'Histoire Naturelle* – das Naturwissenschaftliche Museum – wurde in den königlichen Gärten neu erbaut, und der Louvre wurde ein reines Kunstmuseum. Die enzyklopädische Utopie einer Vereinigung der Künste und der Wissenschaften in *einem* Gebäude wurde damit endgültig aufgegeben. Wissenschaft und Kunst wurden per Erlass in zwei verschiedene Institutionen aufgeteilt.³ Die im vorangegangenen Kapitel beschriebene, geistesgeschichtliche Herauskristallisierung von Kunst und Wissenschaft als zwei voneinander verschiedene Formen der Weltaneignung hatte sich nunmehr auch gesellschaftlich durchgesetzt.

Einer der Anlässe zu der institutionellen Trennung beider Formen der Weltaneignung mag wohl die Absetzung des Königs und die Abschaffung der Monarchie am 10. August des vorangegangen Jahres gewesen sein, womit sich die Frage nach dem Status auch der königlichen Kunstschatze gestellt hatte. Die Antwort der Französischen Revolution auf diese Frage war komplexer als die übliche Reaktion siegreicher Umstürzler, nämlich alle Symbole und Herrschaftsinsignien der ehemaligen Machthaber zu zerstören: Im Zusammenhang mit der Statusfrage königlicher Kunstschatze kam es zu einer allgemeineren Kontroverse über den Status der Kunst schlechthin. Während der entscheidenden Revolutionsjahre konkurrierten zwei Haltungen miteinander, manchmal gar in ein und derselben Person – eine, die ohne Rücksicht auf künstlerische Qualitäten jedes Zeichen des Despotismus zerstören wollte, mit einer anderen, die entschlossen war, wertvolle Kunstwerke zu bewahren, ganz gleich was sie symbolisierten. Der Staatsmann und politische Überlebenskünstler Charles-Maurice de Talleyrand (1754-1838) war ein Vertreter der letzteren, wogegen Jacques-Louis David (1748-1825), der Revolutionskünstler *par excellence*, schon die typische Haltung eines Avantgardekünstlers einnahm, als er vorbrachte, dass die anstoßerregendsten Arbeiten zu

¹ Quatremère de Quincy war durch Guillaume Coustou und Pierre Julien als Bildhauer ausgebildet worden und war mit David und vielen anderen Künstlern, die sich gleichzeitig mit ihm in den 80er-Jahren in Rom aufhielten, befreundet. Seine Bedeutung im Zusammenhang mit dem Disput um die Rolle der Künste in der Republik liegt jedoch vor allem im Felde der Theoriebildung.

² Quatremère de Quincy sprach im Nationalkonvent von der Notwendigkeit eines « chef lieu commun [...] , au milieu duquel s'élèverait cet arbre méthodique de la science qui, jusqu'à présent, n'a existé que dans les livres » pour assurer la « liaison des sciences, des lettres et des arts. » Zit. n. Changeux, a.a.O.

³ Ebenda.

Rohmaterial für neue Arbeiten der Freiheit und Tugend zermahlen werden sollten.¹ Der Schlüssel zur Lösung dieses Konfliktes wurde das Museum, und das entscheidende Argument hierzu kam von Pierre-Joseph Cambon (1756-1820), Geschäftsmann und Finanzverwalter der Revolution in den Jahren von 1791 bis 1795. Mittels Musealisierung von Symbolen der Monarchie könne man, so Cambon, sowohl die Idee des Königtums zerstören als auch Meisterwerke für die Nachwelt aufbewahren. Die neutralisierende Kraft des Museums wurde in den Debatten des Nationalkonvents des Jahres 1792 offiziell anerkannt. Innenminister Roland (1734-1793) und in seiner Nachfolge David definierten das Museum als Freiraum und wollten es als Mittel gegen die Autorität der Akademie einsetzen.² Zwar schlug das Pendel mit dem Staatsstreich der Jakobiner (31. Mai - 2. Juni 1793) noch einmal in die entgegengesetzte Richtung aus und fielen wiederum monarchische Symbole dem Vandalismus zum Opfer. Mit dem ersten Nachlassen der Gewaltexzesse aber gebar die Revolution jene dauerhafte Institution, die Kunst ‚macht‘ indem sie zu einem Zweck und für einen Ort gefertigte Artefakte in Kunstwerke transformiert, die im Prinzip zweck- und ortsfrei sind: Zum symbolträchtigen Datum des 10. August 1793 – genau ein Jahr nach der Absetzung des Königs – eröffnete der Nationalkonvent das nationale Kunstmuseum im Louvre. Von nun an wurde das Kunstmuseum zur Projektionsschirm für konzeptuelle Verfeinerungen der *République des Arts*. In Anerkennung des „Beitrages der Künste an der erlangten Herrschaft der Freiheit“ interpretierte der Nationalkonvent vom 18. Dezember 1793 die Kunst als „Stütze der Freiheit und der Gleichheit“.³ Die Revolution zielte nicht darauf ab, aus dem Nichts eine neue Kultur zu schaffen, sondern sollte die revolutionäre Rolle der Kultur anerkennen und die Künste und ihre Geschichte akzeptieren.⁴ Insofern das zum Allgemeingut aller *citoyens* gewordene, herrliche Erbe des *Ancien Régime* bewahrt werden musste, wurde es zu einem wesentlichen Aspekt des Ruhmes der französischen Nation und sollte deren intellektuelle Überlegenheit bezeugen.⁵ So wurde die Assoziation der Künste mit der Freiheit zu dem vielleicht charakteristischsten Merkmal der Ideologie der *République des Arts*. Die Revolution erhob die Künste zusammen mit der Literatur und den Wissenschaften zu Verkündern und Garanten der Freiheit. Im Museum sollten sie als Zeugnis der Stärke der Republik dem Bürger zugänglich gemacht werden. Im 19. Jahrhundert sollte bei Baudelaire dann die revolutionäre Rolle der Kunst gar zum archetypischen Ausdruck des Zeitgeistes der Moderne werden – weiter unten noch mehr dazu. Alle Avantgardebewegungen der Moderne stehen auf diesem ideologischen Fundament der Revolution, und auch heute noch, nach dem hypothetischen Ende aller Avantgarden, ist die Freiheit der Kunst das wohl gängigste Klischee im theoretischen Diskurs über Kunst – insbesondere

¹ Shiner (2001, 181).

² « Chacun doit pouvoir placer son chevalet devant tel tableau ou telle statue, les dessiner, peindre ou modeler à son gré. Ce monument sera national et il ne sera pas un individu qui n'aît le droit d'en jouir, » Brief Rolands an David vom 17. Oktober 1792. Die Funktion des Museums war so eine edukative. Es sollte den Geschmack umformen « en vue de régénérer les arts » (David); zit. n.: Monnier (1995, 37). Für die Aufhebung der königlichen Akademie im Juli 1793 durch den Konvent war die Intervention Davids, Abgeordneter von Paris und selbst Akademiker, entscheidend. Ebenda, 24 f.

³ En reconnaissance de « ce que les arts ont fait pour amener le règne de la liberté » ; les œuvres d'art, « appui à la liberté. » Rede von Mathieu, Präsident des Comité de l'instruction publique vor dem Nationalkonvent am 18. Dezember 1793, zit. n.: Monnier (1995, 35).

⁴ Pommier (1988, 182 f.).

⁵ Zum Folgenden: Pommier (7. Juni 1996).

wenn er postmoderner Färbung ist. Leider wird darin jedoch Freiheit nur allzu gerne als Unverbindlichkeit, ja als Freiheit zur Caprice missverstanden, und dabei degeneriert der kritische Impetus der Kunst zur strategischen Attitüde. Kapriziöse Willkür ist in ihrem Wesen dumm und wird rundheraus gefährlich, wenn sie sich mit Macht verbündet, und die Nutzbarmachung der Kunst zur Machtdemonstration – das Erbe des Absolutismus – hat das Museum, trotz all seiner neutralisierenden Kraft nie gänzlich neutralisieren können. Auch diesbezüglich war die Debatte um die *République des Arts* schon exemplarisch: Die Assoziation von Kunst mit Freiheit sollte bald den ersten methodisch betriebenen Kunstraub der Geschichte ideologisch unterbauen – ein Novum, das wir den Revolutionskriegen verdanken: Zum Ruhme der Republik und zur Legitimierung dieser Politik wurden die erbeuteten Kunstwerke als Trophäen im Kunstmuseum präsentiert. Das Museum ein Instrument des Imperialismus? – In der durch diese Politik ausgelösten Kontroverse zeichnet sich so manches ab, was uns immer noch bekannt vorkommt.

Schon Ende 1792 hatte der Nationalkonvent per Erlass sein Vorhaben bekannt gemacht, andere Länder in den Genuss der durch die Revolution gewonnenen Freiheit zu bringen. Wegen deren Koppelung an die Künste machten sich insbesondere Künstler dafür stark, dass Kunstwerke aus besetzten Gebieten zu deren Schutz ins Vaterland der Freiheit – ihrer wahren Bestimmung – überführt werden sollten. Mit der Eroberung von Belgien konnte dies erstmals in die Tat umgesetzt und das Ideal der Künstler zur Ideologie der Macht werden. Die Rede des ansonsten kaum bekannten Malers Barbier, der auch Leutnant der Husaren war, vor dem Nationalkonvent anlässlich der Überführung des ersten Konvois flämischer Gemälde ist in diesem Sinne bezeichnend: „Die Früchte des Genies sind das Kulturgut der Freiheit (...) Zu lange waren diese Meisterwerke beschmutzt gewesen durch den Makel der Unterwürfigkeit: Die Hinterlassenschaften ruhmreicher Menschen gehören den freien Völkern; die Tränen des Sklaventums sind ihres Ruhmes unwürdig, und die Ehrung der Könige stört den Frieden ihres Grabes.“¹ Die ideologische Rechtfertigung des „*rapatriement*“ (der Heimführung)² ausländischen Kulturgutes wurde mittels eines logischen Dreischrittes rationell begründet: Kunst und Freiheit seien miteinander zu identifizieren; Despoten hätten Kunst immer verborgen; das revolutionäre Frankreich sei also ihre wahre Bestimmung. Nachdem die Freiheit die Nationalisierung des französischen Kulturgutes ermöglicht hatte, legitimierte sie nun die Nationalisierung universalen Kulturgutes. Durch die Konzentration von Meisterwerken der damals noch rein europäischen Kunstgeschichte im Vaterland der Freiheit vollendete die Republik das Projekt eines universalen Museums und demonstrierte die Universalität der Kunst sowie die Stärke der Institution des Museums. Im Italienfeldzug (1796-1797) wurde die Ideologie des *rapatriement* noch systematischer durchgeführt.³ Die Ankunft der Konvois mit Kunstschatzen aus Rom, Venedig und Norditalien am 27. und 28. Juli 1798 wurde mit großen öffentlichen Zere-

¹ «Les fruits du génie sont le patrimoine de la liberté (...) Trop longtemps, ces chefs-d'œuvre avaient été souillés par l'aspect de la servitude : c'est au sein des peuples libres que doit rester la trace des hommes célèbres ; les pleurs de l'esclavage sont indigne de leur gloire, et les honneurs des rois troublent la paix de leur tombeau. » Zit. n.: Pommier (1996 [1989], 27).

² Edouard Pommier (1988 und 1996 [1989]) schlägt diesen Begriff vor für die revolutionäre Politik der Konzentration von Kunstschatzen im Nationalen Kunstmuseum.

³ Zum Folgenden: Monnier (1995, 38 ff.).

monien auf dem *Champ-de-Mars* gefeiert – ein propagandistisches Meisterstück, das ein allgemeines Bedürfnis nach einem „Fest der Kunst und der Künstler“ beantwortete und es gleichzeitig mit Jahrestagen wichtiger Daten der Revolution und den Erfolgen des *Directoires* assoziierte. Propaganda war auch nötig, denn die mittlerweile offiziell gewordene Politik des *rapatriement* hatte eine in der Öffentlichkeit ausgetragene Polemik entfacht. Schon kurz nach Beginn des Italienfeldzuges eskalierte sie durch die Publikation eines Essays von der Hand Quatremère de Quincys unter dem Titel *,Lettres sur le Préjudice qu'occasionneraient aux Arts & à la Science le Déplacement des Monuments de l'Art de l'Italie, le Démembrement de ses Écoles, & la Spoliation de ses Collections, Galeries, Musées, etc.*’ (Briefe über den voraussehbaren Schaden an den Künsten und der Wissenschaft, den die Wegführung der Monuments der Kunst Italiens, die Auflösung ihrer Schulen sowie die Plünderei von Italiens Sammlungen, Galerien, Museen mit sich bringen würde’, kurz: *,Lettres à Miranda*).¹ Er hat die Form von sieben, an den General Francisco de Miranda² gerichteten Briefen, worin der Autor sich mit Leidenschaft gegen den Zugriff des Museums auf den Kunstbesitz anderer Länder auflehnt. Im ersten dieser Briefe widerlegt er die gängigen Argumente patriotischer, militärischer und nationalistischer Art und referiert dabei offensichtlich auf Positionen Mirandas, dessen Briefe allerdings nicht überliefert sind: „Der Wille zur Eroberung in einer Republik untergräbt gänzlich den Geist der Freiheit“ und „die Künste und die Wissenschaft sind das Eigentum ganz Europas und gehören nicht mehr ausschließlich einer Nation an.“³ Diese moralischen und politischen Aspekte der Problematik sah er, so lässt sich aus einer Schlussbemerkung des Briefes schließen, als die Domänen seines Adressaten an, weshalb er deren weitere Behandlung diesem gerne überlassen wollte. Er selbst konzentrierte sich in den folgenden Briefen auf die Aspekte seiner eigenen Domäne, derjenigen der Wissenschaft und der Künste, die er immer noch als untrennbare Einheit sah, und in deren Behandlung äußert sich einmal mehr seine Verbundenheit mit den Idealen der Aufklärung und der Enzyklopädie, gegen die sich die Revolution seiner Ansicht nach im Begriffe war zu versündigen.⁴ Vier weitere Themen lassen sich aus den Briefen herausdestillieren: Die nationalistische Ausrichtung der Revolutionsdoktrin, die Kunst und Wissenschaft allein dem „Vaterlande der Freiheit“ zuerkennt, verbiete sich wegen der zentralen Rolle der Antike für die gesamteuropäische Kultur. Die Gesamteuropäische Verehrung der Antike sei ein deutliches Zeichen dafür, dass Europa eine Kulturgemeinschaft sei, weshalb auch Kunst und Wissenschaft – die Erbschaft der Antike – ganz Europa angehörten.⁵ Die Antike habe nur eine wahre Heimat, und die sei ihr durch die Geschichte zugewiesen worden: Ihre wahre Heimat sei Rom. Rom als Ganzes sei ein Mu-

¹ Quatremère de Quincy: ‘*Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*’ [1796]; in : Pommier (Hrsg., 1996 [1989], 85 ff).

² Miranda war ein 1750 in Caracas (Venezuela) geborener Kreole, der schon in Amerika für Freiheit gekämpft hatte. Seine Beteiligung an den Belgien-Feldzügen hatte bei ihm offensichtlich Zweifel aufkommen lassen an einer rücksichtslosen Ideologisierung des Freiheits-Ideals. Er bewegte sich in moderaten, pro-royalistischen Kreisen, in denen er wohl Quatremère de Quincy kennen gelernt hat. Pommier (Hrsg., 1996 [1989], 13).

³ « l'esprit de conquête dans une république est entièrement subversif de l'esprit de liberté » und « les arts et les sciences appartiennent à toute l'Europe, et ne sont plus la propriété exclusive d'une nation ». Quatremère de Quincy, a.a.O., 87, 88.

⁴ Ebenda, 92 ; Pommier, 13.

⁵ Quatremère de Quincy, a.a.O., Brief I, 88

seum – ein zentraler Bezugspunkt für die gesamte europäische Kultur.¹ Ein wahres Museum müsse die durch die Geschichte hervorgebrachte Harmonie zwischen den Monumenten und ihrer Umgebung respektieren – nur so behielten Monamente ihren Erkenntniswert.² Das vierte Thema folgt logisch aus den drei vorangegangenen: Die Auflösung des Museums Rom bedeute das Ende aller Kenntnis, denn beurteilen kann man nur, was man vergleichen kann.³ Ganz ähnlich wie bei Saussure, der die Geologie der Alpen als Ganzheit von der Spitze des Montblanc aus erkennen wollte, gründete sich auch Quatremère Vorstellung von der Erkenntnis der Antike auf dem Prinzip ihrer Ganzheit. Trennt man ein Monument davon ab, entkoppelt man es sozusagen von seinem ursprünglichen Entstehungszusammenhang, dann verliert es, so Quatremère, seinen Erkenntniswert, und dann kann man auch seine Schönheit nicht mehr beurteilen, denn auch die Beurteilung von Schönheit sei nur möglich im Vergleich mit weniger schönen Artefakten.⁴ Die öffentliche Debatte, welche die *'Lettres à Miranda'* auslöste, konzentrierte sich zunächst auf dieses Problem der De-Kontextualisierung von Kunstschatzen.⁵

Es stimmt zwar, dass die Bezüge von Dingen zueinander sowie zum Ganzen wichtige Voraussetzung der Erkenntnis sind. Solche Bezüge sind in den Wissenschaften jedoch nur selten direkt beobachtbar und werden meist abstrakt (re-) konstruiert. So wie die anatomischen Zeichnungen Leonards oder Vesalius und ihrer Nachfolger nicht wiedergeben, was sie direkt bei der Sektion sahen, sondern vielmehr Abstraktionen von mehreren Sektionen zusammenfassen, so muss auch der Archäologe, und Quatremère war ja auch Archäologe, die präzise Lage bei Ausgrabungen gefundener Fragmente in einem Situationsplan festhalten, will er die Bezüge und das Ganze nachher rekonstruieren können. Wissenschaftliche Erkenntnis gründet sich viel eher auf abstrakte (Re-)Konstruktionen als auf die direkte Wahrnehmung einer historisch gewachsenen Harmonie. Die Archäologie war damals noch nicht so weit, und während das enzyklopädische Ideal der Aufklärung das vernünftige Subjekt noch ins Zentrum der Erkenntnis setzte, war die abstrakte Objektivität der Naturwissenschaften ihr schon uneinholbar vorausgeileit.

Ein schlagfertigeres Argument im damaligen Kontext des Disputes war das der Konservierung. Es wurde angeführt in einem Artikel der Zeitschrift *La Decade, philosophique, littéraire et politique* vom 30. Messidor (18. Juli 1796): Die politische Situation Italiens, so heißt es darin, garantire ganz und gar nicht die Konservierung seines Erbes; die Vergangenheit beweise ganz im Gegenteil, das dessen Auflösung eine Realität sei. Der Autor nennt als Beispiel die Überführung der Sammlungen von Mantua nach Prag sowie die der Farneses nach Neapel. Tatsächlich hatte das antike Rom schon seit dem Mittelalter als Steinbruch gedient.⁶ Quatremère war ein Mann der Aufklärung geblieben und befand sich mit seinen *'Lettres à Miranda'* in diametralem Gegensatz zur Politik des *Directoire*. Als Geächteter des 18. Fructidor des Jah-

¹ Quatremère de Quincy, a.a.O., Brief II, 95 ff.

² Quatremère de Quincy, a.a.O., Brief III, 101 f.

³ Quatremère de Quincy, a.a.O., Brief III, 100, 105 ; Brief IV, 110.

⁴ Quatremère de Quincy, a.a.O., Brief IV, 110 ff.

⁵ Die öffentliche Debatte lebte schon ab Mitte Juli 1796 auf, also am Vorabend der Publikation, was Anlass zu der Vermutung gibt, das der Essay teils schon vor seiner Publikation in Umlauf war. Pommier (Hrsg., 1996 [1989], 50 ff).

⁶ Ebenda, 52, 81.

res V (4. September 1797, Staatsstreich zur Reinigung von royalistischer Korruption) ist ihm im Exil in Norddeutschland die Demütigung erspart geblieben, die seine Gegenwart bei den Festivitäten auf dem *Champ-de-Mars* anlässlich des Einzuges der italienischen Kunstschatze für ihn zweifellos bedeutet hätte. „Ah! Wenn es wahr ist, dass es im Menschen Gefühle gibt, die das Grab überdauern können,“ so der Innenminister François de Neufchâteau in seiner bemerkenswerten Ansprache anlässlich des Festes, „dann ist der Gedanke süß, dass als unsichtbare Zuschauer dieser feierlichen Zeremonie beiwohnt, was Griechenland, Ägypten sowie die beiden Römischen Reiche an großen Meistern der Schönen Künste hervorgebracht haben.“¹

Die Politik des *rapatriement* kann kaum als ordinäre Plünderung eroberter Völker angesehen werden. Es ging hier nicht um materiellen Reichtum, sondern um moderne Ideale: um Freiheit, um Erkenntnis sowie um die Aufbewahrung ideell wertvoller Kulturgüter. Die im Louvre ausgestellten Kunstwerke und vor allem die der Antiken sollten der Unterrichtung französischer Künstler, deren Dekadenz schon seit Jahrzehnten beklagt worden war, sowie dem Publikum als objektiver Qualitätsmaßstab dienen: „Erzittert, ihr französischen Maler, eure Richter sind eingetroffen.“² Jacques Louis-David wurde zum Hauptprotagonisten des diesem einzigartigen Vorbild nacheifern Neoklassizismus, der die gesamte europäische Kunst des frühen 19. Jahrhunderts beherrschen sollte.

Andererseits steht die Polemik um das *rapatriement*, obwohl es ja keine ordinäre Plünderung war, oder vielleicht auch gerade deshalb, am Beginn einer moralischen und juridischen Kontroverse zur Problematik der Plünderung von Kulturschätzen bei internationalen Konflikten, die das gesamte 19. Jahrhundert in Beschlag nehmen und ihren Niederschlag finden sollte im Paragraph 56 der Haager Convention (1907). Die endgültige Niederlage Napoleons in Waterloo (1815) und die Rückführung der geraubten Kulturgüter schärfte das Bewusstsein von der symbolischen Bedeutung von Wissenschaft und Kunst für die Identität und die Selbstdarstellung eines Staates, einer Nation. Dass der Raub von Kulturgütern einer Nation nicht nur die kulturelle Existenz derselben, sondern auch Kulturgüter von internationaler Bedeutung bedrohe, setzte sich als internationale Rechtsnorm durch. Über den II. Weltkrieg hinaus blieb die Haager Konvention intakt: Die Urteile des Nürnberger Prozesses gründeten sich ganz spezifisch auf die Verletzung ihres Artikels 56. Seit 1954 wurde sie in den Konventionen der UNESCO verfeinert und ergänzt, und bis heute spielt die Problematik im Rahmen internationaler, kultureller Beziehungen eine zentrale Rolle.³

¹ « Ah! s'il est vrai qu'il soit dans l'homme quelques sensations qui puissent survivre à la tombe, il est doux de penser que cette pompe solennelle a pour spectateurs invisibles tout ce que la Grèce, l'Égypte et les deux Romes enfantèrent de grands maîtres dans les beaux-arts. » Zit. n.: Pommier (1996 [1989], 62.

² « Tremblez, peintres français, vos juges sont arrivés. » *La Décade*, 19. April 1798, 154 ; zit. n.: Pommier (1996 [1989], 65 f.

³ Wilfried Fiedler, „Safeguarding of Cultural Property During Occupation – Modifications of The Hague Convention of 1907 by World War II?“ in: Martine Briat / Judith A. Freedberg (Hrsg.), *Legal Aspects of International Trade in Art, International Sales of Works of Art*, Bd. V. (Den Haag: Kluwer Law International, 1996), 175-183; oder: <http://www.jura.uni-sb.de/projekte/Bibliothek/texte/Fiedler8.html>; UNESCO, *Conventions and Recommendations of Unesco concerning the protection of the cultural heritage* (1985), 13 ff.

Im Unterschied zu Quatremère und General Miranda machte sich Napoleon Bonaparte (1769-1821), der Oberbefehlshaber des Italienfeldzuges, die kulturpolitische Ausrichtung des *Directoire* erfolgreich zu Eigen. Während der Zeremonien auf dem *Champ-de-Mars* wurde er noch kaum genannt. Wenige Tage davor war er jedoch schon mit einer Armee in Kairo eingezogen.

Napoleons Ägypten-Feldzug mag im nachhinein betrachtet kurios erscheinen, denn militärisch war er unsinnig und führte schnell zu einem Debakel. Umso bezeichnender war er für die ideologische Komplexität der nunmehr an die Kunst und an das Museum gekoppelten Werte und Funktionen. Napoleon nahm nämlich eine *Commission des sciences et des arts* nach Ägypten mit: Mathematiker, Astronomen, Ingenieure, Naturwissenschaftler, Zeichner, Schriftsteller, Drucker – insgesamt 167 Gelehrte, die zum Ruhm der Republik unter dem Sand die Überreste des Pharaonischen Ägyptens finden sollten. Die meisten von ihnen brachten drei Jahre damit zu, unter schwersten Bedingungen das Land zu beobachten, zu beschreiben, zu vermessen und Tausende von Zeichnungen anzufertigen. Im Februar 1802 ordnete Napoleon die Veröffentlichung der kulturellen und wissenschaftlichen Beute dieser Expedition an, wonach 400 Kupferstecher 20 Jahre lang an der schließlich 12-bändigen *Description de l'Egypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Egypte pendant l'expédition de l'Armée Française* arbeiten sollten.¹ Niemals hatte eine Nation eine andere so ausführlich wissenschaftlich untersucht und beschrieben.

Am meisten profilierte sich unter den Wissenschaftlern Dominique Vivant Denon (1747-1825): Früher (nämlich gemeinsam mit Napoleon) zurückgekehrt als seine Kollegen, veröffentlichte er schon 1802 das zweibändige Buch *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte, pendant les Campagnes du général Bonaparte* – die erste große Publikation zur ägyptischen Expedition. Sie wurde in ganz Europa gelesen und zu einem wahren Bestseller. Wohl nicht zuletzt deshalb machte der inzwischen zum Kaiser gekrönte Napoleon ihn zum ersten Generaldirektor der Museen – eine Position, die er bis zur endgültigen Niederlage Napoleons inne haben sollte.² In dieser Eigenschaft sollte er Napoleon auf seinen Kampagnen nach Österreich, Spanien und Polen begleiten, um ihn bei der Auswahl der ‚heimzuführenden‘ Kunstwerke zu beraten. Denon hatte wohl vor allem künstlerische und wissenschaftliche Motive, Napoleon träumte eher von Alexander dem Großen und von Cäsar, wollte das republikanische Frankreich mit der monumentalen Größe des alten Ägyptens identifizieren. Beide Motivationen trafen sich mühelos im Museum, das sowohl ein wissenschaftlich-öffentlichtes Institut war als auch Projektionsfläche für patriotische Gefühle, für die historische Legitimation einer Nation ohne Monarchen und schließlich wiederum für die Legitimation eines modernen Monarchen. Der Schritt von der politischen Ausschlachtung kulturellen Beutegutes zu dem Kult, den Napoleon mittels der Kunst nach seiner Krönung um seine Person herum inszenieren sollte, war nicht weit – eine Nutzbarmachung der Künste zur Herrschaftslegitimierung, die nur allzu deutlich anschloss bei der des Absolutismus (Abb. 13). Dennoch, und obwohl Napoleon sich zur Legitimierung seiner Herrschaft auch anderweitig an monarchistischen Vorbildern orientierte (Eroberungen, Heiratsstrategie, Installierung von Familienmitgliedern als Herrscher unterworferner Länder), blieb die Autonomie

¹ *Description de l'Égypte...* Néret (Hrsg., 1994 [1809]); zum Folgenden: Schneider (1998, 23-50).

² Einer der Flügel des Louvre ist nach ihm benannt.

des Kunstmuseums intakt, ja gewissermaßen trug er gar zu deren Konsolidierung bei, denn Autonomie objektiviert, was ausgestellt wird, und wenn Macht ausgestellt wird, strahlt sie ab auf die Autonomie der Institution. Die Restauration hätte mit der Rückkehr der vertriebenen Aristokraten und deren Rückerstattungsforderungen zur Auflösung der Sammlungen führen können. Dem war jedoch nicht so: Per Königlichem Erlass vom 22. Juli 1816 wurde der öffentliche Status des Museums bestätigt, und dem neuen Direktor, dem Comte de Forbin, gelang es selbst, die Autonomie des Museums gegenüber Vereinnahmungsversuchen von Seiten der zur Macht zurückgekehrten Bourbonen politisch abzusichern.¹



13. Jacques Louis-David, *Die Krönung Napoleons*, 1806-07

Mit der gesellschaftlichen Etablierung der Kunstinstitution endet diese kleine (Kunst-) Geschichte der Rationalisierung. Es ist eine europäische Geschichte, und sie hätte andere Länder Europas mit einbeziehen können. Der Klarheit der Argumentation halber musste die Geschichte klein und unvollständig bleiben. So habe ich mich auf vier markante Stationen konzentriert: das *Quattrocento*, das *Gouden Eeuw*, den *Roi Soleil* und die Französische Revolution.

„Menschen machen Geschichte ohne zu wissen, welche Geschichte sie machen,“ hatte der französische Historiker François Furet gegen die in den 60er-Jahren des vergangenen Jahrhunderts vorherrschende Revolutionsdeutung marxistischer Prägung angeführt.² Ganz gleich wie man ansonsten zu Furets

¹ Monnier (1995, 87 ff).

² François Furet, *Penser la Révolution française* ; zit. n. Furbank (1999, 48).

historischen Interpretationen stehen mag, die hier skizzierte Entstehungsgeschichte des Kunstbegriffes im Schatten der Rationalisierung des gesellschaftlichen Lebens hat hoffentlich gezeigt, dass der Kunstbegriff von niemandem – auch nicht von einer bestimmten Gruppe oder Gesellschaftsklasse – im Vorhinein gewusst oder erfunden worden ist.¹ Er ist die gesellschaftliche Wirklichkeit der Kunst, ein institutionalisiertes Resultat „kollektiver Intentionalität“, ein durch den amerikanischen Philosophen John Searle geprägter Begriff, auf den ich im folgenden Kapitel noch ausführlicher eingehen werde, und womit an dieser Stelle nur soviel gesagt sei, dass der moderne Kunstbegriff sowie die an ihn gekoppelte Institution und deren Funktionen entstanden sind in einem komplexen historischen Prozess, der sich in Europa zwischen Renaissance und Aufklärung abgespielt hat und sich allenfalls retrospektiv nachzeichnen lässt. Verschiedene Vektoren, die den Kunstbegriff geprägt haben, können identifiziert werden. Auf individueller Ebene ist da zunächst der Drang nach (objektiver) Kenntnis, in dem die Kunst mit der Wissenschaft konkurrierte – eine Konkurrenz, in der sie sich bald geschlagen geben musste – und dann die Akzeptanz der prinzipiellen Begrenztheit von Erkenntnis, der mit einer ästhetischen Überantwortung der Erfahrung an das Erhabene begegnet wird. Dies waren Themen des vorangegangenen Kapitels, die hier als Universalität, einem auch in der gesellschaftlichen Funktion enthaltenen und also symbolischen Attribut der Kunst, zurückkehren. In diesem Kapitel zeichnet sich nunmehr ein symbolisches, mit dem Kunstbegriff angedeutetes Feld ab, das geprägt wird durch die Bedeutungsvektoren Freiheit, Macht, Universalität und Autonomie, mit denen Kunst im gesellschaftlichen Umgang meist implizit assoziiert wird.

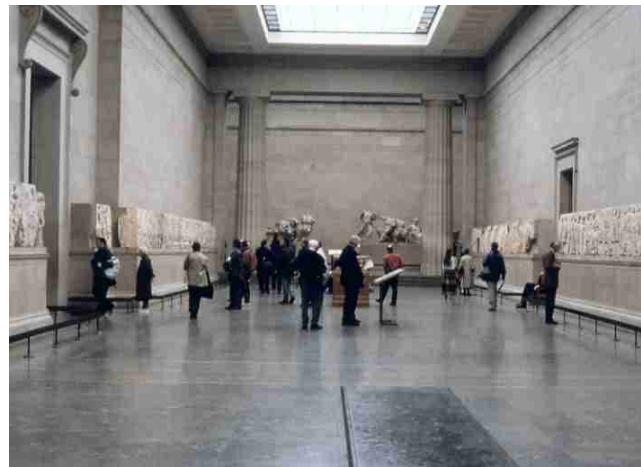
Im *Quattrocento* war Kunst noch kein gesellschaftliches Phänomen. Was wir heute Renaissancekunst nennen, wurde getragen von Individuen, die außer den Schöpfern der Machtelite angehörten und nach einer Befreiung der Künste von den Fesseln des Mittelalters strebten. Seit dem *Cinquecento* wurde Kunst dann zur Machtlegitimation gebraucht, was nebenbei ihren Status erhöhte. Auf einer anderen Schiene, im *Gouden Eeuw*, bildete sich ein erstes Element der Kunstinstitution heraus – der Kunstmarkt: Kunst erhielt hier eine neue gesellschaftliche Funktion. Sie verlor ihren Status, insofern dieser sich von ihren adligen und klerikalen Auftraggeber hergeleitet hatte, wurde für einen freien Markt gemacht und konnte sich von traditionellen Themen und Darstellungsformen befreien. Ebenfalls im 17. Jahrhundert, jedoch im Frankreich des *Roi Soleil*, verlor die Kunst an Freiheit (und an Autonomie), gewann jedoch an Status. In der unmittelbaren Folge der Französischen Revolution floss all dies zusammen und wurde mittels öffentlicher Polemiken in eine institutionelle Struktur gegossen, jene merkwürdige Kombination der Bedeutungsvektoren Freiheit, Macht, Universalität und Autonomie, die qualitative Einbettung der Symbolfunktion der Kunstinstitution. Künstler der Moderne haben sich immer wieder (und verständlicherweise) gegen die Macht der Institution aufgelehnt, denn diese ist in einer Republik die öffentliche Meinung, die dem Künstler vorschreibt, wie seine Kunst auszusehen hat. Umgekehrt strebt ein Künstler – ob zielstrebig oder nicht – mittels der Institution nach Anerkennung, nach Macht; und wenn er wirklich frei ist von der öffentlichen Meinung, dann gewinnt er Geniestatus, eine Autonomie, die unanfechtbar ist –

¹ Das Gegenteil suggeriert der Titel von Larry Shiners Buch *The Invention of Art* (2001).

also Macht (wenn auch keine politische). Der Drang nach Kenntnis aber ist interesselos, und ihm ist jedes Streben nach Macht fremd. Interesselosigkeit, nicht Macht, ist die Wurzel künstlerischer Autonomie, deren kreative Beflügelung Macht zu beschneiden (aus Angst um ihren Verlust) notorisch bemüht ist.

Zur Symbolfunktion der Kunstinstitution

Der wohl archetypischste Fall einer Entfernung oder De-Kontextualisierung von Kulturgütern aus ihrem ursprünglichen Entstehungszusammenhang zur Aufnahme in die Kunstinstitution geschah nicht im Rahmen des französischen *rapatriements*, sondern wurde betrieben durch einen britischen Privatmann: Thomas Bruce, der 7. Earl of Elgin (1776-1841), organisierte den Abbruch und die Verschiffung von ungefähr der Hälfte des Parthenon Frieses, der nach ihm im Volksmund so genannten ‚*Elgin Marbles*‘, nach London, wo die Skulpturen noch heute in einem spezial dafür gebauten Saal des British Museums, der Duveen Gallery, zu sehen sind (Abb. 14).¹



14. Duveen Gallery, British Museum, London.

Archetypisch ist der Fall einerseits, weil sein ursprünglicher Entstehungszusammenhang, die Akropolis, als die symbolische Wiege der westlichen Kultur gilt, und zum anderen, weil die Kontroverse um die Rückerstattung der *Elgin Marbles* bis heute anhält und mit Argumenten geführt wird, die seit Quatremère und seit der Rückerstattung der durch Napoleon entfremdeten Kulturschätze im Grunde dieselben geblieben sind: das Argument des Kontextes, das der Konservierung sowie das der symbolischen Bedeutung für den ursprünglichen Besitzer beziehungsweise als universaler Kulturwert, das heißt für die Menschheit. Mittlerweile sind dies auch Standardargumente geworden in den meist moralisierenden Debatten über die Rechtmäßigkeit des Besitzes fremdländischer Artefakte in westlichen Sammlungen. Die schon seit den Unter-

¹ Dass Lord Elgin von 1799 bis 1803 britischer Botschafter am Osmanischen Hof in Konstantinopel war und dass England in Ägypten, welches damals zum Osmanischen Reich gehörte, an dessen Seite erfolgreich Napoleon bekämpft hatte, hat die Durchführung seines Unterfangens zweifellos begünstigt. Dennoch war es ein Privatunternehmen, das Lord Elgin aus seiner eigenen Schatulle finanzierte.

handlungen über den Ankauf der *Elgin Marbles* durch den britischen Staat (1812-1816)¹ anhaltende Debatte um deren Rückgabe erhielt Anfang der 80er-Jahre des 20. Jahrhunderts einen neuen Impuls, als die ehemalige Schauspielerin und damalige Kultusministerin Griechenlands, Melina Mercouri, die UNESCO zu einer Resolution bewegen konnte, die eine Rückgabe forderte. Kurios an der sich daran entzündenden Kontroverse war, dass das Konservierungs-Argument nun von den Vertretern der Rückerstattung vorgebracht wurde – kurios, da wohl kaum ein besserer Ort zur Konservierung von Kulturgütern denkbar ist als das Museum.² Es gibt jedoch in der musealen Geschichte der *Elgin Marbles* eine Episode, die Anlass zum Zweifel an dieser Binsenweisheit zu geben scheint: Als Sir Joseph Duveen (1869-1939),³ der durch den Verkauf von europäischen Kulturgütern an amerikanische Neureiche Millionen verdient hatte, dem British Museum anbot, einen neuen Ausstellungssaal für die *Elgin Marbles* zu bauen, da koppelte er sein Angebot an eine Bedingung, nämlich dass der Fries attraktiver aussehen müsse fürs Publikum – sprich weißer. Die Vorstellung, dass antike Marmorskulpturen ursprünglich weiß wie Marmor gewesen seien, beruht auf der Unkunde romantischer Bewunderer – tatsächlich waren sie polychrom bemalt. In ihrem Bemühen, sie in makellosem Weiß neu erblühen zu lassen gingen die Restauratoren mit Meißel und Stahlbürste zu Werk, und über den Schaden, den sie damit anrichteten, lassen sich allenfalls Vermutungen anstellen. Wie auch immer, der Schaden, den die Athener Luftverschmutzung an den am Parthenon zurückgebliebenen Fragmenten verursacht hat, ist jedenfalls größer – so viel größer, dass man schließlich dazu übergegangen ist, auch diese von ihrem ursprünglichen Ort zu entfernen. Der Beispiele für destruktive Überrestaurierung gibt es viele; Risiken ihrer Wiederholung lassen sich jedoch durch ein Mehr an Wissen mindern. Eine wesentliche Funktion des Museums ist ja Schutz vor Verfall. Museale Kunstschätze wegen solcher Vorfälle in den Außenraum zurückzubringen wäre ebenso unsinnig wie die Abschaffung der Medizin, weil es medizinische ‚Kunstfehler‘ gibt. Die Strategie des griechischen Kultusministeriums hat denn auch das Konservierungs-Argument fallen lassen und ebenso die moralische Frage der symbolischen Bedeutung nationalen Kulturbesitzes suspendiert, um sich einzig auf das Argument des Kontextes zu konzentrieren: es ginge nicht mehr um das griechische Volk, es ginge nun allein noch um das Kunstwerk selbst – womit wohl dessen universaler Kulturwert gemeint ist. Die Argumentation eines Amtsnachfolgers von Melina Mercouri, Evangelos Venizelos, klingt wie eine Aufzählung der Plattitüden, wie es in der internationalen Öffentlichkeit *bon ton* geworden ist, gegen das Museum als anachronistisch gewordenes Symbol westlichen Imperialismus sowie gegen den daran gekoppelten Kunstbegriff anzuführen: „Am Beginn des 21. Jahrhunderts wird es Zeit, die Rolle des internationalen Museums neu zu überdenken: Sie ist ganz anders als vor 200 Jahren, als Museen nur Gegenstände versammeln“.

¹ Lord Elgin konnte mit dem Preis, den der englische Staat zahlte, seine Unkosten nicht einmal decken. Einer der MPs schlug damals schon vor, die Skulpturen bei der erstbesten Gelegenheit zurückzubringen.

² Positionen für die Rückführung: <http://www.parthenonuk.com> und <http://www.greece.gr/CULTURE/CulturalHeritage/ElginSymposium.stm>; Positionen des British Museum: <http://www.thebritishmuseum.ac.uk/gr/debate.html>.

³ Behrman (2002 [1951])

ten, um sie in London, New York oder Paris zu konzentrieren.¹ Zur Erzwingung der Rückgabe plante der griechische Staat gar, zum Anlass der Olympischen Spiele in Athen im Jahre 2004 ein neues Museum am Fuße der Akropolis zu eröffnen, in dem alle Reste des Frieses wieder zusammengetragen werden sollten – ein Plan, der wegen seiner Gefahren für die Stabilität anderer Bauten auf der Akropolis auf großen Widerstand stieß.² Die Olympischen Spiele haben inzwischen stattgefunden, und die Elgin Marbles sind immer noch im British Museum. Wäre uns hiermit ein Vorbild für das Museum des 21. Jahrhunderts vorenthalten worden – eine gangbare Alternative zu dem von vor 200 Jahren? – Um die Kontroverse herum ist es etwas stiller geworden, was nicht bedeuten muss, dass sie abgeschlossen ist. Das British Museum aber hat schon seinen 250. Geburtstag gefeiert und kann sich zurecht ein Monument der europäischen Aufklärung nennen – zumal ursprünglich und entsprechend dem enzyklopädischen Ideal auch die Naturgeschichte einen Platz unter seinem Dach hatte.³ Im Gegensatz zur ziemlich verschwommenen Idee eines Museums des 21. Jahrhunderts glänzt die Antwort des damaligen Direktors des British Museum durch ihre klare Abgrenzung des Kunstmuseums von nur allzu bekannten Klischees darüber, was ein Museum sein solle: „Im Wesentlichen sind die Leute, die in griechischen Museen arbeiten, Archäologen, und Archäologen bevorzugen den ursprünglichen Kontext, den Ort des Objektes im Moment seiner Entstehung. Für den Kulturhistoriker liegt die Sache anders, denn für ihn sind eine ganze Reihe von Kontexten wichtig: Der Kontext von dem Griechenland, das sich vom Persischen Reich absetzte, von dem Griechenland, das sich daran inspirierte, was es in Ägypten und Assyrien sah, von dem Griechenland, das später die Grundlage für die römische Kultur bereiten sollte. Eine solche Geschichte kann nur von einem universellen Museum aufgezeigt werden. Grob gesagt ist es ein Zufall der Geschichte, dass ungefähr die Hälfte des Frieses hier und die andere Hälfte in Athen ist, und diese Situation scheint mir ziemlich ideal, denn so kann man diese Kunstwerke in zwei völlig verschiedenen Zusammenhängen sehen. Ich habe große Schwierigkeiten einzusehen, warum eine Option unter völligem Ausschluss der anderen bevorzugt werden sollte, [...].“⁴ Für den griechischen Minister dagegen war das British Museum kein Zeugnis der Aufklärung, sondern von einer kolonialen Auffassung von Kultur und Kunst, womit er ein Lieblingsthema des postmodernen Kunstdiskurses übernahm. Andererseits machte er sich (sicherlich ohne sich dessen bewusst zu sein) die Position Quatremères

¹ "It is time to rethink the role of the international museum at the beginning of the 21st century, which is absolutely different from the museum of two centuries ago which collected objects only to be concentrated in London or New York or Paris." Zit. n.: Aspden (13. Juni 2003). Museen, die Artefakte anderer Länder versammelten, gab es in New York vor 200 Jahren noch lange nicht.

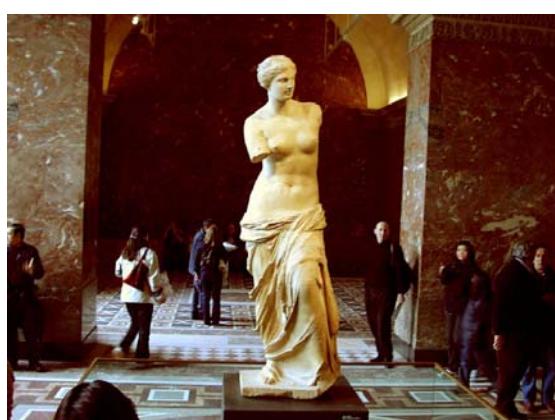
² *The New York Times*, 20. Mai 2003.

³ Erst ein knappes Jahrhundert nach der institutionellen Trennung zwischen Kunst und Wissenschaft in der französischen Revolution zog die naturgeschichtliche Abteilung vor allem aus Raumnöten in ein eigenes Gebäude um.

⁴ "All the people who work in Greek museums are essentially archaeologists and you would expect any archaeologist to privilege original site and original context, and the location of the object at the particular moment of its making. But if you are a cultural historian it is a different question because a whole set of other contexts become important. The context of the Greece which was defining itself against the Persian Empire; the Greece which was drawing its cultural inspiration from what it was seeing in Egypt and Assyria; the Greece which actually later shaped Roman culture - that kind of story can only emerge in a universal museum. Put very crudely, it is an accident of history that roughly half of [the Marbles] are here and half in Athens, and that seems to me to be pretty ideal because you can show these objects in two completely different stories. I have great difficulty in seeing why one story should be privileged at the total exclusion of the other, [...]." Zit. n.: Aspden, a.a.O.

zugeigen und bestätigte implizit des Direktors Argumentation, dass griechische Konservatoren Archäologen sind, wenn er behauptet, dass archäologische Artefakte außerhalb ihres Kontextes nicht zu verstehen seien; und wenn er des Direktors Vorschlag, das Ensemble mit Kopien zu rekonstruieren, verwirft, dann übernimmt er ebenso fraglos einen altmusealen und heute hauptsächlich für den Kunstmarkt relevanten Originalfetischismus: „[Das wäre] unakzeptabel, nicht nur für uns, sondern auch vor der internationalen öffentlichen Meinung – eine Ausstellung von Kopien im Schatten der Akropolis [...].“¹ Es ist schlichtweg unmöglich, das ursprüngliche Parthenon, so wie es einst war, mit den verbliebenen Originalfragmenten zu rekonstruieren – dafür ist zu viel verloren gegangen. Darüber hinaus ist das „Leben und die Atmosphäre“ des (historischen) Kontextes von Athen, worauf der Minister sich beruft, kaum noch mit Athens klassischem Vorläufer aus dem 5. Jahrhundert vor Christus, dem Entstehungszusammenhang des Parthenons, zu vergleichen. Beim Forschungsstand und mit den technischen Möglichkeiten von heute ließe sich die beste Annäherung an den Originalzustand allein mit Kopien erreichen – denn wer würde im Ernst die *Elgin Marbles* von London nach Athen zurück bringen wollen, um sie mit den dort verbliebenen zusammenzufügen, die fehlenden Stücke zu komplettieren und dann alles zu übermalen?

Antonio Canova (1757-1822), neben David der zweite Hauptprotagonist des Neoklassizismus des frühen 19. Jahrhunderts, der im Zusammenhang mit der parlamentarischen Debatte zum Ankauf der *Elgin Marbles* um seine Expertenmeinung gebeten worden war, soll dabei ausgesprochen haben: „Für mich selbst wie für jeden anderen wäre es ein Sakrileg, diesen Marmor mit einem Meißel zu berühren,“ womit er seine Weigerung begründete, den Fries zu vervollständigen. Für ihn enthielt er selbst in seinem fragmentarischen Zustand die ganze, universelle Schönheit der Antike, denn in einem großen Kunstwerk sind Form und Inhalt nicht nur im Ganzen erfahrbar, sondern in jedem einzelnen seiner Teile. Canova hatte mit seiner Expertise gewissermaßen den Grundstein gelegt für die Anerkennung des Fragmentes als vollständiges Kunstwerk.²



15. Venus im Louvre Frontalansicht

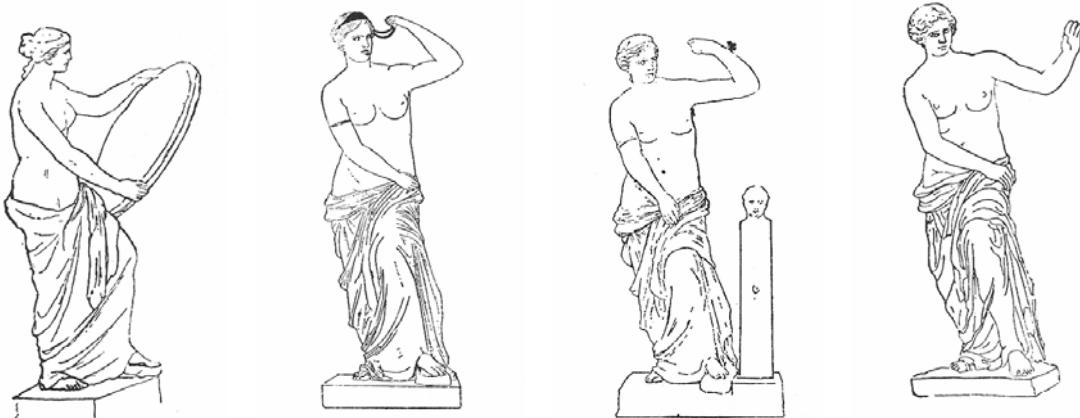


16. Venus im Louvre
Rückenansicht

¹ “[It is] not acceptable, not just for us but in the eyes of international public opinion, to organise an exhibition of copies in the shadow of the Acropolis hill.” Zit. n.: Aspden, a.a.O.

² Zit. n. Klappentext des Ausstellungskataloges der Schirn-kunsthalle Frankfurt, *Das Fragment – Der Körper in Stücken*, Pingeot / Schulze (Hrsg., 1990).

Dennoch blieb die Ergänzung von Fragmenten antiker Skulpturen (nicht deren Übermalung, da man noch lange glaubte, sie seien ursprünglich weiß gewesen) noch bis vor gar nicht so langer Zeit eine gängige, museale Praxis und ein Thema kunsthistorischer Debatten, denn Ergänzung bedeutet Zufügung von Attributen, womit man die Bedeutung festlegt, das heißt zum Beispiel, welche Gottheit dargestellt ist.



17. Venus von Milo – Vier Rekonstruktionsvorschläge

Das berühmteste Fragment einer antiken Skulptur ist die Venus von Milo im Louvre (Abb. 15 und 16). Da der Skulptur die notwendigen Attribute für eine einwandfrei Interpretation fehlten, zog ihre Entdeckung im Jahre 1820 eine ganze Reihe phantasiereicher Ergänzungsvorschläge nach sich, bis der Archäologe Adolf Furtwängler im Jahre 1894 einen brillanten und wissenschaftlich untermauerten Ergänzungsvorschlag publizierte (Abb. 17 und 18), um jedoch gleich hinzuzufügen, dass zwar die ursprüngliche Ganzheit nun wieder herzustellen, deren Verlust jedoch nicht so bedauerlich wäre, wie man bisher gedacht hatte.¹



18. Venus von Milo – Furtwänglers Rekonstruktionsvorschlag

Mittlerweile hatte sich das Auge auch des Publikums offenbar daran gewöhnt, antike Skulpturen als Fragmente zu bewundern und darin gar eine um so universellere Schönheit zu erkennen: Als Fragment blieb ihr nämlich eine Vieldeu-

¹ Furtwängler (1895, 383); vergl. auch: Fuller (1980, 71-129).

tigkeit bewahrt, die zur ästhetischen Kontemplation anregte und zum Phantasieren über Ergänzungen ohne jeden Anspruch auf archäologische Richtigkeit, wie bezeugt wird von allerlei späteren Verwertungen der Venus von Milo in Kunst oder Reklame (Abb. 19-23).¹ Durch Fragmentierung wird eine antike Skulptur aus ihrem ursprünglichen, kulturellen Kontext herausgehoben. Insofern ihre Schönheit auch im Detail vollkommen ist, wird sie universell und kann selbst japanische Touristen ansprechen, deren kultureller Hintergrund in keiner kulturhistorischen Kontinuität mit der griechischen Antike steht, und die man dennoch regelmäßig in bewunderndem Verharren vor diesem auserlesenen Zeugnis antiker Schönheit im Louvre stehen sieht.



19-23. Venus von Milo –
Neuere Verwertungen in Kunst und Reklame

Für Canova wäre es noch nicht denkbar gewesen, eigene Skulpturen als Fragmente zu gestalten. Noch vor Furtwänglers Publikation aber hatte Auguste Rodin (1840-1917) sich schon auf dieses Wagnis eingelassen (Abb. 24 und 25). Nach dem Vorbild fragmentarischer Antiken ließ Rodin in einigen seiner Skulpturen Körperteile weg, und schon Rilke bemerkte, dass Rodins Skulpturen

¹ Fuller (1980, 98f.).

nichtsdestoweniger vollkommen waren. Jedoch erforderte ihre Wertschätzung eine Vorstellung von der Vollständigkeit des Menschen, die der Betrachter auf jeweils eigene Weise einbringt.¹ Wiederum waren es Zufälle der Geschichte, die eindringliche Beispiele vollkommener Unvollständigkeit dem ästhetisch empfindsamen Betrachter vor Augen gebracht hatten. Rodin hatte darin ein neues künstlerisches Mittel erkannt und in seiner Skulptur angewandt.



24. Auguste Rodin,
Torsos eines Mannes,
ca. 1887

25. Auguste Rodin,
Der Schreitende Mann,
1899 - 1907



Fragmentierung ist eine extreme Form der De-Kontextualisierung. Die obige Skizze der Rezeptionsgeschichte des Kunstwerkes als Fragment weist beide gewissermaßen aus als Komplement der impliziten Universalität der Kunst und ihrer Institution, welche die Revolution explizit gemacht hat. Aber auch Quatremères Plädoyer gegen die Politik der Revolution und gegen die Institution des Museums verrät Universalitätsdenken – zum Beispiel, wenn er von einer universellen Wissensgemeinschaft und von der allgemeinen Bedeutung der Antike als Ganzheit für das durch diese Gemeinschaft geteilte Wissen schreibt.² Haben wir es hier mit zwei verschiedenen Universalitätsbegriffen zu tun, desjenigen der Aufklärung und desjenigen der Revolution, oder sind wir auf einen inhärenten Widerspruch der Kunst und ihrer Institution gestoßen, den zwischen Universal-

¹ Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle, a.a.O.

² Quatremère de Quincy, a.a.O., Brief I, 88 f ; Brief II, 97 f.

tätsanspruch und De-Kontextualisierung? Tatsächlich sind in der lateinischen Wortwurzel *universus* die Bedeutungen „ganz“ und „sämtlich“ enthalten, und ‚*totalité*‘ (Ganzheit) ist eine Konnotation des französischen ‚*universalité*‘¹ – und Ganzheit widerspricht ja doch wohl der De-Kontextualisierung. Die logisch präzise Definition von universal aber ist: was die Totalität der Individuen einer Klasse betrifft. Diese Definition erfasst die Bedeutung des Universalitätsbegriffes in den Wissenschaften, denn wissenschaftliche Empirie zerlegt die Wirklichkeit, um sie systematisch beobachten und ihre Befunde mittels abstrakter Operationen miteinander verknüpfen zu können. Nie würde ein Wissenschaftler sich ernsthaft anmaßen, ein Totalbild der Wirklichkeit geben zu wollen. Trotzdem sind Naturgesetze universal, insofern sie allgemeingültig, das heißt für jeden gesonderten Fall gültig sind. Den auf De-Kontextualisierung und Fragmentierung sich gründenden Universalitätsanspruch der Kunst und ihrer Institution können wir also in Analogie zur Wissenschaft begreifen, wobei allerdings im Bereich der Kunst die Gleichsetzung von Universalität mit Allgemeingültigkeit mit Vorsicht zu genießen ist. Die Allgemeingültigkeit der Kunst ist nicht messbar, unter anderem weil sie abhängt von der Fähigkeit und der Bereitschaft des individuellen Betrachters, sich auf einen neuen Gegenstand einzulassen – sprich von seiner kulturellen Kenntnis (um das heute leider verpönte Wort der Bildung zu vermeiden), seiner Neugierde und seiner Kreativität (im Sinne von Offenheit und Interesse an aktiver Auseinandersetzung mit Unkonventionellem). Allenfalls äußert sie sich in einem mehr oder weniger dauerhaften Konsensus darüber, das gewisse Dinge bewahrt werden und allgemein zugänglich sein müssen. Dennoch hat die Universalität von Kunstwerken und der Kunstinstitution einen logischen Grund: Der Verlust an Kontext entledigt einen Gegenstand der *a priori* an ihn gekoppelten Bedeutungen und öffnet ihn für die autonome, ästhetische Betrachtung, was zunächst nichts anderes heißt, als dass es jedem Betrachter freisteht, seine Bedeutung in dem Gegenstand zu finden; und je mehr Betrachter in einem Kunstwerk ihre Bedeutung finden können, desto näher kommt es einem Status universeller Gültigkeit.

Was ist aber dann der ursprüngliche Kontext eines Werkes *zeitgenössischer* Kunst? – Nun, es ist nicht mehr und nicht weniger als das Gesamtwerk und die Persönlichkeit seines Schöpfers, sein Atelier. Von diesem Kontext wird es getrennt, wenn es in die Kunstinstitution gelangt. Ein befreundeter Maler sagte mir einmal: „Wenn ein Bild mein Atelier verlässt, dann kann ich nichts mehr für es tun, dann muss es sich beweisen.“ Insofern es als Kunstwerk geschaffen worden ist, referiert es auch auf seinen neuen Kontext – auf Kunst, die durch andere gemacht ist. Dass der Gegenstand – wenn auch nicht immer – sprachlich zu fassende Bedeutungen und Qualitäten hat und dass sich also seine Suche danach lohnt, das mag der Betrachter voraussetzen, insofern er im Kontext der Kunstinstitution auf ihn trifft, der gesellschaftlich für solcherlei Gegenstände bestimmt ist. Dies ist es, was ich mit dem Begriff ‚Symbolfunktion der Kunstinstitution‘ im Titel dieses Abschnittes zu fassen versuche. Sie ist implizit, wird oft stillschweigend vorausgesetzt und unterscheidet sich dadurch von den bekannten, eher praktischen Funktionen der Kunstinstitution, als da sind: Die Funktion des Museums, Kunstgegenstände zu bewahren, zu untersuchen und zugänglich zu machen; die der Galerie, Kunstgegenstände zu verkaufen – eine andere

¹ Stichwort: *universal* in: Kluge (2002); Stichwort: *universalité* in: *Le Petit Robert 1* (1988)

Form des zugänglich Machens; die der Kunstgeschichte und der Kunstkritik, Kunst von einer privilegierten (im Sinne von Kenntnis und Zugang) Position aus zu betrachten und zu untersuchen, um für weniger Privilegierte (ebenfalls im Sinne von Kenntnis und Zugang) Brücken (meist sind dies verbale Brücken) zu bauen – wiederum eine Form des zugänglich Machens. Die symbolische Funktion der Gesamtheit der Kunstinstitution vermittelt dem Betrachter, dass ein ausgestellter Gegenstand Bedeutung sowie gesellschaftlich anerkannte, symbolische Qualitäten und damit Status hat. Wenn der Betrachter mit dem Gegenstand nichts anfangen kann – wenn er demnach für ihn keine Kunst ist, dann ist dies zunächst *sein* Problem, denn der Gegenstand befindet sich in der Kunstinstitution aufgrund eines Wechselspiels zwischen historischen Zufällen und „kollektiver Intentionalität“, das individuell kaum (allenfalls kurzfristig) zu beeinflussen, also objektiv ist.¹ Auch die symbolische Funktion der Kunstinstitution selbst hat sich herausgebildet in einem historischen Prozess kollektiver Intentionalität. Nach meiner Beschreibung der Rationalisierung als wesentlichem, richtunggebenden Vektor dieses Prozesses, kann nunmehr die Antikenrezeption als ein zweiter ausgemacht werden, denn der ästhetische Umgang mit Antiken lieferte das Modell für den Umgang mit Kunst im Kontext der Kunstinstitution – ein Modell, dessen Anfänge so wie die der Rationalisierung in die Renaissance zurückreichen. Das Wesentliche an der Modellhaftigkeit der Antike ist allerdings nicht ihre historische Epoche, denn der ursprüngliche, kulturhistorische Kontext wurde im Museum ja zur Nebensächlichkeit, und ebenso wenig ihr ästhetisches Ideal, denn die allzu buchstäbliche Nachahmung antiker Vorbilder wurde im 19. Jahrhundert zu einem Merkmal von Akademismus und Salonkunst. Wesentlich modellhaft waren ihr fragmentarischer Charakter und ihre De-Kontextualisierung. Nebenbei kann die Rezeption von de-kontextualisierten Fragmenten als rationalistisches Merkmal der Ästhetik gelten, denn sie erfordert vom Betrachter ästhetisch-intellektuelle Konzeptualisierung.

Ist De-Kontextualisierung aber auch im 20. Jahrhundert noch wesentlich geblieben für die Symbolfunktion der Kunstinstitution? – Durchaus, man denke nur an die ungeheure Bedeutung der Rezeptionsgeschichte einer anderen fremdartigen Kunst, der so genannten ‚primitiven‘. Normalerweise wird deren Rezeption im Gegensatz gesehen zu der von Antiken. Im Zusammenhang mit deren geistesgeschichtlicher Interpretation im vorangegangenen Kapitel wurde jedoch schon angedeutet, dass Primitivismus und Bewunderung für die Antike viel mehr miteinander gemein haben, als man in erster Instanz zu denken geneigt ist. Dies gilt ebenso für die gesellschaftliche Rezeption primitiver Kunst im Kontext der Kunstinstitution, denn auch primitive Kunst wird de-kontextualisiert, wenn sie ins Kunstmuseum kommt. Bei einer afrikanischen Maske etwa denkt man an ein grob behauenes Holzstück, das man sich vors Gesicht binden kann (Abb. 26). Das Holzteil ist jedoch nur ein Fragment. Zur vollständigen Maske gehören ein Kostüm, das den Körper des Tänzers verhüllt, die Bewegungen des Tänzers sowie die Musik, zu der er sich bewegt. Man kann die Gesamtheit der Maske zwar mittels Photographie, Musik- und Filmaufnahmen teilweise rekonstruieren (Abb. 27 und 28), wirklich als Ganzes ist sie jedoch nur *life* zu erfahren, und auch dies bleibt eine hermetische, allenfalls gefühlsmäßig beeindruckende Er-

¹ Der Einfluss von Museumsdirektoren oder Kunstkritikern wir im Allgemeinen überschätzt. Zur Erläuterung von John Searls Begriff der „kollektiven Intentionalität“ verweise ich wiederum auf das folgende Kapitel.

fahrung, wenn man nicht über die Riten, Gebräuche, die Symbolik von Formen, Bewegungen, Klängen, Rhythmen – kurz über den ethnischen Kontext – unterrichtet ist.



26. Kanga Maske, Dogon



27./28. Kanga-Maske beim Tanz

Wie der Archäologe, so ist auch der Ethnograph vor allem darum bemüht, den ursprünglichen Kontext seiner Studienobjekte zu rekonstruieren. Dies war aber kaum das Anliegen jener Europäer, die primitive Artefakte aus den Kolonien mit nach Hause brachten. Vielleicht waren es schlichtweg Souvenirs, vielleicht aber fühlte sich der eine oder andere vom eigentümlichen Zauber dieser Artefakte angezogen. Jedenfalls isolierten diese ersten Sammler die Gegenstände, die sie mitnahmen, dadurch von ihrem ursprünglichen Kontext. Mit der Expansion europäischer Kolonialreiche im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts und mit dem dadurch verstärkten Interesse für exotische Länder und Kulturen wurden Sammlungen zusammengetragen und öffentlich zugänglich gemacht. So wurde im Jahre 1878 in Paris das *Musée du Trocadéro* gegründet, in dem am Beginn des 20. Jahrhunderts die kunsthistorisch bedeutsame Konfrontation einiger Avantgarde-Künstler mit primitiver Kunst stattfinden sollte. Henri Matisse wird allgemein die Entdeckung der Kunst von Schwarzafrika für die Ästhetik der Moderne zugeschrieben.¹ Kein künstlerisches Werk lässt aber deutlicher die Inspiration an deren Formen erkennen als das von Picasso.² Wie viele andere war

¹ Gertrude Stein behauptete, dass Matisse Picasso im Herbst des Jahres 1906, als er ihn kennen lernte, mit dieser Kunst bekannt machte – ein Behauptung, die durch Matisse selbst bestätigt wurde. In: Spies (2000, 46).

² Picasso hat dagegen immer wieder abgestritten, irgendwelche Artefakte aus Schwarzafrika gesehen zu haben, bevor er die *Démoiselles d'Avignon* fertig gestellt hatte, d.h., vor dem Sommer des Jahres

Picasso zweifellos von der geheimnisvollen Magie der Masken und anderer afrikanischer Kultobjekte fasziniert, er begriff jedoch auch die darin beispielhaft angelegten Möglichkeiten zur Vereinfachung von Formen, ihren „vernünftigen Charakter“, wie er selbst gesagt haben soll.¹ Ihr ursprünglicher, ethnischer Kontext dagegen interessierte ihn ganz und gar nicht. Ähnliches gilt für andere frühe Bewunderer aus dem Bereich der Kunst: Apollinaire, Brancusi, Breton, Giacometti, Max Ernst... In der Faszination fürs Primitive sollten den Künstlern ihre Sammler folgen, und der Kunsthistoriker Robert Goldwater prägte Ende der 30er-Jahre für die künstlerische Aneignung des Primitiven den Begriff Primitivismus, womit er die Tür der Kunstinstitution zur Aufnahme von deren Vorbilder einen Spalt weit öffnete.² Ja, denn es waren noch keine Kunstwerke, und das *Musée du Trocadéro* war kein Kunstmuseum. Wegen Mangels an Mitteln war es zunächst nicht viel mehr als eine Anhäufung von Objekten gewesen – ein phantastisches *bric-à-brac*, das allerdings Dichter und Künstler inspirieren konnte –, und im Jahre 1928 wurde es dann an den Lehrstuhl für Anthropologie des *Muséum d'histoire naturelle* gekoppelt, jenes Wissenschaftsmuseums, das aus der institutionellen Trennung zwischen Kunst und Wissenschaft der Revolutionsjahre hervorgegangen war. Diese institutionelle Aufwertung der Exponate des *Musée du Trocadéro* von Kuriosa zu anthropologischen Studienobjekten ließ allerdings keinen Raum für deren ästhetische Wertschätzung. Dass sie (noch) nicht als Kunstwerke angesehen wurden, fand ihren Niederschlag in der Art der Institution. Weder das *Muséum d'histoire naturelle* noch das aus dem *Musée du Trocadéro* hervorgegangene *Musée de l'Homme* unterstehen dem *Ministère de la Culture* und somit auch nicht (entgegen dem, was ihre Namen suggerieren mögen) der *Direction des Musées de France*. Als universitäre Forschungsinstitute unterstehen sie dem *Ministère de l'Éducation*. So blieb die ästhetische Be- trachtung primitiver Kunst für den größeren Teil des 20. Jahrhunderts auf die Privatsphäre einiger ästhetisch empfindsamer Individuen beschränkt. Die institutionelle Anerkennung ihrer ästhetischen Qualitäten erfolgte erst – und auch dann noch legitimiert über das, was moderne Künstler davon gemacht hatten – im Jahre 1984 mit William Rubins Ausstellung *Primitivism in 20th Century Art* im New Yorker Museum of Modern Art. Der Verdienst dieser Ausstellung und auch anderer Bemühungen, die Augen einer breiteren Öffentlichkeit für die besonderen, ästhetischen Qualitäten dieser Artefakte zu öffnen, ist nicht zu leugnen. Dennoch muss angemerkt werden, dass die Debatten um die Anerkennung von deren Kunstcharakter, insbesondere gegen Ende des 20. Jahrhunderts, meist durch einen politisch korrekten Moralismus gefärbt sind, dessen ethische Unterbauung zumindest diskutabel ist. Demnach wäre es nämlich ein Zeugnis westlichen Ethnozentrismus, ja Imperialismus, ihnen den erhabenen Kunststatus westlicher Kulturwerte vorzuenthalten. Die vordergründig überzeugende Moralität dieser Argumentation wankt, sobald man bedenkt, dass die symbolische Erhebung von tribalistischen Kultobjekten zur Kunst zwangsläufig eine immense Steigerung ihres Marktwertes und somit, wegen des kapitalistischen Charakters unserer modernen *Global Culture*, einen enormen Ansporn zu deren Transferierung weg von ihrem ursprünglichen Kontext und hin zu den Kunstmärkten des Westens zur Folge haben muss.

1907; ebenda. Zur Bedeutung der Inspiration Picassos an der Kunst Schwarzafrikas: William Rubin, 'Picasso' in: ders. (Hrsg., 1984, Bd. 1, 241).

¹ Zit. n. Ndiaye (1995, 20)

² Goldwater (1967 [1938]).

Pikant in diesem Zusammenhang ist, dass die treibende Kraft hinter dem Projekt des ersten Kunstmuseums für tribalistische Kultobjekte ein Händler war, dem, wie mir eine vertraute Person mitteilte, die es wissen muss, in verschiedenen afrikanischen Ländern wegen wiederholter, illegaler Entfremdung solcher Objekte die Einreise verwehrt war. Das erste Kunstmuseum für tribalistische Kunstobjekte wurde im *Pavillon des Sessions* des Louvre im April 2000 eröffnet – als erste Skizze und Vorgeschmack des inzwischen ebenfalls eröffneten Museums für die so genannten ‚*Art primair*‘ am *Quai Branly*.

Ich möchte den Leser dieses Buches an dieser Stelle bitten, mich nicht mißzuverstehen: Es geht mir nicht darum, die Anerkennung dieser Objekte als Kunstwerke moralisch zu verwerfen. Dies wäre dumm, denn unabhängig von dem, was man ethisch davon halten mag, die ästhetische Wertschätzung dieser Objekte hat sich im Laufe des 20. Jahrhunderts institutionell durchgesetzt und ist zu einer gesellschaftlichen Tatsache geworden, die nicht willkürlich wieder rückgängig gemacht werden kann. Wiederum handelt es sich um einen Prozess kollektiver Intentionalität, und er wurde, wie schon die Antikenrezeption, von Individuen, insbesondere von Künstlern initiiert: Schon im Jahre 1909 hatte Guillaume Apollinaire in einem Artikel für *Le Journal du Soir* dafür plädiert, „dass der Louvre gewisse exotische Meisterwerke [...] aufnehmen sollte“.¹

Meiner unmaßgeblichen Meinung nach leben wir immer noch in der Moderne, und seit wir in der Moderne leben, sind Ethik und Ästhetik in verschiedene Geltungssphären ausdifferenziert.² Die Rezeptionsgeschichte von Kunstwerken ist nur selten frei von ethisch diskutablen Kontingenzen. Was zählt ist, dass sie auf uns gekommen sind, mit all ihrer Geschichte, all ihren Bedeutungen und Qualitäten, und wenn wir sie als große Kunstwerke schätzen, dann ist dies der Legitimation genug, um sie zu bewahren und ihre Zugänglichkeit zu gewährleisten.

Sicher, im Zuge der Globalisierung müssen wir wohl neue Umgangs- und Präsentationsformen entwickeln. In diesem Sinne war die Konzeption der Präsentation im *Pavillon des Sessions* des Louvre zweifellos ein erster Schritt in die richtige Richtung: Kunstobjekte aus weiten Bereichen der Menschheitsgeschichte, jedoch außerhalb der idealistischen, von der griechischen Antike hergeleiteten Genealogie der europäischen Kunst, sind in den Ausstellungssälen vornehmlich ästhetischen Kriterien gemäß als autonome Kunstwerke ausgestellt – und die Präsentation ist wirklich beeindruckend. Für diejenigen, die mehr über den Kontext der Objekte wissen wollen, gibt es einen separaten Raum, in dem man mit den Mitteln moderner Informationstechnologie tief in den Kontext eines jeden ausgestellten Gegenstandes hineintauchen kann. Das Gesamtprojekt des Museums für ‚*Art primair*‘ hat denn auch seit seinem Beginn einen Sonderstatus gehabt: Es untersteht sowohl dem *Ministère de la Culture* als auch dem *Ministère de l’Éducation*.

Diese Beschreibung der Präsentation von ‚*Art primair*‘ im *Pavillon des Sessions* des Louvre ist in der Gegenwartsform gehalten, obwohl sie dem ursprünglichen Projekt nach inzwischen schon wieder aufgehoben sein müsste.

¹ « Le Louvre devrait recueillir certains chefs-d’œuvre exotiques dont l’aspect n’est pas moins émouvant que celui des beaux spécimens de la statuaire occidentale. » Zit. n. Dossier de presse – pavillon des Sessions (Paris: RMN/Réunion des Musées Nationaux, 2000) 19.

² Es mag altmodisch klingen, jedoch fühle ich mich immer noch mehr mit Positionen verbunden, die Habermas (1990 [1981]) schon vor mehr als zwanzig Jahren eingenommen hat, als mit denen der Postmoderne.

Was als Provisorium und erste Skizze für das definitive Museum am *Quai Branly* geplant gewesen war, ist permanent geworden. Dies kommt wohl nicht von ungefähr, denn, was die Ausführung der Skizze hätte sein sollen, hat mit dieser kaum noch etwas gemein. Es heißt nicht mehr „Musée d'art premier“ sondern „Musée du quai Branly“ und ist allenfalls ein lauwarmer, typisch postmoderner Kompromiss zwischen den beiden antagonistischen Positionen. Ganz offensich blieben für die pseudowissenschaftlichen Kredenzen nur Anthropologen und Philosophen übrig, die zu solcherlei Kompromissen bereit sind und wurde die Einrichtung gänzlich dem Architekten überlassen – sowohl inhaltlich als auch ästhetisch eine Katastrophe. Der ursprüngliche Initiator des Projektes, der zumindest sehr genau die Spreu vom Weizen zu trennen wusste, war denn auch zwischenzeitlich verstorben.

Wenn die Antikenrezeption als rationale und zunächst individuelle Alternative zum christlichen Kult modellhaft für die Kunstbetrachtung war, so fand die eigentliche Entzauberung des Kultes eher in deren Schatten statt. Die Entzauberung der gesellschaftlichen Wirklichkeit der Kunst lässt sich besser anhand des Funktionswandels des Altar-Retabels nachzeichnen, des zentralen gemeinschaftlichen Kultobjektes der Kirche. In den Mittelalter-Abteilungen von Kunstmuseen gibt es ihrer viele. Oft sind sie unvollständig, fragmentarisch, und manchmal ist gar nur eine Predellatafel oder ein Flügel wie ein autonomes Bild ausgestellt. Die Übergangsperiode vom Mittelalter zur Renaissance gibt noch ein weitgehend intaktes Bild von der Ausgangslage vor dem Funktionswandel, und weil die Antikenrezeption in der Toskana begann, kehren wir nun zurück in die Toskana, jedoch über die des *Quattrocento* hinaus in die Frührenaissance. Der einsame Held der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert für eine auf Vasari und auf dem Renaissanceideal sich gründende Kunstgeschichte war der Florentiner Maler Giotto (ca. 1267-1337).



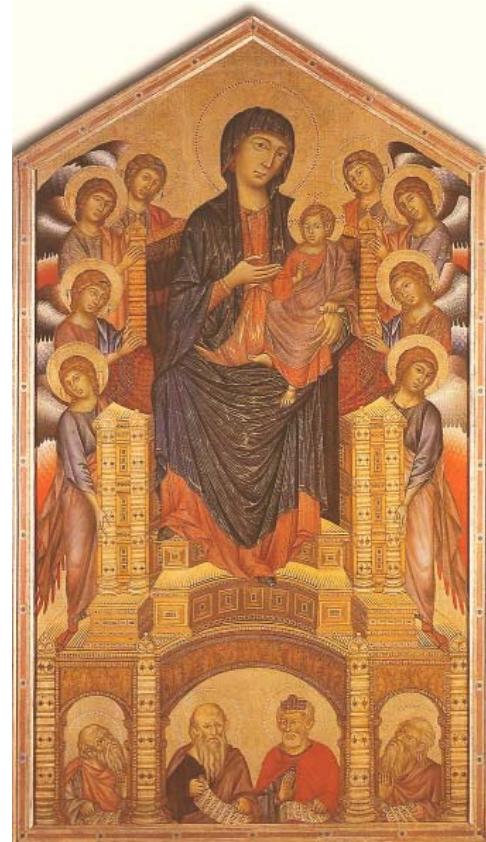
29. Giotto, *Die Beweinung Christi*, ca. 1305

Einsam muss er gewesen sein, da seine ganzheitliche Auffassung vom Bildraum, seine Verbildlichung menschlicher Gefühle und sein Verzicht auf dekorative Details erst ein Jahrhundert später von Malern der Renaissance wie Masaccio oder Piero della Francesca wieder aufgegriffen und weiterentwickelt wur-

de (Abb. 29). Um diesen Avantgardisten herum, in seinem kulturgeschichtlichen Kontext sowie in seiner unmittelbaren Nachfolge gab es, so diese Lesart, nur mittelalterliche Rückständigkeit. Diese Lesart wurde erst maßgeblich korrigiert durch John Whites Studie zu einem Sieneser Zeitgenossen Giottos, Duccio (1255-1319), und insbesondere zu dessen *Maestà* (Abb. 30), des bis dahin spektakulärsten Altarbildes aller Zeiten.¹



30. Duccio, *Maestà – Die thronende Madonna*, 1308-1311



31. Cimabue, *Maestà di Santa Trinità*, 1285-86

¹ White (1979, 9 ff.).

Das nur 48 Kilometer südlich von Florenz gelegene Siena war das Zentrum eines anderen fortschrittlichen Stadtstaates der Toskana, der jedoch seine Blüte schon im 13. Jahrhundert erlebt hatte. Nach den Rückschlägen und Epidemien des 14. Jahrhunderts, welche die ganze Region trafen, konnte es nie mehr wieder seiner größten Konkurrentin, Florenz, ebenbürtig werden. Sienas Kunstgeschichte kann als exemplarisch gelten für Frederick Antals These von der Kontinuität einer vorherrschenden, gotischen Strömung durch die Renaissance hindurch. Jedoch bedeutet die gotische Tendenz der Sieneser Schule durchaus nicht, dass ihre Maler künstlerisch rückständig waren: Vergleicht man Duccios *Maestà* mit Altarbildern von Giottos direktem Florentiner Vorläufer Cimabue (1240 bis 1302, Abb. 31), dann scheint der Sieneser in der plastischen Modellierung von Details, der Vielfalt von Gesichtstypen sowie der Meisterung der architektonischen, wenn auch nicht fluchtpunktperspektivischen Konstruktion des Thrones weit überlegen.¹ Duccio war schlichtweg nicht interessiert an jenen Techniken und Tricks des Illusionismus, die wir heute als fortschrittlich ansehen – vermutlich weil sein Sieneser Publikum andere Präferenzen hatte. Antal hat versucht, dies mit der von Florenz verschiedenen Zusammensetzung der Sieneser Bevölkerung zu erklären: eine breitere untere und eine schmalere obere Mittelklasse sowie eine stärkere Präsenz der Aristokratie. Ich neige eher dazu, den Unterschied mit einem unterschiedlichen Bezugspunkt für die kollektive Selbstidentifikation, den Stadtmythos, zu erklären: Was für Vasari und seine Zeitgenossen das *Quattrocento* war, das war für die Sieneser *aller* Bevölkerungsgruppen die Blütezeit Sienas im 13. Jahrhundert und der Marienkult.²



32. Duccio, *Maestà*, 1308-1311,
Rekonstruktion Vorderseite



33. Duccio, *Maestà*, 1308-1311,
Rekonstruktion Rückseite

Wie dem auch sei, die gesellschaftliche Funktion der *Maestà* war noch eine mittelalterliche, kultische, will sagen, sie stand noch ungebrochen im Dienste des christlichen Kultes. Wohl weil sie ein so besonderes Altarbild war, wurde ihre

¹ Vasari dagegen lässt seine Viten mit Cimabue beginnen. In seiner Duccio-Biographie (1996 [1568], Bd. 1, 204 f.) referiert er zwar auf die *Maestà*, von der er aus einer Beschreibung Ghibertis wusste, jedoch seien seine Bemühungen, sie zu finden, erfolglos geblieben.

² Zum Identifikationswert des Marienkultes für die Stadt Siena: Norman (1999).

Inthronisierung auf dem Hochaltar der Kathedrale von Siena (1311) noch 40 Jahre nach dem Ereignis durch den Chronist Agnolo di Tura aufgezeichnet: „Die Sienesen brachten das Tafelbild um die Mittagszeit des 9. Juni mit großem zeremoniellen Aufwand in Prozessionen zur Kathedrale. Unter ihnen waren der Bischof von Siena, Ruggiero da Casole, der gesamte Klerus der Kathedrale, alle Mönche und Nonnen von Siena, der Rat der Neun, die Honoratioren der Stadt, die Podestà und ihr Vorsitzender, alle Bürger in ihren Rüstungen – auch die mit den vornehmeren Rüstungen – und mit brennenden Lampen in ihren Händen. Und so schlossen Frauen und Kinder sich in großer Frömmigkeit und mit Freudenglocken läutend zu einer Prozession zusammen, die durch die Straßen und um die Piazza del Campo herum führte; und den ganzen Tag lang blieben die Läden zur Andacht geschlossen, und überall in Siena gab man den Armen Almosen. Alles ging einher mit vielen Ansprachen und Predigten zu Gott und zu seiner Mutter, Madonna, die ewige Jungfrau Maria, die als Fürsprecherin und Beschützerin der Stadt Siena und ihres Gebietes hilft, deren Wohlergehen zu bewahren und in Frieden zu vermehren, und die die Stadt vor aller Gefahr und allem Bösen beschützen möge.“¹ Was da auf den Hochaltar gestellt wurde, war nicht nur die an sich schon große Holztafel der Thronenden Madonna, die sich heute noch im Sienesischen Dommuseum befindet, sondern ein größeres und doppelseitiges Polyptychon, dessen ursprüngliche Erscheinung John White rekonstruiert hat (Abb. 32, 33).

Nachdem Duccios *Maestà* 200 Jahre lang den Hochalter der Kathedrale geziert hatte, wurde sie auf einen Seitenaltar gesetzt, wo sie noch weitere 200 Jahre lang als Retabel Dienst tat.² Genau 400 Jahre nach ihrer Inthronisierung wurde sie auch von diesem Altar entfernt und in mehrere Stücke zersägt. Einige der Fragmente dienten noch auf anderen Altären dem Gottesdienst, andere wurden verkauft. So befindet sich *Die Versuchung Christi*, eine der Tafeln von der Rückseite, heute in der Frick Collection zu New York (Abb. 34). Andere Teile fanden ihren Weg in die Londoner National Gallery (*Die Verklärung* und *Die Verkündigung*, Abb. 36 und 37) oder in die National Gallery of Art von Washington (*Die Berufung der Apostel Petrus und Andreas*, Abb. 35).³ Die Zersägung der *Maestà* darf nicht als Zeichen von Respektlosigkeit der Sienesen gegenüber ihrer eigenen Kulturgeschichte gewertet zu werden. Dass Siena die Werke seiner Malereischule, und insbesondere die *Maestà* weiterhin zu schätzen wusste, dafür mag die Anwesenheit eines Großteils deren Fragmente im heutigen *Museo dell'Opera del Duomo* zu Siena ein Zeugnis sein (so manche Altarstücke sind fragmentarischer überliefert).

¹ “The Sienese took the panel to the cathedral at noontime on the ninth of June, with great devotions and processions, with the bishop of Siena, Ruggero da Casole, with all of the clergy of the cathedral, and with all the monks and nuns of Siena, and the Nove, with the city officials, the Podestà and the Captain, and all the citizens with coats of arms and those with more distinguished coats of arms, with lighted lamps in hand. And thus, the women and children went through Siena with much devotion and around the Campo in procession, ringing all the bells for joy, and this entire day the shops stayed closed for devotions, and throughout Siena they gave many alms to the poor people, with many speeches and prayers to God and to his mother, Madonna ever Virgin Mary, who helps, preserves and increases in peace the good state of the city of Siena and its territory, as advocate and protectress of that city, and who defends the city from all danger and all evil.” Zit. n. Van Os (1984, 39).

² Vasari berichtet in den Viten von der Umsetzung der *Maestà* auf einen Seitenaltar, konnte sie jedoch während seines Besuches in der Kathedrale nicht identifizieren – vermutlich, weil er sich etwas anderes darunter vorgestellt hatte, vergl.: Vasari (1996 [1568], Bd. 1, 205).

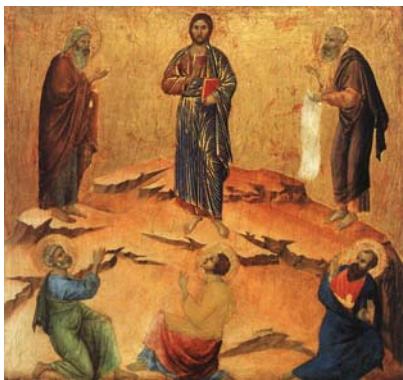
³ Zur Rekonstruktion des ursprünglichen Retabels: White (1979, 80 f.).



34. *Versuchung Christi*, New York,
Frick Collection, Rückseite unten links



35. *Die Berufung der Apostel Peter und Andreas*, The National Gallery of Art,
Washington, Rückseite unten Mitte



36. *Die Verklärung*, The National Gallery,
London, Rückseite unten rechts



37. *Die Verkündigung*, The National Gallery,
London, Vorderseite unten links

Die aus heutiger Sicht geradezu barbarische Behandlung zeugt vielmehr von einer gewandelten Einstellung gegenüber dem Kultobjekt: Seine ursprüngliche Funktion hatte sich überlebt.¹ Im Spätmittelalter war sie bestimmt gewesen durch die Liturgie und die Symbolik der Kirche. Der Realismus der Renaissance aber musste das Retabel als primitiv und nicht mehr zeitgemäß erscheinen lassen, was ein Grund für seine Entfernung vom Hauptaltar gewesen sein mag; und dann drängte die Reformation die katholische Kirche in die Defensive. In der Reaktion darauf erlebte das Genre zwar im Barock noch einmal eine Blüte. Wie der Absolutismus war dies jedoch eher Zeugnis des letzten Aufbüemens einer hinfällig gewordenen Weltordnung.

Barocke Altarbilder etwa eines Bernini dramatisierten das Heilsgeschehen mit manieristisch übertriebenem Realismus. Die Zone über dem Altar wurde zu einer Bühne, auf der die heilige Therese in seliger Verzückung vor dem Engel, eigentlich dem Liebesgott Amor, dahinsinkt (Abb. 38 und 39). Ebenso wie beim Kult des *Roi Soleil*, der ja zu den Auftraggebern Berninis gehörte, manifestiert sich in dieser Konstellation eine Relativierung ritueller Bedeutungen. Sie hatten ihre allgegenwärtige Selbstverständlichkeit verloren. Das Heilsgeschehen spielte sich nun auf einer Bühne ab, und der Realismus sowie die emotionelle Übersteigerung regten den Betrachter dazu an, sich selbst geistig in die Szene hineinzuversetzen. Mit ihrem stetigen Verlust an kollektiver Bedeutung verlor religiöse Kunst dann im 19. Jahrhundert auch ih-

¹ Van Os (1984, 43).

re Signifikanz als Kunst. Von wenigen Ausnahmen abgesehen zeichnet sie sich seitdem vor allem durch ihren hohen Kitschgehalt, sprich ein Defizit an Wirklichkeit aus.



38. Bernini, *Die Verzückung der hl. Therese*, 1645-1652



39. Bernini, Cappella Cornaro, Santa Maria della Vittoria, 1647-1652

Die im Kult sich verdichtende, ganzheitliche Weltsicht war endgültig überholt, und die Suche nach einer heilen Welt vor dem *Quattrocento* wurde zu einem Thema der Salonmalerei, etwa eines Lord Leighton (1830-1896): Dessen auf einer Schilderung Vasaris gegründete Inthronisierung von Cimabues Madonna könnte ebenso gut eine Darstellung von der Inthronisierung der *Maestà* sein (Abb. 40). Derweil wurde Duccios *Maestà* aus dem kirchlichen Kontext herausgelöst und ins Museum überführt und wurde so zu einem Kunstwerk. Ist aber Lord Leightons ‚salonfähiger‘ Abklatsch dieser verlorenen Einheit dann *kein* Kunstwerk? Die Frage ist hier noch zu früh gestellt, um beantworten werden zu können. Ich werde am Ende dieses Kapitels darauf zurückkommen.

Der Funktionswandel, den die Übertragung eines Altarbildes von der Kirche ins Museum mit sich bringt, was häufig, wie im Falle der *Maestà*, mit seiner Fragmentierung einherging, lässt sich etwa folgendermaßen zusammenfassen: In der Kirche hatte das Altarbild als Ganzheit dem Gottesdienst gedient, wobei ihm die Kirchengemeinde kollektiv gegenüberstand. Jeder wusste, was er auf dem Bild sah und in welcher Reihenfolge er es zu lesen hatte. Mit seiner Herauslösung aus dem rituellen Kontext hat es seine sozialintegrativen Funktionen verloren. Seitdem findet seine Rezeption, beziehungsweise die

seiner Fragmente, nicht mehr kollektiv, sondern individuell statt; umgekehrt kann sich die Aufmerksamkeit des individuellen Betrachters besser auf das jeweilige Fragment konzentrieren. Dessen ‚Entzauberung‘ macht es dem intellektuellen Studium und dem subjektiven Genuss zugänglich. Wenn Autonomie beim Kunstwerk De-Kontextualisierung und oft gar Fragmentierung (im Zusammenhang mit zeitgenössischer Kunst könnte man auch sagen: Isolierung) voraussetzt, dann bedeutet sie für den Betrachter Subjektivierung des Erlebnisses von Kunst. Dass solcherlei Fragmente von Kultobjekten nunmehr als Kunstobjekte in Museen aufbewahrt werden, ist Zeugnis besonderer Wertschätzung – einer anderen allerdings als derjenigen, die Duccios *Maestà* im spätmittelalterlichen Siena zuteil geworden war. Damals zeugte deren Huldigung von ihrer kultischen Bedeutung sowie der gesellschaftlichen Identifikation; in die internationale Kunstinstitution aber ist sie gelangt aufgrund eines gesellschaftlichen, ja vielleicht gar ‚universellen‘ Konsenses.



40. Leighton, *Cimabues gefeierte Madonna wird durch die Straßen von Florenz getragen*, 1853-55

Der Kontext, aus dem die Französischen Revolution die Kunst herauslöste, war der des höfischen Kultes. Wohl weil man schon Erfahrungen mit der De-Kontextualisierung von kirchlichen Kultobjekten hatte, konnte man nunmehr deren neutralisierende Kraft gezielt einsetzen: Das Kunstmuseum sollte die ursprüngliche Funktion höfischer Kunst im Dienste der Idee des Königtums aufheben, sie autonom machen. Autonomie bedeutet Unabhängigkeit, Selbstständigkeit und hat also mit Freiheit zu tun. Im vorangegangenen Kapitel war von der Autonomie der Kunst als Freiheit von Interesse, von Zweck die Rede – vom interesselosen Wohlgefallen. Die Autonomie der Zweckfreiheit können wir nunmehr näher bestimmen als die des Individuums, des Künstlers beziehungsweise des Betrachters. Freiheit vom Kontext dagegen – zunächst vom religiösen Kult, dann vom Despotismus und in der bürgerlichen Gesellschaft schließlich von Konventionen – ist gesellschaftliche Autonomie. Durch die Herauslösung eines Kunstwerkes aus traditionellen, rituellen oder alltäglichen Kontexten wird es von jederlei, über Traditionen oder Konventionen vermittelten Inhalten abgeschnitten; seine Bedeutung ist also nicht mehr Teil der All-

tagskultur – auch wenn sein Schöpfer dessen Relevanz für den Alltag beansprucht. Andererseits wird durch den Wegfall all dieser Bindungen ein bis dahin in kultische Zwecke eingebundenes Vermögen zur Wirklichkeitsaneignung und Wirklichkeitsgestaltung angesprochen.¹ Freilich ist der Betrachter auf sich selbst angewiesen – seine Kenntnisse, Gefühle, seine Empfindsamkeit, sein Interesse. Zwar kann ein kunst- oder sozialgeschichtlicher Kontext mithilfe ergänzender Informationen (re-)konstruiert werden. Solcherlei Konstrukte sind jedoch notwendig diskursiver Art. Für die Erfahrung von Kunst bleibt die subjektive Erfahrung ausschlaggebend. Die Kunstinstitution bietet den symbolischen Kontext für jenes, vormals in kultische Zwecke eingebundene Vermögen zur Wirklichkeitsaneignung – auch wenn das Kunstobjekt sich dem Betrachter außerhalb eines Museums oder einer Galerie darbietet. Als der angewiesene Ort für die Begegnung zwischen Betrachter und Objekt bietet sie nach dem Wegfall traditioneller Bindungen auch eine neue gesellschaftliche Einbindung: Die Institution versprachlicht beziehungsweise beziffert die Kunst und funktioniert so als Transmissionsriemen zwischen der künstlerischen und demnach subjektiven Aneignung von Wirklichkeit und unserer, auf rationalen Strukturen beruhenden Kultur, der die nicht restlos rationalisierbare Kunst letztlich immer fremd bleiben muss. Dabei verleiht das Pendant der De-Kontextualisierung, der Universalitätsanspruch, der Kunst ihren besonderen Status. So ist die Kunstinstitution der formale, das heißt durch Konsensus anerkannte Geltungsbereich für den Austausch über jene Gegenstände ohne Begriff, die wir ‚Kunst‘ nennen, und so ist Autonomie, die als Begriff De-Kontextualisierung, Isolierung oder Fragmentierung des Kunstobjektes und die Subjektivierung der Kunstrezeption umfasst, die Konsequenz der Entzuberung und der Rationalisierung des kulturellen Austausches. Die Kunstinstitution liefert auch den konzeptuellen Bezugsrahmen für unseren modernen Kunstbegriff, der wie gesagt, erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts – also etwa zeitgleich mit der Herausbildung der Kunstinstitution – geläufig wird: ein Kunstbegriff im Singular, ohne prädiktive Ergänzungen wie ‚liberales‘ oder ‚mechanicae‘, jedoch mit impliziten Merkmalen, Qualitäten und Funktionen, so wie sie in der Debatte um die *République des Arts* thematisiert wurden und im Begriff der Autonomie sich verdichten. Da die Autonomie der Kunst in der Kunstinstitution institutionalisiert ist und da eine Institution eine öffentliche Einrichtung ist, kann Autonomie nicht, wie oft unterstellt wird, totaler Gegensatz zur Gesellschaft oder völlige Unabhängigkeit von ihr bedeuten: Sie ist schlichtweg eine gesellschaftliche Funktion. Warum aber hat die Idee von der Autonomie der Kunst dann einen so schlechten Ruf?

Zunächst ist da der Künstler: Schon allein die Diskrepanz zwischen dem universalistischen Anspruch, mit dem er, wenn er ein ernsthafter Künstler ist, seine Kunst macht, und der unmittelbaren gesellschaftlichen Wirkung, die er allenfalls damit erreichen kann, erklärt, warum er die Autonomie seiner Kunst ablehnen muss. Dass die Autonomie für Künstler schon von Beginn an ein Problem war, möchte ich anhand eines Ereignisses illustrieren, das sich in den Hochtagen der Jakobinerherrschaft zutrug. Am Nachmittag des 16. Oktober 1793, dem 25. Vendémiaire des Jahres II, an dem Marie-Antoinette, die Gattin Ludwig des XIV., guillotiniert worden war, zog eine Prozession durch

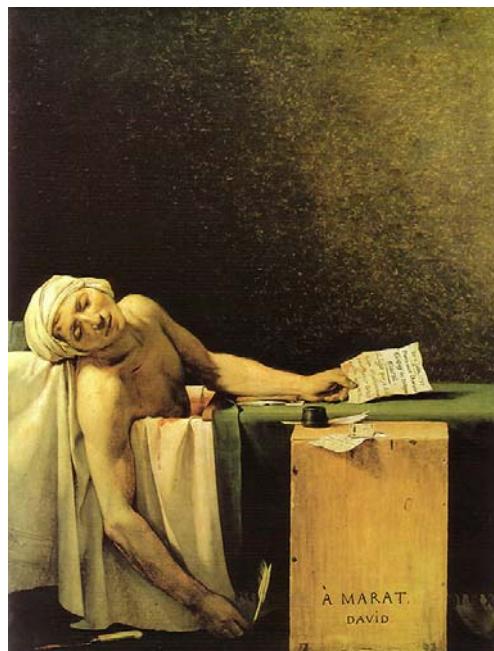
¹ Bürger (1974, 51).

Paris, deren Ähnlichkeit mit der Inthronisierung der *Maestà* frappant ist: „Am Nachmittag des 16. Oktober marschierte die Museumsabteilung in einer Prozession entlang des *Quai de l'École*, der *Rues de la Monnaie*, *Saint-Honoré* und *Saint-Nicaise*, hielt auf dem *Place de la Réunion* an, um die Verurteilungsakte gegen Marat [d.h. die Anklagen der Girondisten gegen Marat vom vorangegangenen April] zu verbrennen, marschierte weiter entlang dem *Quai du Louvre* bis hin zur *Rue des Poulies* und dann durch den Säulengang hindurch in den Innenhof des Louvre. Die Prozession wurde angeführt von zehn Reihen von Trommlern und Flötisten in strikter Marschordnung, gefolgt von einer Abordnung der Streitkräfte; nach ihnen einige Volksvereine mit ihren Standarten, wobei jede Abteilung durch ihre Banner angeführt wurde; dann verschiedene Korporationen. Ein Truppenkontingent kam als nächstes, angeführt von Flaggen und Trommeln, dann passierte die gesamte Museumsabteilung *en masse*. Eine Musikkapelle führte die Abordnung des Konvents an, und dieser folgte eine Gruppe junger Wehrpflichtiger mit Eichenzweigen in ihren Händen und in ihrer Mitte die Büsten von Marat und Lepeletier. Hinter ihnen folgten die *Citoyennes* (Frauen) von der Abteilung, alle in Weiß gekleidet. Sie führten ihre Kinder an den Händen und trugen Blumen, um damit das Grab von Marat zu schmücken. Am Ende der Prozession marschierte eine Abordnung von den eigenen Streitkräften der Abteilung. Im Innenhof des Louvre hatte man zwei Sarkophage errichtet, und auf diesen standen Bilder der beiden Märtyrer der Freiheit von der Hand Davids. Vor ihnen wurde ein Begräbnisdienst abgehalten mit Hymnen und Ansprachen. Wie in den Zeremonien der katholischen Kirche tragen alle Künste ihren Zauber bei zur Erhebung der Gläubigen. Die *Sans-Culottes* teilten in Gemeinschaft das Nachgedächtnis an ihre Märtyrer.“¹ Die gedruckte *Ordre de la Marche* (Marschordnung) dieser Prozession ist überliefert, und die zitierte Rekonstruktion der Prozession stammt von Albert Soboul in seinem Buch „*Les Sans-Culottes parisiens dans l'an deux*“.² Eines der beiden, wie zwei Altar-Retabel auf den Sarkophagen aufgestellten Bilder war Davids berühmter *Marat* (Abb. 41). Das Bild von Lepeletier ist leider verloren gegangen. Ob David auch die Prozession gestaltet hat, lässt sich nicht feststellen; die *Ordre de la Marche* ist, wohl aus formellen Gründen, vom Präsidenten und vom Sekretär der Museumsabteilung unterzeichnet. Es wäre jedoch nicht verwunderlich, wenn David der eigentliche Urheber gewesen ist, denn immerhin war er der Republik großer Experte für Massenchoreographien. Er war auch der einflussreichste Jakobi-

¹ „On the afternoon of 16 October, the Museum section marched in procession along the quai de l'École, the rues de la Monnaie, Saint-Honoré, and Saint-Nicaise, then stopped in the place de la Réunion to burn the act of indictment against Marat, marched on along the quai du Louvre as far as the rue des Poulies, and went into the great courtyard of the Louvre through the colonnade. At the head of the column were ten ranks of drums and riflemen in strict order, then a detachment of the armed forces; after them the popular societies with their standards, the sections preceded by their banners, and various corporate bodies; a detachment of troops came next, flag and drums in the lead, then the whole Museum section passed by *en masse*; a corps of musicians ahead of the deputation from the Convention, and following them a group of young conscripts, oak branches in their hands, carrying in their midst the busts of Marat and Lepeletier; behind them the *citoyennnes* of the section dressed all in white, holding their children by the hand and bearing flowers to deck Marat's tomb; and then bringing up the rear a detachment of the section's own armed forces. In the courtyard of the Louvre, sarcophagi had been erected, and on top of them pictures, painted by David, of the two martyrs of liberty; a funeral service was held in front of them, with hymns and speeches. As in the ceremonies of the Catholic church, all the arts contributed their magic to the exaltation of the faithful; the *sans-culottes* communed in the memory of their martyrs.“ Zit. n. Clark (1999, 16 f.).

² Soboul (1962 [1958], 304).

ner der Museumsabteilung und hatte *nota bene* zwei Tage vorher vor dem Nationalkonvent eine öffentliche Präsentation der Bilder angekündigt.¹



41. David, *Der Tod Marats*,
1793

Zeitgenössische Kunst musste in den Revolutionstagen noch ihre gesellschaftliche Rolle finden. Die Vorbilder Antikenrezeption und Machtverherrlichung waren elitär, des Royalismus, des Anti-Republikanismus verdächtig. Wenn man das Volk erreichen wollte, dann drängte sich das Vorbild der Kirche auf. Aus heutiger Sicht erscheint die Prozession als eine Kuriosität der Revolutionszeit und ist nur denkbar im Kontext jener Übergangsperiode, eines Ausnahmezustandes, denn sie fand im gesellschaftlichen Umgang mit der Kunst der Moderne kaum Nachahmung. Als neuere Werkkategorie, welche die Grenzen zwischen den künstlerischen Disziplinen und zwischen Kunst und Leben aufbrechen sollte, käme ihr wohl das Gesamtkunstwerk am nächsten. Jedoch ist auch das Gesamtkunstwerk eher eine Kuriosität geblieben, die zudem meist im formalen Rahmen der Kunstinstitution rezipiert wird.² Aus der Perspektive des Künstlers ist Davids formaler Rückgriff auf den christlichen Kult verständlich, gesellschaftlich war er indes ein Anachronismus. Im Dienste des Kultes, der zentralen Instanz für die in einer durch Traditionen, Mythen oder Religionen bestimmten Kultur gültigen Weltinterpretation, hatte die Kunst, oder besser ihr Vorläufer noch eine selbstverständliche Autorität als deren Vergegenwärtigerin und als kultisches Zentrum besessen. Mit der Befreiung aus der Dienstbarkeit an den Kult hatte sie auch diesen Status verloren. Dessen ungeachtet hat Kunst immer noch mit Wirklichkeitsaneignung zu tun. Seit die Kunst autonom ist, kann dies jedoch zunächst nur die Wirklichkeitsaneignung des Künstlers sein. Mit dem gewissermaßen ererbten Vermögen zur Wirklichkeitsaneignung und -gestaltung versucht er, in Bereiche des Menschseins vorzudringen, denen eine gewisse Allgemeingültigkeit zukommt.

¹ Clark (1999, 17).

² Vergleiche hierzu den Katalog zur Ausstellung *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, die Harald Szeemann (Hrsg., 1983) im Jahre 1983 für die Städtische Kunsthalle Düsseldorf organisiert hat.

Infofern aber die Autonomie seiner Kunst in einen der gesellschaftlichen Geltungsbereiche marginalisiert ist, muss sie für ihn ein Skandal sein, denn seine Kunst ist für ihn eine Form der Aneignung von Welt als Ganzheit, so wie er sie erlebt, und nicht nur *eines* gesellschaftlichen Geltungsbereiches.

Ist aber die subjektive, ganzheitliche Weltaneignung nicht viel eher die Domäne der Philosophie? – sicher doch wohl seit Descartes Formel für das denkende und erkennende ‚Ich‘. In der Aufklärung hatte der Erkenntnisoptimismus, gestützt auf die Entdeckung des erkennenden Subjektes und seines Instrumentes, die universelle Vernunft, einen ungekannten Höhenflug erlebt. Er liegt Quatremères Positionen zugrunde sowie denjenigen Saussures. Noch typischer für dieses aus heutiger Sicht ein wenig naiv anmutende Ideal von einer universellen Vernunft, die letztlich alles erklären müsste, war der Marquis de Condorcet (1743-1794). Condorcet wollte das naturwissenschaftliche Modell für eine noch zu konzipierende Wissenschaft vom Menschen nutzbar machen. Im Jahre 1794 veröffentlichte er seine „*Esquisse d'un Tableau Historique des Progrès de L'Esprit Humain*“ (Historische Skizze des Fortschrittes des menschlichen Geistes), worin er der Frage nachging, wie sich das methodisch gesicherte Wachstum theoretischen Wissens auf den menschlichen Geist und auf die kulturellen Lebenszusammenhänge im Ganzen auswirken könnten. Condorcet war geradezu *heilig* davon überzeugt, dass vernünftiges Denken letztendlich *alle* Probleme lösen, ja selbst den Tod abschaffen könnte.¹ Die Koppelung der Vernunft an politische Theorien und Anschauungen heißt Ideologie, und es kommt wohl nicht von ungefähr, dass auch dieser Begriff den Tagen der Französischen Revolution entstammt. Er wurde geprägt von Antoine Destutt de Tracy (1754-1836) als Benennung für eine ‚*science des idées*‘. Obwohl er damit eher einen trockenen Wissenschaftsterm dachte aus der Taufe zu heben, besaß das Wort schon bei ihm einen stark emotiven Gehalt – wegen seiner Leidenschaft für die Wissenschaft der Ideen sowie wegen des hohen moralischen Wertes, den er ihr zuschrieb. Der Begriff wurde vom Direktorium politisch umgesetzt im Zusammenhang mit dem Streben nach einer demokratischen, rationalen und wissenschaftlichen Gesellschaft. Schon Hegel und Marx und später dann Max Weber verwendeten den Term im negativen Sinne für falsches Bewusstsein. Immerhin implizierte Marx in manchen seiner Texte, dass ideologische Wahrheit möglich sei – was sich in der Marx-Rezeption bezeichnenderweise durchgesetzt hat. Religionen haben mit Ideologien gemein, dass sie Aussagen über Wahrheit und Moral enthalten, für die sie absolute Gültigkeit beanspruchen. Den Religionen ist dieser Anspruch über Traditionen übermittelt und selbstverständlich, während Anhänger von Ideologien glauben, dass ihr System sich aus der Vernunft her begründen lässt. Sie meinen, der Wahrheit näher zu sein als Gläubige, und können nicht sehen, dass Ideologien meist einseitige Werte und Interessen unterstellen.

Zweifel an philosophischen, rein auf Ideen gegründeten Weltinterpretationen war schon lange vor der Französischen Revolution aufgekommen. Schon im frühen 18. Jahrhundert hatte der Empirismus in gewissen Kreisen die kartesische Doktrin in Diskredit gebracht. Diderots im vorangegangenen Kapitel zi-

¹ Habermas (1987/88 [1981], Bd.1, 210 ff.).

tierter Lobgesang auf Chardin zum Beispiel, den ich hier gerne wiederholen möchte, lässt eine ironische Skepsis durchschimmern: „Wenn es stimmt, wie die Philosophen sagen, dass es keine andere Wirklichkeit gibt als unsere sinnlichen Wahrnehmungen, dass weder die Leere des Raumes noch die Massivität der Körper irgendetwas anderes an sich selbst hätten, als was wir von ihnen erfahren, dann sollen mir diese Philosophen einmal erklären, worin für sie der Unterschied besteht zwischen dem Schöpfergott und Dir, wenn sie vier Fuß vor Deinen Bildern stehen.“¹

Wenn Descartes *cogito* von der Existenz eines *a priori* Wissens in jedem Menschen ausgeht, dann stellt es sich damit, ähnlich darin der rationalen Askese, selbst ein Bein: Fragt es nach dem letzten Grund einer Annahme, dann bleibt nur das ‚Selbst‘, das so zum Gegenstand seiner Betrachtung wird. Auf dieses ‚Selbst‘ beugt es sich zurück, um sich wie in einem Spiegelbild – ‚spekulativ‘ eben – zu begreifen. Da das erkennende Subjekt seine Erkenntnis nur um den Preis der Objektivierung der äußerer wie der eigenen inneren Natur erkaufen kann, wird die erreichte Stufe der Reflexion und Emanzipation leicht verabsolutiert, und dies ist nichts anderes als ein Zwangsmechanismus zur Selbst-Illusionierung, der durchaus nicht nur die Philosophie der Aufklärung anheim gefallen ist. In einer Vorlesungsreihe, die Jürgen Habermas im Jahre 1983 am Collège de France gehalten hat, hat er den philosophischen Diskurs der Moderne als eine Folge fehlgeschlagener Ausbruchversuche aus dem vernünftigen Gefängnis des spekulierenden Subjektes beschrieben.² Zwar hat das Wort ‚Spekulation‘ mittlerweile (außer an der Börse) einen eher negativen Beiklang erhalten, doch ist jener rationalisierende Hang zur Selbsttäuschung virulent geblieben, und das sowohl im Alltag als auch in der Philosophie.³ Menschen tun sich offensichtlich schwer mit der Anwendung von Rationalitätsnormen, wie es logische Schlussfolgerung, Wahrscheinlichkeitsabwägung oder Planung über die unmittelbare Zukunft hinaus sind. Überaus begabt sind wir hingegen für unsere latente Selbstversicherung, dass wir das, was wir tun, aus guten Gründen tun. Wenn Vernunft ein universaler Aspekt des menschlichen Geistes ist, dann manifestiert sich seine Universalität eher im Hang zum Rationalisieren als im Hang zur Rationalität; das heißt, wir tendieren eher dazu, Beweise umzuinterpretieren, um einen Glauben zu untermauern, als dazu, einen Glauben angesichts fataler Gegenargumente aufzugeben.⁴ Haben wir dies einmal eingesehen, dann fällt es uns auch nicht schwer, zu akzeptieren, dass der Ausbruch aus Glaubenssystemen, die immer auch rationale Elemente enthalten, in der Menschheitsgeschichte so selten ist. Der einzige, wirklich gelungene Ausbruch gelang mittels der „unnatürlichen“ Methoden der Naturwissenschaften,⁵ und eine der wesentlichen Voraussetzung seines Erfolges war die Relativierung der subjektiven Welterfahrung.

¹ « S'il est vrai, comme le disent les philosophes, qu'il n'y a de réel que nos sensations, que ni le vide de l'espace, ni la solidité même des corps n'ait peut-être rien en elle-même de ce que nous éprouvons, qu'ils m'apprennent ces philosophes quelle différence il y a pour eux, à quatre pieds de tes tableaux, entre le Créateur et toi? » zit. n.: Sahut (1984, 153).

² Habermas (1988 [1985]). Für die hier übernommene Beschreibung des Mechanismus zur Selbsttäuschung vergl. 70.

³ Man denke etwa an Bernard Henri Levis immer wiederkehrende Formel des „Je dis que...“.

⁴ Gerrans (1997, 5).

⁵ Wolpert (1992)

Wenn Kunst als Weltaneignung komplementär zu Wissenschaft ist, dann ist sie dies, weil bei ihr die subjektive Welterfahrung im Zentrum steht. Im Gegensatz zum Philosophen, der die Welt theoretisch auslegt, setzt der Künstler sich auf konkrete Weise mit seinem künstlerischen Material auseinander. Konkrete Situationen bergen Unvorhersehbares, das Material leistet Widerstand. Wenn er danach lauscht und wenn, wie beim ‚*bricoleur*‘ von Lévi-Strauss, sein künstlerisches Schaffen eine „Erfahrung am Objekt“ ist und er den „Materialwiderstand“ in die Struktur seines Werkes integriert, dann objektiviert er weder die äußere Welt noch sich selbst. Hier deutet sich ein Ausweg an aus dem Zwangsmechanismus der Subjektphilosophie zur Selbst-Illusionierung und ein Ansatz zur Erklärung der Kunst als genuin eigene Form der Weltaneignung, die weder Abklatsch des Religiösen noch Pseudophilosophie ist.¹ Eine solche „konkrete Wissenschaft“ produziert kein objektives Wissen, weshalb sie als Form der Weltaneignung in unserer modernen ‚Wissengesellschaft‘ kaum als relevant gelten kann. Stattdessen bringt sie Gegenstände hervor, konkrete Wirklichkeit, mit der sich der Betrachter auseinander setzen muss, will er diesen geistigen Gehalte abgewinnen. Da Menschen physiologisch einander ähneln und da, wie wir im nächsten Kapitel noch sehen werden, Physiologie und Geist nicht voneinander zu trennen sind, deutet sich hier ein Erklärungsansatz für eine anthropologische Universalität der Kunst als spezifische Form der Weltaneignung an.

Die Idee von der Kunst als genuin eigene und durchaus moderne Form der Weltaneignung, die also verschieden ist von der Religion, der Wissenschaft und auch von der Philosophie, ist natürlich nicht neu. Auch sie ist schon so alt wie der Kunstbegriff und insbesondere in der deutschen Ästhetik ein geliebtes Thema: „Ehe wir die Ideen ästhetisch, d.h. mythologisch machen, haben sie für das Volk kein Interesse; und umgekehrt, ehe die Mythologie vernünftig ist, muss sich der Philosoph ihrer schämen. So müssen endlich Aufgeklärte und Unaufgeklärte sich die Hand reichen, die Mythologie muss philosophisch werden und das Volk vernünftig, und die Philosophie muss mythologisch werden, um die Philosophen sinnlich zu machen.“² Dieses erstaunlich aktuelle, man könnte geradezu sagen postmoderne Plädoyer für, ja eine ‚Ästhetisierung des Alltags‘ entstammt dem ‚Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus‘ von 1796/97, einem zweiseitigen Manuskript, das in Hegels Handschriften überliefert ist, dessen Autorschaft jedoch wohl auf Schelling zurückgeht.³ Sicher ist, dass es die gemeinsame Überzeugung der damals in Frankfurt versammelten Jugendfreunde Hölderlin, Schelling und Hegel wiedergibt. Das Systemprogramm prophezeit eine neue Mythologie, worin der Poesie eine Rolle als Lehrerin der Menschheit zukommt. Da die ästhetische Anschauung dem Systemprogramm zufolge „der höchste Akt der Vernunft“ war, musste die Kunst die Philosophie ablösen. Die Schrift ist keine isolierte Kuriosität. Sie ist eine erste Manifestation der wachsenden Enttäuschung des deutschen Idealismus über den Verlauf der Französischen Revolution, die an ihrem Beginn noch mit Begeisterung begrüßt worden war. Sie ist auch nicht im luftleeren Raum entstanden, denn sie greift Schillers Ideen über die ästhetische Erziehung des Menschen auf – etwa die von der Einheit von

¹ Pseudophilosophie wie etwa in meinem Beispiel: Joseph Kosuths ‚Art after Philosophy‘, Kaiser (1995, 107 ff., 234 ff.).

² Zit. n.: Hegel (1998 [1796/97], 5).

³ Habermas (1988 [1985], 43 ff, 110 ff); Bürger (1983, 33).

Kunst und Politik, Ethik und Ästhetik, von der Schönheit als mittlerem Zustand zwischen Denken und Empfinden oder die von einem ästhetischen Staat.¹

Wie kann aber dieser „höchste Akt der Vernunft“ des schöpfenden Individuums die gesellschaftliche Wirklichkeit überhaupt erreichen? Es muss hier angemerkt werden, dass die drei Frankfurter Seminaristen, wenn sie über Kunst sprachen, hauptsächlich an Literatur und dann vor allem an Dichtkunst dachten, während das vorliegende Buch aus der Perspektive der Bildenden Kunst geschrieben ist. Zweifellos können Werke der Poesie ebenso wie Werke der Bildenden Kunst ästhetisch erfahren werden, und die philosophische Ästhetik fasst seit ihrem Beginn unter dem Kunstbegriff die fünf Kunstformen Architektur, Skulptur, Malerei, Musik und Poesie zusammen.² Doch gibt es zwischen Kunstformen durchaus wesentliche Unterschiede, und zwar sowohl auf der Ebene der individuellen Wahrnehmung als auch auf der ihres jeweiligen gesellschaftlichen Funktionierens. Die Unterschiede bezüglich der individuellen Wahrnehmung, auf die Lessing in seinem *Laokoon* schon gewiesen hatte (der Unterschied zwischen der Entfaltung eines Kunstwerkes in der Zeit, bei der Poesie, zu der im Raum, bei der Skulptur), wurden schon angesprochen. Der wesentliche Unterschied auf der Ebene der gesellschaftlichen Wirklichkeit der Kunst, und darum ging es den drei Frankfurter Seminaristen in der zitierten Passage, wird in der philosophischen Ästhetik meist übersehen. Der amerikanische Philosoph Nelson Goodman, auf dessen für die Ästhetik des späten 20. Jahrhunderts einflussreiches *Languages of Art* im letzten Kapitel noch ausführlicher einzugehen sein wird, hat auf einen Unterschied gewiesen, der, obwohl es Goodman nicht primär um die gesellschaftliche Wirklichkeit der Kunst ging, für diese, so scheint es heute, weitreichende Implikationen hat: In Literatur und Musik ist die Frage des Originals irrelevant. In der Musik ist jede Aufführung eine andere Interpretation eines Werkes, von dem es kein Original gibt, und in der Literatur hat das Originalmanuskript allenfalls Fetischwert; das eigentliche Werk erreicht sein Publikum über die Druckauflage, von der keine Kopie authentischer ist als eine andere.³ Kunstwerke der Bildenden Kunst hingegen sind ans Original gebunden. Zwar kann man Bilder in Büchern oder auf Plakaten reproduzieren; was zählt, ist jedoch das eine Original, das irgendwo auf der Welt in einem Museum oder bei einem Privatsammler an der Wand hängt. Wie wesentlich das Original als Referenz für die gesellschaftliche Bedeutung von Werken Bildender Kunst ist, zeigt sich etwa in der Bewertung von Auflagewerken – zunächst Drucktechniken oder Bronzeabgüsse, dann Photographien, dann Multiples und heutzutage Videos. Zwar gibt es auch hier kein physisches Original. Wie hoch die Auflage ist, ob die Abdrucke oder anderweitige Vervielfältigungen durch den Künstler selbst oder

¹ Schiller in seinem ‚Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen‘ aus dem Jahre 1795, insbesondere im 18. und dem 27. Brief (1984 [1795], 189 und 227).

² Hegel hat die 5 Künste, wie so vieles andere, in ein System untergebracht; vergl.: Hegel (1970/86, [1832-1845], Bd. 14 und 15). Die Zusammenfassung verschiedener Kunstformen in der Ästhetik scheint durch neuere, neurophysiologische Erkenntnisse zur Synästhesie bestätigt zu werden; vergl.: Hickok / Bellugi / Klima (Juni 2001, 42 ff); V.S. Ramachandran / E.M. Hubbard (Mai 2003, 44 ff.); vergl. auch: Motluk (11. August 2001): Synästhesie (von den griechischen Wortwurzeln ‚syn‘ für ‚zusammen‘ und ‚aisthesis‘ für Wahrnehmung) bezeichnet auch eine neurologische Pathologie, unter der anderweitig normale Individuen die Mischung von zwei oder mehreren Sinnen erfahren.

³ Goodman (1976 [1968], 1976, 112 ff). Kurz danach hat Richard Wollheim (1980, 4-12, 74-84, 177 ff) einen ganz ähnlichen Unterschied herausgearbeitet zwischen Kunst, in welcher ein „physisches Objekt“ eine Rolle spielt von einer solchen, bei der dies nicht der Fall ist. Ihm ging es dabei jedoch eher um eine Unterscheidung des Ästhetischen vom rein Physischen.

von jemand anderem ausgeführt worden sind, ob es vom Künstler signiert ist, wie viele ‚Clones‘ den Platz des Originals einnehmen, kurz: wie weit ein Exemplar vom Original weg dekliniert ist, all dies hat großen Einfluss auf seinen Marktwert und auch auf den symbolischen Wert, da in unserer modernen Kultur Konsensus über ideelle Werte oft nur möglich ist, insofern sie bezifferbar sind. In der Videokunst nimmt die künstliche Konstruktion eines Originalstatus manchmal geradezu groteske Formen an.¹ Kein Wunder, denn der Kunstmarkt ist zur Schöpfung des für seine Subsistenz erforderlichen Mehrwertes darauf angewiesen. Wir leben heute in einer Ökonomie der Vervielfältigung und der Distribution, wobei moderne Technologien die Produktion gigantischer Auflagen in kürzester Zeit ermöglichen. Ein Markt für Unikate ist in diesem Kontext ein geradezu mittelalterlicher Fremdkörper, der nur vermittels eines zugefügten, symbolischen Wertes Profit abwerfen kann, und dieser symbolische Wert gründet sich auf der Rarität und der Unersetzlichkeit des Originals. Als geistige Erfahrung am Objekt ist der Wert eines Kunstwerkes nur individuell zu erfahren.

Künstler, die sich auf moderne und rein mechanisch zu vervielfältigende Technologien spezialisieren, berufen sich gerne auf den in den 30er-Jahren verfassten Aufsatz Walter Benjamins ‚Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‘. Benjamin introduzierte den Begriff „auratische Rezeption“, der mit meinem Begriff von der Symbolfunktion der Kunstinstitution teils überlappt. Die Aura eines Kunstwerkes sei, so Benjamin, angewiesen auf Kategorien wie Einmaligkeit und Echtheit. Da es von Photographie und Film aber kein Original gibt, mussten diese, damals noch relativ neuen Bildmedien, die nicht nur mechanisch zu vervielfältigen, sondern deren Herstellung erstmals weitgehend automatisch war, die auratische Rezeption überwinden, die Kunst aus ihrem elitären Gefängnis befreien und den breiten Massen zugänglich machen.² Der Ausbruch aus dem Elfenbeinturm der Autonomie hinein in den Alltag war ein zentrales Anliegen der Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts – sogleich mehr dazu –, und der Dadaismus war für Benjamin das idealtypische Vorbild der Zerstörung der Aura.³ Dada war für ihn jedoch nur ein Vorläufer. Als Marxist wollte er das Projekt der Avantgarden, Kunst in den Alltag zu bringen, als historische Notwendigkeit aufgrund technischer Entwicklungen und deren ökonomischen Anwendungen erklären, um daraus eine Perspektive für eine demokratische Kunst zu entwickeln. Es scheint, als habe Benjamin eine Entdeckung, die er seinem Umgang mit avantgardistischer Kunst verdankte, nachträglich materialistisch erklären wollen.⁴ Aus heutiger Sicht ist Benjamins Geschichtsdeutung denn auch ein Beispiel philosophischen Spekulierens, das sich in der Geschichte nicht bewahrheitet hat: Fotos und Film beziehungsweise Video für die Massen begegnen wir alltäglich in Zeitschriften, auf Reklameflächen, im Fernsehen, im Kino usw. Für Kunstfotos und Kunstvideos muss man eine Galerie oder ein Ausstellungsinstitut für zeitgenössische Kunst aufsuchen. Der Unterschied besteht also unverändert – er ist bestimmt durch den institutionellen Bezugsrahmen – und die Behauptung,

¹ So hat mir ein Video Künstler einst weismachen wollen, dass das Master Band das Original eines Video-Werkes sei.

² Benjamin (1979)

³ Ebenda, 37 f.

⁴ Bürger (1974, 38).

dass hohe Kunst elitär sei, ist zumindest vom ökonomischen Gesichtspunkt her barer Unsinn: Kinokarten sind eher teurer als Zutrittskarten zu Museen, und der Zutritt zu Galerien ist im Allgemeinen frei. Wenn heute jemand Video-kunst macht, um Kunst zu demokratisieren und gesellschaftlich relevant zu machen, dann ist er entweder naiv oder hypokritisch. Von Hypokrisie kann durchaus gesprochen werden, wenn der Freiraum, den die Kunstinstitution immer noch bietet, missbraucht wird – etwa mit Arbeiten, die man beim Fernsehen nicht unterbringen konnte.¹ Der wesentlichste Aspekt des Freiraums, den die Kunstinstitution heute gewähren kann, ist die Freiheit von Marktzwängen und davon, sich an Schablonen halten zu müssen, die vom Imperativ des Massenverkaufs diktiert werden. Kunst und Massenverkauf sind antinomisch. Darum aber werden von den Massenmedien abgewiesene Arbeiten nicht automatisch zur Kunst – und ebenso wenig ist Kunst *deshalb* undemokratisch. Wenn Freiheit der Kunst als Freiheit zur grenzenlosen Subjektivität und damit zur Beliebigkeit verstanden wird, dann ist Kunst ausstellen Exhibitionismus.

Beinahe unbemerkt sind wir beim eingangs dieses Kapitels angedeuteten und wohl geläufigsten Argument gegen die Autonomie angelangt. Es lässt sich etwa folgendermaßen zusammenfassen: Autonomie sei Gefängnis (anstatt Freiheit) im Elfenbeinturm, daher elitär und gesellschaftlich irrelevant. Deshalb passe sie, so wie das Kunstmuseum, welches sie institutionalisiert, nicht mehr in unsere Welt. Der Kunstmarkt wird von diesem Verdikt meist stillschweigend ausgenommen, denn als Markt scheint er besser zu unserer Zeit zu passen. Übersehen wird dabei, wie sehr der Kunstmarkt von dem symbolischen Sonderstatus der Kunst abhängig ist – viel mehr noch als das Museum. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist der Ruf zur Überwindung der Autonomie gar zum Mantra des kunstkritischen Diskurses geworden, und zwar nicht zufällig in dem Maße, wie sich das Kunstzentrum von Europa in die USA verlagert hat. Dabei trat die amerikanische Kunstkritik nach dem II. Weltkrieg zunächst noch mit dem entgegengesetzten Credo an, nämlich als Verfechter des ‚*art for art's sake*‘. In den Kritiken Clement Greenbergs (1909-1994), der Schlüsselfigur des kunstkritischen Diskurses der unmittelbaren Nachkriegsperiode, steht die Vorstellung vom Selbstbezug der Kunst – einer dritten Spielart der Autonomie – zentral. Wie die Autonomie (Freiheit) von Interesse, so betrifft auch diese Spielart das Individuum, sei es den Künstler, sei es den Rezipienten. Sie hat jedoch weniger mit Befreiung zu tun als mit Wahrnehmung, mit Weltaneignung. Greenberg, der kein studierter Ästhetiker noch Kunsthistoriker war, hatte den meisten Vertretern dieser etablierten Berufstände immerhin voraus, dass er in engem Kontakt mit Künstlern stand, und die hatten ihn schon früh vertraut gemacht mit den künstlerischen Problemstellungen, die ihren Werken zugrunde lagen.² So hatte ihn der europäische Mentor der *New York School*, Hans Hofmann (1880-1966), darauf hingewiesen, dass Picasso, Braque, Mondrian, Mirò, Kandinsky, Brancusi und selbst Klee, Matisse und Cézanne ihre wichtigste Inspiration fanden in dem Medium, in dem sie arbeiteten.³ Um zu illustrieren,

¹ In der Tat hatte jener Video-Künstler sein erstes Video zunächst fürs Fernsehen gemacht.

² Als Kind hatte Greenberg selbst Künstler werden wollen. Seine Eltern waren jedoch dagegen und zerstörten seine Zeichnungen. Diese Erfahrung brachte ihn zu der Überzeugung, das Kunst unvereinbar war mit Durchschnittsmenschen: *Encyclopædia Britannica CD, 1994-1999, Book of the Year (1995), Obituary, Greenberg, Clement*.

³ Greenberg wies selbst in einer der seltenen Anmerkungen seiner Essays darauf hin(1965 [1939], 7).

was Hofmann damit meinte, möchte ich hier eine Passage aus Kandinskys Aufsatz „Über die Formfrage“ von 1912 zitieren: „Ist denn dadurch [durch die Abstraktion] der Gegenstand, das Ding aus dem Bilde vertrieben? Nein. Die Linie ist, [...], ein Ding, welches ebenso einen praktisch-zweckmäßigen Sinn hat, wie ein Stuhl, ein Brunnen, ein Messer, ein Buch undsoweiter. Und dieses Ding wird [...] als ein reines malerisches Mittel gebraucht ohne die anderen Seiten, die es sonst besitzen kann – also in seinem reinen inneren Klang.“¹ Ich möchte hier unterstreichen, dass ich keinen Theoretiker oder Philosophen zitiere, denn, wie eingangs dieses Buches schon angemerkt, Künstlertexte sind eher als Quellen denn als philosophische Studien zu lesen. Die „konkrete Wissenschaft“ der Künstler, ihre spezifische Form der Weltaneignung, bringt Objekte hervor, kein objektives Wissen. Greenberg hatte dies verstanden, und als Kunstkritiker sah er es als seine Aufgabe an, das künstlerische Projekt derjenigen, über die er schrieb, zu verbalisieren, um es weniger privilegierten Betrachtern, als er einer war, zugänglich zu machen. Sein theoretisches Werkzeug hierfür fand er in der deutschen Philosophie, und hier insbesondere bei Kant. Kant hat Kritik als das charakteristischste Merkmal der Moderne angesehen – ein Thema, das sich wie ein roter Faden durch das deutsche philosophische Denken (etwa bei Marx, Weber, der Frankfurter Schule) zieht und das auch diesem Buche zugrunde liegt. In analoger Weise identifizierte Greenberg Modernität mit der Verstärkung, ja Übertreibung eines Hanges zur Selbtkritik, und dementsprechend bestünde das Wesen moderner Kunst darin, mit den spezifischen Mitteln einer jeweiligen Disziplin diese zu kritisieren – nicht etwa, um sie zu unterwandern, sondern um sie nach dem Vorbild der Wissenschaften konsistenter zu machen und fester in ihrer spezifischen Kompetenz zu verwurzeln. Die Analogie von Greenbergs Vorstellung von einer fachspezifischen Selbtkritik des Künstlers zu dem, was Weber beziehungsweise Habermas als entscheidendes Kennzeichen der modernen Gesellschaftsstruktur ansehen, nämlich die Ausdifferenzierung in Geltungssphären mit jeweils spezifischen Sachkompetenzen, liegt, wenn auch wohl kaum intendiert, auf der Hand. Da bildende Künstler Objekte machen, ist ihre Kritik an ihrer Disziplin eine praktische, am Objekt abzulesende, und im nachhinein kann dann darüber theoretisiert werden. Malerei etwa ist, im Gegensatz zur Bildhauerei, vom Wesen her flach. Zwar wird dies oft übersehen, jedoch ist es schlichtweg eine Tatsache. Tatsachen sind wahr, und im Gegensatz dazu ist die Konstruktion eines Tiefenraumes auf einer Bildfläche Illusion. Dies war *in a nutshell* die künstlerische Problemstellung der Pioniere der Abstraktion und Greenberg hat sie in kurzen, klaren Artikeln, die er vor allem für *Partisan Review* und in *The Nation* schrieb, in eine simple und außerordentlich einflussreiche Theorie gegossen.² Sie konnte so viel Einfluss haben, weil sie deutlich und einfach zu lesen war, weil sie das für diese Ideen relevante Publikum unmittelbar erreichte, vor allem aber auch, weil sie sich in Konkordanz befand mit dem Zeitgeist im New York der unmittelbaren Nachkriegszeit.³

In den 60er-Jahren jedoch schlug die Konkordanz in Diskordanz um. Greenberg distanzierte sich von der Pop Art und von der Minimal Art, und der kunstkritische Diskurs machte ihn aus als Symbolfigur einer überholten

¹ Bill (Hrsg., 1955, 32).

² Greenberg (1986-1993 [1944], Bd. 1 199-204, [1966], Bd. 4, 85-94).

³ Dies ist das Thema von Serge Guibaults Buch *Comment New York vola l'idée d'art Moderne* (1983).

Ideologie: des Modernismus.¹ Angesagt war stattdessen der Postmodernismus, der sich bald in allen Humanwissenschaften als dominante Denkrichtung breit machte und dessen Hang zum Rationalisieren, anstatt zur Rationalität, unübersehbaren Schaden in der heutigen Denkkultur, und speziell in den Humanwissenschaften und der Kunstkritik angerichtet hat. Auf einen Nenner gebracht pervertiert sie die rücksichtslose Kritik moderner Rationalität zur Attitüde: Scheinbar alles wird in Zweifel gezogen, auch wissenschaftliche Rationalität, und so wird jeder Form von Erkenntnis jauchzend der Boden unter den Füßen weggezogen. Nur eines wird *nicht* in Zweifel gezogen: das über jede Kritik erhabene ‚Ich‘, das zufällig gerade das Wort führt. Auch der Erfolg dieser Denkrichtung erklärt sich aus der Konkordanz mit ihrer Zeit. Der Erfolg ist jedoch umfassender, das heißt, nicht auf ein kultiviertes Milieu beschränkt: Der Postmodernismus ist intellektueller Ausdruck einer kollektiven Wirklichkeitserfahrung, die entscheidend durch den Konsumkapitalismus und die Massenmedien geprägt ist.² Da diese bis heute unsere Kultur bestimmen, hält auch die Konkordanz des Postmodernismus an. Postmoderne Kunstkritik trat mit dem Anspruch an, modernistische Kategorien zu entmystifizieren³ und erfand zu diesem Zweck eine Vielfalt von Kategorien und Konzepten (*deconstruction, identity, self, otherness, substitute, transformation, reification, rupture...*), die meist im Modus fragloser Vertrautheit vorgebracht und nur selten expliziert werden. Die mit Greenberg identifizierte Kategorie ist ‚formalism‘ – freilich kein neuer Term –, was implizit mit Autonomie und Historismus identifiziert wird. Im ‚Lexikon der Kunst‘ wird Formalismus definiert als „Isolierung und alleinige Wertschätzung der Bemühungen um die formale Seite der Kunstwerke, anstelle des Strebens, mittels der Form etwas Bestimmtes auszusagen.“ Der Begriff enthält Konnotationen wie Eklektizismus, Traditionalismus, Autonomie, Inhaltslosigkeit und weist auf ein Zerbrechen der Dialektik zwischen Kunst und Gesellschaft.⁴ Greenberg selbst scheint sich mit der Kategorie nicht viel beschäftigt zu haben: Im Index seiner Schriften kommt der Begriff ‚form‘ nicht vor, und ‚formalism‘ nur im letzten Band mit Texten aus den Jahren 1957 bis 1969, also nach seiner einflussreichsten Periode, und zwar in einem Essay, der gegen alle Versuche gerichtet ist, Qualität kategorial fassen zu wollen und insbesondere gegen den Formalismus.⁵ Auf eine Frage nach seiner Beziehung zum Formalismus, die während eines öffentlichen Auftretens an der Western Michigan University im Jahre 1983 an Greenberg gestellt wurde, antwortete er, dass es ein Irrtum sei, ihn mit Formalismus zu assoziieren.⁶ Die Flachheit der Malerei hat denn auch weniger mit Form zu tun als mit physischen Bedingtheiten. Wenn einem ein unpassendes Etikett aufgeklebt wird, dann sagt das Etikett zuweilen mehr aus über denjenigen, der es aufgeklebt hat; und in der Tat zählt im postmodernistischen Diskurs weniger der spezifische Gegenstand als der Diskurs selbst – ein charakteristisches Kennzeichen von Selbstbezug und Formalismus. So geht es mit Kategorien,

¹ Rosalind Krauss (1986, 2), Hauptprotagonistin dieses Diskurses, unterstreicht im Vorwort zu ihrer Textsammlung, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, das praktisch alle dafür ausgewählte Texte Greenbergs Position widersprechen.

² Jameson (1983, insbes. 125); Kammen (1999, 93, 126).

³ Krauss (1986, 4).

⁴ Alscher et al. , *Lexikon der Kunst* (Hrsg., 1981, Bd. I, Stichwort: Formalismus).

⁵ Greenberg (1986-1993 [1967] , 265-272). Zuerst erschienen in *Artforum*, Oktober 1967.

⁶ <http://newcrit.art.wmich.edu/cg/ClemSpeaks.html>

die nicht expliziert werden: Sie verraten, was derjenige, der sie so gebraucht, sich selbst nicht eingestehen will. Er ist sich dessen nicht bewusst, weil er viel mehr fixiert ist auf implizite Konnotationen, die umso schwerer wiegen, wenn lexikalische Definitionen im luftleeren Raum hängen bleiben. Formalismus ist dann ausschließlich der Greenbergsche, und weil es Formalismus ist, ist er implizit überholt, akademisch, elitär, inhaltsleer und gesellschaftlich irrelevant. Der Greenbergsche Formalismus wird so zu einer Version der verrufenen Autonomie, und sein Selbstbezug künstlerischer Mittel (auf Weltaneignung gerichtete, individuelle Autonomie) wird identifiziert mit gesellschaftlicher Irrelevanz. Die Autonomie der Kunst sei in unserer postmodernen globalen Kultur definitiv anachronistisch geworden, denn sie sei eurozentristisch, getränkt von Imperialismus, Elitismus und also irrelevant für die Massen und für den Rest der Welt. Doch auch die Kunst ist europäischen Ursprungs, und wenn man sie von ihrer Autonomie befreien will, um sie global zu machen, dann sollte man dabei zumindest die Frage nicht übergehen, ob Kunst ohne Autonomie überhaupt noch Kunst ist.

Die beiden von mir verwendeten Studien zur gesellschaftlichen beziehungsweise historischen Dimension des Kunstbegriffes stellen sich in der Tat dieser Frage und scheinen sie affirmativ zu beantworten. Preben Mortensen leitet aus dem Fehlen des Autonomie-Begriffes in den Schriften der frühesten Ästhetiker Shaftesbury, Hutchinson oder Addison ab, dass sie für Kunst nicht wesentlich sei.¹ Er muss sich jedoch den Einwand gefallen lassen, dass es zu deren Zeit, nämlich zu Beginn des 18. Jahrhunderts, noch keinen vollentwickelten Kunstbegriff der Moderne gab. Für Larry Shiner war die Entdeckung des in der Einleitung zitierten Artikels von Paul Oskar Kristeller ein *eye opener*.² Er hatte sich noch nicht realisiert, dass der Kunstbegriff erst im 18. Jahrhundert entstanden war, und nun wunderte er sich darüber, dass die Kunstgeschichte dieser erstaunlichen Tatsache so wenig Rechnung trägt.³ Weil der moderne Kunstbegriff noch so jung und darüber hinaus im Westen entstanden ist, so Shiner, könne er nicht universell sein und wäre also die ihm eigene, unnatürliche Trennung zwischen Hochkultur und Alltag beziehungsweise Kontext, gegen die sich die Künstler bisher vergebens aufgelehnt haben, letztlich doch überwindbar.⁴ Was wäre aber Kunst in einer Welt ohne Kunstinstitution, in der die Autonomie der Kunst aufgehoben ist? Das können wir uns nur schwerlich vorstellen. Ich meine, es wäre etwas wesentlich anderes – keine ‚Kunst‘ also. Immerhin hat im weiter gefassten Europa (einschließlich Russland) nach dem I. Weltkrieg schon einmal ein internationales Experiment zur Aufhebung des Unterschiedes zwischen Kunst und Alltag stattgefunden, das der ‚historischen Avantgardebewegungen‘. Peter Bürger fasst unter dem Begriff den Dadaismus, den Surrealismus sowie die russische Avantgarde nach der Oktoberrevolution zusammen. Sein Kriterium, dass sie sich vor allem gegen die bürgerliche Kunstinstitution richteten, greift jedoch auch für den italienischen Futurismus.⁵ Im weiteren Verlauf seiner Argumentation kristallisiert sich als wesentliches Kriterium das

¹ Mortensen (1997, 151 ff).

² Kristeller (Jan. 1952, 2. Teil, Bd. 13, 17-24).

³ Shiner (2001, xvi).

⁴ Shiner (2001, 184 ff, siehe auch Zusammenfassung: 303 ff) führt Quatremères erfolglosen Widerstand gegen das Museum an.

⁵ Bürger (1974, 22, 44 Anm. 4).

Projekt der Avantgarden heraus, in den Alltag hineinwirken zu wollen. Hierunter würden auch etwa De Stijl und das Bauhaus fallen; und Bürgers Diskussion der Kunsttheorie Benjamins¹ erlaubt gar, das heutige Streben postmoderner Kunst, sich an die Massenmedien zu assimilieren, im Lichte seiner Kritik zu betrachten.

Die Revolte des Künstlers gegen die Autonomie und also gegen die Kultur, die ihn hervorgebracht hat, ist, wie wir gesehen haben, so alt wie der Kunstbegriff. Frühe Beispiele sind Davids Prozession am 25. Vendémiaire des Jahres II der Revolution sowie die im vorangegangenen Kapitel erwähnte Gruppe der Barbus, die aus Davids Atelier im Louvre auszogen, um sich am Fuße des Chaillot Hügels anzusiedeln.² Barbizon und Pont-Aven sollten folgen, und auch der Bohemien war ja ein Außenseiter. Seit die Kunst autonom ist, ist sie eine „gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft“.³ Erst die historischen Avantgardebewegungen aber zielten darauf ab, von der Kunst aus das alltägliche Leben zu verändern. Ihre Revolte war eine Antwort auf die erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts vollendete Ausdifferenzierung und damit einhergehende Ideologisierung des Phänomens Kunst.⁴

Im Vorwort zu seinem Roman *„Mademoiselle de Maupin“* (1835) schrieb Théophile Gautier vom „*l'art pour l'art*“, womit er der Autonomie der Kunst einen eingängigen Namen gab, und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entwickelte sich um das „*l'art pour l'art*“ herum ein wahrer Kult, Ästhetizismus genannt, der den Abstand zwischen Alltag und Kunst scheinbar unendlich vergrößerte und Kunst wieder unnahbar machte, von neuem verzauberte. Vor allem gegen diesen Kult lehnten sich die Avantgarden auf. Der Dadaismus, der frühe Surrealismus, die russischen Avantgarden, De Stijl, Bauhaus, der italienische Futurismus hatten – trotz aller ideologischer und ästhetischer Unterschiede – eines gemein: Sie machten das *l'art pour l'art* als bürgerliche Ideologie aus und wollten deren Symbol, die Kunstinstitution, zerstören: „Wir wollen die Museen und Bibliotheken zerstören, den Moralismus und den Feminismus bekämpfen ebenso wie alle opportunistischen und zweckorientierten Feigheiten,“ so schrieb Filippo Tommaso Marinetti in seinem, am 20. Februar 1909 im *Figaro* veröffentlichten Futuristischen Manifest und „...ein dröhndes Auto wie wenn es über Altmetall rasen würde, ist schöner als die Siegesgöttin von Samothrace.“⁵ Derlei starke Worte (und die auf sie folgenden, provokativen Taten) waren geboten, denn der Ästhetizismus war zu einer Art Ersatzreligion geworden, deren Anhänger die Kunst re-sakralisierten. Doch war der Ästhetizismus nicht wirklich eine Religion. Die Rolle der Kunst im Kult des *l'art pour l'art* unterschied sich von ihrer ursprünglichen, sakralen Funktion dadurch, dass sie sich hier nicht mehr in ein Ritual einfügte, sondern selbst

¹ Ebenda, 35 ff.

² Wohl nicht zufällig begann die Bewegung der Barbus im Atelier Davids am Ende des „terreur“ (Thermidor, 27. Juli 1794), d.h. zu einem Zeitpunkt, da dieser sich alle Mühe gab, seine Reputation als fanatischer Revolutionär auszuwaschen, indem er sich konservativer kleidete und eine „Ancien régime“-Urbanität zur Schau stellte. Die Barbus waren auf der Suche nach einer neuen, esoterischen Lebensform am Fuße des Chaillots Hügels zwischen 1801 und 1803, vergl.: Levitine (1978, 56 f., 75).

³ Adorno (1970, 19).

⁴ Bürger (1974, 22).

⁵ « 4. [...] ...une automobile rugissante, qui a l'aire de courir sur de la mitraille, es plus belle que la Victoire de Samothrace. »

10. Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires. »

eines aus sich hervorbrachte. Die Überhöhung der Kunst als gänzlich losgelöste von allen niedrigen Einflüssen des Alltags übertrieb ihre Autonomie und verzerrte, was ursprünglich schllichtweg eine Tatsache der gesellschaftlichen Wirklichkeit der Kunst war, ins Ideologische, wodurch die Kunstinstitution – etwa 100 Jahre nach ihrer Herausbildung – überhaupt erst als solche bewusst und somit auch als mögliches Angriffsziel identifiziert wurde. Den Avantgarden ging es allerdings nicht darum, die Kunst in die bestehende Lebenspraxis zu integrieren. Ihr Anliegen war es, die ästhetische Erfahrung, die der Ästhetizismus hervorgebracht, die dort jedoch der Lebenspraxis entgegengestanden hatte, ins Praktische zu kehren. Wie die Vertreter des *l'art pour l'art*, so lehnten auch die Avantgardisten die zweckrational geordnete Welt des Kapitalismus ab; im Gegensatz zu ihnen aber wollten sie von der Kunst aus eine neue Lebenspraxis hervorbringen und die Gesellschaft ästhetisch revolutionieren.¹ Bemerkenswert ist, wie sehr ihr Programm dem mehr als ein Jahrhundert älteren *Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus*² ähnelt.

Die Avantgarden hatten allerdings einen unerwarteten Erben: Die in Russland, Italien und Deutschland entstandenen totalitären Regime propagierten ebenfalls eine Kunst, die aus den höheren Sphären der Kunstinstitution ausbrechen und sich direkt ans Volk richten sollte. Wie das Projekt der Avantgarden, so war die totalitäre Kunstideologie explizit gegen diejenige der bürgerlichen Gesellschaft gerichtet. Anders als die Avantgardisten aber wussten die Diktatoren – oder meinten zumindest zu wissen –, was das Volk wollte. Deshalb musste die Ästhetik konventioneller sein. So wurde einerseits die Idee einer Revolutionierung des Alltages mittels der Kunst von der Avantgarde übernommen, andererseits wurden jedoch die Inhalte von der jeweiligen Ideologie diktiert und der Formenstil der Salonkunst des Ästhetizismus entlehnt.³ In Italien lässt sich gar eine direkte Filiation aufzeigen: Schon früh bejubelten die italienischen Futuristen Mussolini als „Mann von wahrhaft futuristischem Schnitt“. Marinetti war mit ihm befreundet, Mitglied des Zentralkomitees der faschistischen Partei und stand bei den Wahlen von 1919 mit ihm auf der Parteiliste.⁴ Bis zu seinem Ende blieb der Duce den futuristischen Idealen treu. Einmal an der Macht zog er es freilich vor, dass die futuristischen Ideale auf den Seiten seiner Geschichte festgehalten wurden, anstatt auf den Leinwänden seiner früheren Kameraden. So spielten die Futuristen bei der Gestaltung des italienischen Faschismus letztlich keine Hauptrolle. Sie wurden jedoch auch nicht derselben Hexenjagd ausgesetzt wie die Avantgardekunst in anderen totalitären Systemen, und andererseits glitt die Kunst des faschistischen Italiens nicht in jenen spießbürgerlichen Konventionalismus ab, welcher der Kunst anderer totalitärer Systeme die Aufnahme in kunsthistorische Standardwerke des Modernismus verwehrt hat.⁴

Nur in Russland kam die Avantgarde ihrem Anspruch, die Lebenswirklichkeit des Alltages mitzugestalten, einen historischen Augenblick lang ziemlich nahe: Zumindest anfänglich hatte die russische Avantgarde die einmalige Gelegenheit, sich von der Welle des revolutionären Umsturzes tragen lassen, ja

¹ Bürger (1974, 37, 44, 67).

² Golomstock (1990, xiv).

³ Ebenda, 9.

⁴ Ebenda, 114-121.

die revolutionäre Bewegung ästhetisch mitgestalten zu dürfen.¹ Bald war ihr jedoch dasselbe Schicksal beschieden wie in anderen totalitären Systemen, das heißt, sie wurde marginalisiert, ausgeschlossen, zensiert und musste das Feld räumen für eine Kunst, der man mehr Volksnähe bescheinigte, die jedoch vor allem dazu diente, die herrschende Ideologie unter Volk zu bringen. Am gewalttätigsten wurden Künstler in Deutschland unterdrückt – wohl weil Hitler selbst künstlerische Ambitionen hegte. In den Jahren 1907 und 1908 hatte er sich zweimal vergebens um Aufnahme in die Wiener Akademie der Künste beworben, und die Versuchung ist geradezu unwiderstehlich, die Frage zu stellen, welche Entwicklung das 20. Jahrhundert wohl genommen hätte, wenn er *nicht* abgewiesen worden wäre und seine Ambitionen auf der Leinwand hätte ausleben können. Dies würde jedoch einer personalisierenden Geschichtsinterpretation Vorschub leisten, die nicht nur in diesem Falle diskutabel ist, sondern zudem meinem Ansatz diametral entgegensteht.² Hinsichtlich der Sonderrolle der Kunst im deutschen Faschismus ist sie nichtsdestoweniger des Beachtens wert. Hitlers Geschmack war spießbürgerlich, hierin unterschied er sich kaum von Stalin; durch sein künstlerisches Interesse aber wurde ihm sein Geschmack zur Mission und der Kampf gegen die ‚entartete Kunst‘ zur Staatsangelegenheit.

Im Jahre 1944 verkündete Peggy Guggenheim, dass in einer Welt, die den Faschismus bekämpfte, allein modern zu malen schon politisches Handeln wäre. Nur wenige Jahre später führten amerikanische Kunstkritiker die moderne Malerei als Vorbild freier Kunst an, um den Kommunismus lächerlich zu machen:³ Die Maler des Sozialistischen Realismus seien Sklaven eines Systems. Ihre Funktion beschränke sich darauf, dessen Ruhm zu singen und dessen Ideologie auszutragen.⁴ Wie wunderbar deutlich stach dagegen eine abstrakte Malerei ab, die offensichtlich keinerlei Konzessionen an den Publikumsgeschmack machte. ‚*Art for art's sake*‘ eignete sich vorzüglich als Symbol für das freie Individuum, das sich gegen eine kleinkarierte Mehrheit durchsetzte und gerade darin seine Stärke und Freiheit demonstrierte, oder auch für den ‚*American dream*‘ des Tellerwäschers, der es zum Millionär bringen konnte. So wurde ab der zweiten Hälfte der 40er-Jahre die abstrakte Kunst in gebildeten Kreisen New Yorks zum Symbol des liberalen Amerikas, während die vielen Formen tatsächlicher Unfreiheit – wie zum Beispiel der extreme Rassismus oder McCarthys Angriffe gegen jede Form von Dissidenz – diese Ideologie Lügen straften.⁵ Dies ist die Konkordanz, von der soeben die Rede war, nämlich die zwischen den Grundmotivationen der *New York School* der 50er-Jahre und den in der amerikanischen Gesellschaft damals dominanten Werten: Nach der Überwindung des Faschismus und in Konfrontation mit der Sowjetunion während der ersten Eskalation des Kalten Krieges profilierten die USA sich als Gegenmodell zum Totalitarismus sowie als Weltmacht, die sich auf kulturellem Gebiet gegenüber dem alten Kontinent ihre Legitimität noch verdienen musste. Damit ist die Verlagerung des internationalen Kunstzentrums von Paris nach New York in derselben Periode zwar nicht erschöpfend

¹ Ebenda, 14.

² Backes (1988, 8, 9 und 20); vergl. auch: Spotts (2002).

³ Guilbaut (1983, 242 f.).

⁴ Vergl. Zitat Paul Burlins, für den die Moderne Kunst die Freiheit symbolisierte, ebenda, 234.

⁵ Ebenda, 11f: Interview mit Kirk Varnedoe anlässlich der Jackson Pollock Ausstellung im Museum of Modern Art New York, zit. aus: *The Art Newspaper*, November 1998, 31.

erklärt, doch hat die Konkordanz zwischen Autonomie der Kunst und gesellschaftlicher Wirklichkeit dabei zweifellos eine entscheidende Rolle gespielt.¹

Wenn autonome Kunst sich durchsetzt, dann gelingt ihr dies meist Dank irgendeiner Konkordanz mit dem Zeitgeist, und hierin ist viel eher ihre gesellschaftliche Relevanz zu suchen als in der Platte, dass Kunst gesellschaftliche Zustände darstelle. Um Missverständnissen vorzubeugen: Mit Zeitgeist meine ich nicht Moden, die auf der Straße liegen und mit Konkordanz hier eher ungewollter Einklang als erstrebte Übereinstimmung. Würde Kunst dagegen ihre Autonomie aufgeben (wenn sie es denn überhaupt könnte), dann gäbe sie damit nicht nur ihre (institutionelle) Distanz zur Gesellschaft auf, sondern auch den Freiraum, der erforderlich ist, um alternative Modelle entwickeln zu können. Gesellschaftliche Unverbindlichkeit und künstlerische Freiheit bedingen einander. Hier liegt der Schlüssel begraben zu den Widersprüchlichkeiten avantgardistischer Strategien, wenn sie die Kunstinstitution und die Autonomie der Kunst aufheben wollen. Der Angriff auf die Kunstinstitution ist denn auch an den inhärenten Widersprüchen des avantgardistischen Projektes gescheitert: Kunst ist nicht zur alltäglichen Lebenspraxis geworden, während die Kunstinstitution weiterbesteht als von ihr abgehobene; und wenn die Schöpfungen der historischen Avantgarden für uns heute noch zugänglich sind, dann insofern die Kunstinstitution sie assimiliert hat.² Trotzdem hat sich die Vorstellung von einer Identität zwischen Kunst und Lebenspraxis, zwischen ‚high‘ und ‚low‘, im kunstkritischen und künstlerischen Diskurs herübergerettet, ja sie ist mittlerweile geradezu Gemeingut geworden, ohne sich freilich ihren inhärenten Widersprüchlichkeiten zu stellen – man nehme nur die heute gängigste Interpretation des *Ready-made*, der historischen Avantgarden wohl einflussreichste Hervorbringung: Als industriell gefertigtes Alltagsobjekt, das durch die Willkür eines Künstlers in die Kunstinstitution transferiert wurde, negiert es scheinbar die vom Ästhetizismus beanspruchte Abgehobenheit des Kunstwerkes von der alltäglichen Lebenspraxis. Durch die Wahl ausgerechnet eines Pissoirs, das er unter dem Titel ‚Fountain‘ (Springbrunnen) als Kunstwerk ausstellte (Abb. 42), machte Marcel Duchamp diesen Anspruch gar lächerlich: Was ist wohl niedriger als ein Objekt, in das man normalerweise hineinpinkelt?

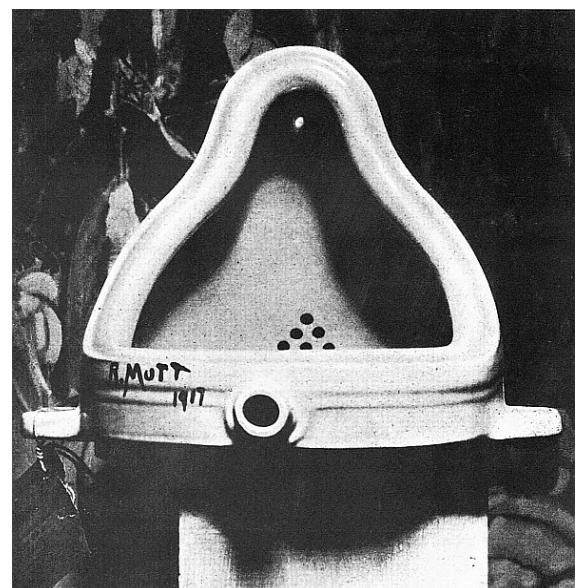
Auf den ersten Blick scheint es also nur logisch, wenn Duchamp in der *Encyclopaedia Britannica* als Künstler vermeldet steht, „der die Grenzen zwischen Kunstwerken und Alltagsobjekten aufbrach.“³ Seine Ironie, oder, wenn man so will, Polemik ist jedoch auf die Integration des *Ready-made* in die Kunstinstitution und auf dessen Status als Kunstwerk angewiesen. Fiele die Kunstinstitution und die Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst weg, dann verlöre das *Ready-made* seine Bedeutung, wäre schlichtweg kein *Ready-made* mehr. Der Kunststatus ist gerade fürs *Ready-made* derart wesentlich, dass Duchamp nicht auf dessen eventuelle Assimilation durch die

¹ So ließe sich etwa Guibauts (1983, 263) Argumentation zusammenfassen.

² Ebenda, 72 und 78.

³ „Artist who broke down the boundaries between works of art and everyday objects.“ *Encyclopaedia Britannica*, CD ROM Ausgabe 1997.

Kunstinstitution warten wollte: Er selbst bezeichnete ‚Fountain‘ als Kunst und signierte es wie ein Kunstwerk – wenn auch nicht mit seinem Namen.¹



42. Duchamp, *Fountain*, 1917

Ob man Duchamp nun als heroischen Heiligschänder und Schlüsselfigur der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts verehrt (und nebenbei in seine Falle tritt) oder als ironischen Strategen, der viele Anti-Kunst-Apologen auf den Leim geführt, der Kunst aber eher einen schlechten Dienst erwiesen hat, tut letztlich nichts zur Sache. Für unseren Zusammenhang entscheidender ist, ob der Unterschied zwischen Kunst und Alltag ein (für die Kunst) wesentlicher ist oder nicht. Dass die Vorstellung von der willkürlichen Durchlässigkeit der kategorialen Grenze zwischen Kunst und Alltag bei Unterdrückung der ihr inhärenten Widersprüchlichkeiten bis in die *Encyclopaedia Britannica* hat gelangen können, ist, so meine ich, ein Merkmal ihrer Ideologisierung und insofern durchaus analog zur Ideologisierung der Autonomie der Kunst im Ästhetizismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Anstatt sie einer kritischen Prüfung zu unterziehen, übernehmen Mortensen und Shiner sie fraglos aus dem aktuellen Diskurs und versuchen sie historisch und philosophisch zu erklären. Ich dagegen meine, dass die Rezeptionsgeschichte des *Ready-made* und vieles mehr für die Wesentlichkeit des Unterschiedes spricht. Wenn heute allenthalben die Legitimität der Kunstinstitution in Zweifel gezogen wird, dann sind die Ursachen dafür viel umfassender, als dies ein avantgardistisches Projekt sein kann; und was die Quasi-Avantgarden von heute betrifft, so nehmen sie sich im Vergleich mit den historischen eher wie ein Zwergenaufstand aus, ein karikaturaler Abklatsch, dessen Inhalt nur noch Strategie ist und der so alle Glaubwürdigkeit verloren hat. Von den vielen Endzeitprophezeiungen, die im postmodernen Diskurs die Runde tun, scheint mir denn auch die vom Ende der Avantgarde die glaubwürdigste. Rein funktional gesehen ist die Transferierung eines Pissoirs ins Museum dieselbe wie die eines Altarstücks: Der Betrachter gebraucht es nicht mehr,

¹ « Ceci est de l'art », sagte er vor dem Pissoir ; De Duve (1989, 77).

sondern er fragt sich, was es bedeutet. Was als radikaler Schritt zur Nivellierung des Unterschiedes zwischen Kunst und Nicht-Kunst gilt, ist in Wirklichkeit die erste Thematisierung der, fürs gesellschaftliche Funktionieren von Kunst unumgänglichen Koppelung an ihre Institution, das heißt, an ihre Symbolfunktion. Wenn das Kunstwerk als solches und also als Symbol durch die Kunstinstitution ausgewiesen wird, dann wird die traditionelle Funktion von Sockel beziehungsweise Goldrahmen, ein Kunstwerk als solches herauszuhaben, redundant. So entstand Raum für neue Funktionen und Bedeutungen dieser traditionellen Accessoires zur Präsentation von Kunst. Es ist denn wohl auch kein Zufall, dass etwa zeitgleich mit Duchamps Erfindung des *Ready-made* Mondrian den Rahmen als Teil des Bildes und Brancusi den Sockel als Teil der Skulptur themisierte (Abb. 43).



43. Brancusi, *Princess X*, 1915-16

Umgekehrt aber ist ein Kunstwerk ohne Rahmen und Sockel (oder andere, konventionelle Indizien seiner Zugehörigkeit zur Kategorie ‚Kunst‘) schwieriger als solches zu erkennen, wenn der Rahmen der Institution wegfällt. Hieraus erklären sich die notorischen Probleme, denen Kunst im so genannten ‚öffentlichen Raum‘ ausgesetzt ist.¹ Durch die Transferierung eines Objektes in, beziehungsweise durch seine Koppelung an die Geltungssphäre der Kunstinstitution erhält es symbolische Ladung mit impliziten Eigenschaften wie Einzigartigkeit, Elitismus, Freiheit, Bildung, Universalität und Macht, die seine neue gesellschaftliche Funktion bestimmen. Unabhängig von den Inhalten eines spezifischen Kunstwerkes strahlen die symbolischen Eigenschaften auf denjenigen ab, der sich mit Kunst umgibt, sich mit ihr auseinandersetzt. Der Status autonomer Kunst ist heute unerlässlicher denn je als Fundament ihres gesellschaftlichen Geltungsbereiches, da er ansonsten im Vergleich mit

¹ Der wohl bekannteste Fall ist die Entfernung von Richard Serras Skulptur ‚*Tilted Arc*‘ von der Federal Plaza in Downtown Manhattan. Für dieses und andere Beispiele vergl.: Mitchell (Hrsg., 1992).

anderen Geltungsbereichen verhältnismäßig unbedeutend geworden ist. Nichtsdestoweniger sind die Aufhebung des Unterschiedes der Kunst zum Alltag und also ihres Status, die Relevanz der Kunst für die Alltagspraxis, die Entgrenzung des Kunstbegriffes, das *Ready-made* sowie die technische Reproduzierbarkeit von Kunstwerken – alles Themen und Erfindungen der historischen Avantgarde – Lieblingsthemen des kunstkritischen Diskurses von heute. Ich kann mich des Verdachtes nicht erwehren, das Kunstkritiker, anstatt kritisch zu sein und ihrer spezifischen Aufgabe im Rahmen der Kunstinstitution als Vermittler zu genügen, sich viel lieber selbst als Künstler sehen.¹ Die erste Frage eines Kritikers, bevor er sich ans Schreiben macht, sollte doch wohl sein: Warum kann jenes Objekt meiner Betrachtung, das aus einem höchst subjektiven und oft einsamen Schöpfungsakt hervorgegangen ist, irgendjemand anderes interessieren? – Dies ist nämlich, seitdem die Kunst entzaubert ist, alles andere als selbstverständlich.

„Ästhetisierung des Alltags“ und „Entkunstung der Kunst“

Nicht nur gegen den Ästhetizismus lehnten sich die Avantgarden auf, sondern auch gegen gesellschaftliche Konventionen. Vor allem Dada hatte es auf die Borniertheiten des Spießbürgertums abgesehen, die als Wurzel der Katastrophe des I. Weltkrieges angesehen wurden. Die Abweisung bürgerlicher Borniertheiten hatte mehr als ein Jahrhundert früher schon die drei Frankfurter Seminaristen Hegel, Hölderlin und Schelling zusammengebracht. Auch sie hatten von der Kunst aus eine Buchhalterwelt revolutionieren wollen. Kritik des allzu Selbstverständlichen ist der gemeinsame Nenner von Kunst und Wissenschaft. Rationalität, die vor keiner Autorität, keiner tradierten Wahrheit halt macht und die alles kritisch hinterfragt, ist das Prinzip der modernen Weltanschauung. So ist auch die Auflehnung des Künstlers gegen die Autonomie der Kunst und gegen die Kunstinstitution letztlich herzuleiten aus dem Rationalitätsprinzip der Moderne. Nur richtet die Kunst es gegen die Rationalität selbst.

Das Thema der Zusammengehörigkeit von Kunst und Moderne war schon in den Diskussionen um die *République des Arts* der Revolutionsjahre angelegt. Im 19. Jahrhundert wurde es dann zu einem zentralen ästhetischen Thema, dessen wichtigster Zeitzeuge Baudelaire ist. In seinen Schriften nahm erstmals ein neuer Begriff der Moderne, in dem die ästhetische mit der geschichtlichen Epochenerfahrung verschmolz, deutliche Konturen an. Tatsächlich hat sich in den neuzeitlichen Sprachen Europas die Substantivierung des schon seit dem Mittelalter gängigen Adjektivs ‚modern‘ erst etwa ab 1850 eingebürgert – und zwar zuerst im Bereich der Bildenden Künste. Baudelaires unter anderem von Edgar Allan Poe inspirierte Apologie einer „*art pur*“, die seit etwa 1845 seine ästhetischen Schriften bestimmt, bezieht sich auf eine ganze – seine – Epoche, und nicht nur auf die gesellschaftliche Geltungssphäre der Kunst. In Baudelaires „*modernité*“ schrumpft der Horizont der Zeiterfahrung gleichsam auf diejenige der dezentrierten und aus den Alltagskonventionen

¹ Vielleicht mit der einzigen Ausnahme von Robert Hughes, der mit dem Titel seiner Aufsatzsammlung *Nothing If Not Critical, Selected Essays on Art and Artists* (1990) diesem Misstand Rechnung zu tragen scheint.

ausscherenden Subjektivität zusammen.¹ Für ihn ist „der Maler des modernen Lebens“ ein exemplarischer Protagonist, der Archetypus des modernen Menschen und dessen subjektiven Zeitempfindens.² Bezeichnenderweise hatte Baudelaire seine Probleme mit Gautiers Doktrin des *l'art pour l'art*.³ Im Sinne einer exemplarischen Subjektivität, wie Baudelaire sie unter Worte brachte, hat die Kunst tatsächlich die kulturelle Identität der Moderne entscheidend mitbestimmt, und umgekehrt hat das, mit ‚Moderne‘ oder ‚modernité‘ ange-deutete Begriffsfeld bis heute eine ästhetische Kernbedeutung bewahrt, die durch das Selbstverständnis avantgardistischer Kunst geprägt ist. Die darin sich ausdrückende epochale Faszination und Identifikation mit der Kunst steht in schrillem Widerspruch zu deren Marginalisierung in einen verhältnismäßig unbedeutenden Geltungsbereich der modernen Gesellschaft, in die Kunstinstitution. Der Ästhetizismus ignorierte diesen Widerspruch und hielt die Illusion einer kulturumfassenden Gültigkeit der Kunst aufrecht, indem er das *l'art pour l'art* zu einer neuen Weihestätte und den Künstler zum Genie, zu einem neuen Gott erhob. Die Avantgarden desavouierten diesen falschen Kult und setzten dagegen das Primitive und das Alltägliche. Den Widerspruch erkannten sie jedoch ebenso wenig, oder besser: Als Gruppen dezentrierter, aus den Alltagskonventionen ausscherender Subjektivitäten überschätzten sie die gesellschaftliche Tragweite ihrer Kunst. Ihr Projekt, von der Kunst her die Gesellschaft zu erneuern, scheiterte an dem Widerspruch zwischen Anspruch auf gesellschaftliche Wirkung und gesellschaftlicher Wirklichkeit. War dessen Scheitern jedoch endgültig? Könnte nicht die durch Massenmedien international vernetzte Konsumgesellschaft, eingedenk ihres nivellierten Charakters, die wahre Erbin der „historischen Avantgarden“ sein?⁴

Peter Bürger verwendet einen stark eingegrenzten Avantgarde-Begriff: Schlüsselfiguren der modernen Kunst wie Picasso oder Matisse würden nicht darunter fallen, und auch Kandinsky oder Mondrian waren nur relativ kurzfristig im Rahmen von Künstlergruppen aktiv, die nach direkter Einwirkung auf das Alltagsleben strebten.⁵ Im normalen Sprachgebrauch bezeichnet Avantgarde denn auch ganz allgemein Kunst, die ihrer Zeit voraus ist – ob sie nun gegen die Autonomie der Kunst und ihrer Kunstinstitution gerichtet ist oder nicht. Selbst auf die amerikanische Kunst der 50er-Jahre wird mit dem Begriff Avantgarde referiert, obwohl sie ja doch das *l'art pour l'art* des Ästhetizismus in der Version des *art for art's sake* wiederbelebt hat. Möglicherweise lässt sich Bürgers Eingrenzung des Avantgarde-Begriffes aus dem historischen Entstehungszusammenhang seines Essays herleiten. Da er bald nach dem Scheitern der Studentenrevolte von 1968 erschienen ist, die sich ja auch gegen die Borniertheit bürgerlicher Institutionen gerichtet und sich insofern mit den historischen Avantgarden identifiziert hatte, kann er auch als Zeitdokument gelesen werden: Die Analogie zwischen Bürgers Analyse des Scheiterns der historischen Avantgarde wegen des Fortbestehens der Kunstinstitu-

¹ Habermas (1990 [1981], 33 f); ders. (1988 [1985], 17); Jauss (1970, 11ff).

² Baudelaire (1990 [1863], 453-499).

³ Henri Lemaitre, ‚Introduction‘; in: Baudelaire (1990 [1863], XL f.).

⁴ Berman (1987, 56 ff).

⁵ Das Bauhaus wurde von den Nazis verboten, und Mondrian musste schon vor dem Zerfall der *De Stijl*-Gruppe erkennen, dass die Zeit noch nicht reif war für die Umsetzung seiner Ideale. Mondrian entschied sich bewusst fürs autonome Künstlertum und gegen die unmittelbar Wirkung seiner Kunst – eine Entscheidung, die so mancher Künstler irgendwann in seiner Laufbahn einmal treffen muss.

tion mit dem Scheitern von 1968 drängt sich geradezu auf. Der „lange Marsch durch die Institutionen“ ist eine typisch europäische Antwort auf das Scheitern der Studentenrevolte.

Will man verstehen, was der Widerspruch zwischen Autonomie und Avantgarde für die Kunst von heute bedeutet, dann muss man nach Amerika schauen, denn seit dem II. Weltkrieg sind die USA die unumstrittene ‚Kulturnation‘ der globalen Konsumgesellschaft. Vor diesem Hintergrund ist eine andere Theorie der Avantgarde aufschlussreicher: die zwölf Jahre vor der von Bürger erschienene ‚*Teoria dell’arte d’avanguardia*‘ des damaligen Harvard Professors Renato Poggioli, die ausgerechnet im Jahre 1968 in Englisch herausgebracht wurde und im Hinblick auf die gesellschaftliche Wirklichkeit der Kunst insbesondere in Amerika ebenfalls als Zeitdokument angesehen werden kann. Ausdrücklich untersucht Poggioli nicht irgendeine Kunstbewegung, sondern ein gesellschaftliches Phänomen, um zu zeigen, dass die Avantgarde auf alle Aspekte der modernen Kultur gewirkt habe.¹ Sein Avantgarde-Begriff ist der heute wohl gängigste: Er deckt sich mit dem Begriff moderner Kunst. Hätte er zu Baudelaires Zeiten schon den Bezug zur Kunst gehabt, dann hätte dieser ihn sicherlich auch schon verwendet. Ganz offensichtlich militärischen Ursprungs, wurde der Term im 19. Jahrhundert zunächst auf die revolutionäre Avantgarde angewendet, und vor den 70er-Jahren ist er kaum außerhalb der politischen Literatur anzutreffen. Dann kam seine metaphorische Verwendung auf, nämlich als Bezeichnung für eine Kunst, die ihrer Zeit voraus ist. Während einer kurzen Periode wurden die buchstäbliche und die metaphorische Bedeutung parallel gebraucht.² Danach wurde die metaphorische Bedeutung zur buchstäblichen. Poggioli identifiziert als Kern des Begriffes zwei Antagonismen: einer gegen die breite Öffentlichkeit und einer gegen Traditionen. Beide stehen für Haltungen, die sowohl individuell als auch gruppenspezifisch sind. Revolte und Abgrenzung isolieren zwar, jedoch vereinigen sie auch diejenigen, die sich in der Abgrenzung finden. Der kleinste gemeinsame Nenner der Avantgarden gemäß Poggioli wäre demnach Nonkonformismus. Dies erklärt den Geist der Absonderung, der zur Gruppenbildung führt, sowie den Kult der ‚*happy few*‘, der Status verleiht – jener Aspekt der Symbolfunktion der Autonomie, auf den der Kunstmarkt angewiesen ist. Autonomie ist mit Poggiolis Avantgarde-Begriff also durchaus kompatibel.³ Interessanterweise ist Nonkonformismus, oder besser dessen Vorspiegelung, ebenfalls ein geliebtes Thema der Massenkultur. Beide Antagonismen, inklusive der Autonomie unter dem Term *art for art’s sake* korrespondierten vorzüglich mit dem im gebildeten New Yorker Kreisen der 50er-Jahre vorherrschenden Denken. Seit den frühen 60er-Jahren hat der Antagonismus gegen die Tradition die Oberhand gewonnen, während der Antagonismus zwischen moderner Kunst und breiter Öffentlichkeit zwar wie einst von den historischen Avantgarden programmatisch bekämpft, auf dem Kunstmarkt jedoch stillschweigend vorausgesetzt wird. Der Umschwung der US-amerikanischen Kunstszene um 1960 herum entspricht einer 180°-Wende: Etwa zeitgleich mit dem ersten Erscheinen von Poggiolis Buch wird er markiert vom Durchbruch der ‚*Pop Art*‘, einer Avantgarde, die erstmals die Übereinstimmung von *high* und *low* postulierte. Der feine Unterschied zur historischen Avantgarde wird

¹ Poggioli (1968 [1962], 4).

² Ebenda, 9-12.

³ Ebenda, 30 ff.

meist übersehen: Die war nämlich auf Veränderung von *low* durch *high* aus, während die *Pop Art* die Abwesenheit jeden Unterschiedes zu zeigen bemüht ist und bejubelt. Mittlerweile ist auch die *Pop Art* Geschichte und von der Kunstinstitution assimiliert worden. Die Negation des Unterschiedes hat sich jedoch als erstaunlich persistent erwiesen – erstaunlich, da sie in flagrantem Widerspruch steht zur gesellschaftlichen Praxis im Umgang mit Kunst. Wenn ein Widerspruch zwischen Anspruch und Wirklichkeit fortdauert, dann liegt die Vermutung nahe, dass er künstlich aufrechterhalten wird und dass sich dahinter etwas anderes verbirgt – Zweckinteressen etwa, oder ein Wertesystem. Dass dem Kunstmarkt am Erhalt der Autonomie gelegen sein muss, ist nicht schwer einzusehen. In flagrantem Widerspruch dazu dominiert in den Themen der auf demselben Kunstmarkt verhandelten Kunst sowie in dem diese begleitenden Diskurs eine Tendenz zur *Negation* der Autonomie. Der dem Projekte der „historischen Avantgarden“ einst inhärente Widerspruch scheint sich auf die Institution (v.a. den Kunstmarkt) und das von ihm unterhaltene Publikum (v.a. die Kunstkäufer) verlagert zu haben. Könnte diese, allem Anschein nach dauerhafte Umwertung der Werte etwa ein verspäteter Effekt des Projektes der „historischen Avantgarden“ sein?

Taucht man ein wenig in die noch junge Geschichte jener ‚Kulturnation‘ der globalen Konsumgesellschaft, dann kann man schnell erkennen, dass die USA seit je ein konfliktreiches Verhältnis haben zur Idee von einer elitären Hochkultur. Einerseits hat dies damit zu tun, dass die amerikanische Kultur, obwohl *melting pot*, doch bis noch vor gar nicht so langer Zeit in hohem Maße ein Derivat der europäischen war. Zum anderen kennt die amerikanische Republik keine feudale Vorgeschichte. In den Jahren 1831-32 verbrachte Alexis de Tocqueville neun Monate in den USA, um vor Ort die Auswirkungen der Demokratie auf das gesellschaftliche Leben zu untersuchen. Hinsichtlich der Kultur ist sein daraus resultierendes, vierbändiges Standardwerk ‚*De la démocratie*‘ eher pessimistisch: De Tocqueville bezweifelte, dass eine Demokratie mehr als Mittelmaß hervorbringen könne. Nichtsdestoweniger hat es in den USA des 19. Jahrhunderts durchaus ein Verlangen nach höheren Ausdrucksformen in Kunst, Literatur und Musik gegeben.¹ Insbesondere strebte man nach höheren Ausdrucksformen *amerikanischen* Charakters, während der Bewunderung für europäische Kultur immer schon eine gewisse Skepsis hinsichtlich ihres Elitismus beigemischt war. Gegen Ende des I. Weltkrieges bezeichnete das amerikanische *Committee on Public Information* den deutschen Begriff ‚Kultur‘ als verwerlich – nicht nur, weil es die schlechte, preußische Gesellschaft symbolisierte, sondern auch, weil es hierarchische Werte implizierte, die in einer demokratischen Gesellschaft unerwünscht waren. Nach dem II. Weltkrieg war für viele Amerikaner *highbrow*-Kultur nur mehr des Verachtens wert.² Wiederum erleichterten die durch deutsche (Un-)Kultur vollbrachten Schandtaten die Umwertung des hausgemachten Kulturkomplexes ins Positive. Immerhin war kein anderes europäisches Land mehr durch die Identifikation von Kultur mit hoher Kultur gekennzeichnet und wurde dort Kultur fast ausschließlich aufgrund ästhetischer (anstatt moralischer oder religiöser) Kriterien beurteilt. In Deutschland war Kultur bestimmt durch Schön-

¹ Kammen (1999, 64).

² Ebenda, 42 f.

heit und Bildung, während populäre Kunst dort allenfalls zur Unterhaltung gut sein konnte.¹

Vor diesem Hintergrund muss die Wiederbelebung des *l'art pour l'art* als *art for art's sake* in der amerikanischen Avantgarde der 40er- und 50er-Jahre gesehen werden. Schon im Herbst 1939 hatte Greenberg in der Zeitschrift *Partisan Review* seinen, später von postmodernen Kritikern vielfach gerügten Artikel „Avant-Garde and Kitsch“ veröffentlicht, mit dem er das deutsche Wort Kitsch ins Englische introduzierte. Greenbergs erste und höchst einflussreiche Textkompilation „Art and Culture“ beginnt mit diesem Artikel, und deshalb wohl wurde er zum Aufhänger der Formalismus-Kritik. Greenberg münzte den Begriff Kitsch, von dem er Avantgarde-Kunst abhob, verständlicherweise auf seine totalitären Erscheinungsformen im Nazi-Deutschland sowie in der stalinistischen Sowjetunion, während doch die USA selbst, insbesondere von Seiten Europas, schon als der größte Kitschproduzent der Welt angeschrieben standen.² Amerikanischen Kitsch konnten die beiden Hauptprotagonisten der Frankfurter Schule, Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, in ihrem New Yorker Exil vor Ort erleben. In ihrer „Dialektik der Aufklärung“ brachten sie ihre Beobachtungen unter dem ebenfalls viel gerügten Term „Kulturindustrie“ zu Papier: „Kunstwerke sind asketisch und schamlos, Kulturindustrie ist pornographisch und prüde. [...]. Die Serienproduktion des Sexuellen leistet automatisch seine Verdrängung.“ Ein anderes Zitat ist spezifischer (und wohl mit Rücksicht auf Walter Benjamin) auf den Film gemünzt: „Durchweg ist dem Film sogleich anzusehen, wie er ausgeht, wer belohnt, bestraft, vergessen wird, und vollends in der leichten Musik kann das präparierte Ohr nach den ersten Takten des Schlagers die Fortsetzung raten und fühlt sich glücklich, wenn es wirklich so eintrifft.“ Zusammengefasst wäre dies, gemäss Horkheimer und Adorno, „Schematismus als erster Dienst am Kunden.“³

Die Vermischung von Geschmacks-Niveaus hatte in den USA schon in den 30er-Jahren eingesetzt. Da das Streben nach einer eigenen, amerikanischen Hochkultur zu keinen nennenswerten Ergebnissen geführt hatte, war man zu der Einsicht gekommen, dass amerikanische Kultur möglicherweise eher wegen ihres populären Beitrages – zunächst im Bereich von Jazz und Film – geschätzt werden müsste.⁴ Ein für den Durchbruch dieser Einsicht kennzeichnendes Ereignis war ein Konzert Benny Goodmans im Januar 1938 in der Carnegie Hall; ein anderes war ein Radio-Aufreten Walt Disneys am 1. März 1942. Disney sprach zum Thema „Our American Culture“, wobei er mögliche Konnotationen des Wortes „culture“ wie Snobismus und Affektiertheit als gänzlich unamerikanisch abqualifizierte. Sie würden einem Elitismus Vorschub leisten, der unausstehlich sei, da Kultur doch gleichermaßen uns allen gehöre.⁵ Damit war die Schlacht jedoch noch nicht geschlagen. Nachdem im Jahre 1948 in den USA das Fernsehen introduziert worden war, entbrannte eine Debatte über schädliche Folgen der Massenkultur. Besorgtheit über mögliche Auswirkungen der Massenmedien auf Initiative und Engagement wurden zu Gemeinplätzen in öffentlichen Diskussionen: Man befürchtete,

¹ Ebenda, 107.

² Greenberg (1965 [1939], 9, 19); Guilbaut (1983, 269).

³ Horkheimer / Adorno (1969 [1944], 108 ff, 126, 112). Zur Abweisung der Kritik der Frankfurter Schule im Exil an populärer Kultur vergl.: Kammen (1999, 46, 106, 183, 222).

⁴ Kammen (1999, 65).

⁵ Ebenda, 112-115.

dass Massenmedien zur Passivität beitragen würden.¹ Gleichzeitig machte sich eine typisch amerikanische Obsession mit ‚*getting cultured*‘ breit.² So traf ein in der Februar Nummer der Illustrierten ‚*Harper’s*‘ veröffentlichter Artikel von der Hand ihres Herausgebers, Russel Lynes, ‚*Highbrow, Lowbrow, Middlebrow – Which are you?*‘ eine empfindliche Stelle. Das, immer auf aktuelle Trends abgestimmte *Life*-Magazin folgte zwei Monate später mit einer vom Graphiker Tom Funk entworfenen Geschmackstabelle (Abb. 44).³

Selbstverständlich konnte die (Wieder-)einführung des *art for art’s sake* von jenem Bedürfnis des *getting cultured* profitieren, zumal die abstrakte Malerei der *New York School* eine erstmals authentisch amerikanische Form von hoher Kultur war: Für einen europäischen Maler wäre es in den 50er-Jahren noch undenkbar gewesen, mit einem durchlöcherten Eimer voll Farbe über eine, auf dem Boden ausgebreitete Leinwand zu laufen, denn für ihn war Malerei damals noch Staffeleimalerei, weshalb auch die ungeheuren Bildformate der Amerikaner nicht auf der Hand lagen.⁴ Der *happy few*-Mechanismus allein hätte allerdings im Kontext der populistischen, amerikanischen Kultur kaum den ihm beschiedenen Erfolg zeitigen können, wären nicht noch zwei andere Faktoren hinzugekommen: Der II. Weltkrieg hatte viele europäische Künstler, Wissenschaftler und Intellektuelle zur Auswanderung in die USA gezwungen, und die brachten wichtige Ansatzpunkte mit (wie eben das, von Greenberg und vielen Malern aufgegriffene Thema der kritischen Verwendung bildnerischer Mittel) für die Entwicklung einer echt amerikanischen, hohen Kunst. Zweitens fanden deren Apologeten einen merkwürdigen Verbündeten in einem offiziösen Bereich der kulturellen Außenpolitik: Auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges gab die US-Regierung umfangreiche Mittel aus für geheime Kulturpropaganda in Westeuropa. Die Schaltstelle dieser heimlichen Campagne war der durch den CIA-Agenten Michael Josselson von 1950 bis 1967 geleitete *Congress of Cultural Freedom*, dessen Mission es war, die Intelligenzija Westeuropas von ihrer latenten Faszination für Marxismus und Kommunismus abzubringen und den europäischen Mythos von der kulturellen Minderwertigkeit Amerikas zu zerstören, den Stalinisten erfolgreich ausbeuten. Ob sie es wussten, ob es ihnen passte oder nicht, kaum ein wichtiger Schriftsteller, Dichter, Künstler, Historiker, Wissenschaftler oder Kritiker Westeuropas hatte nicht irgendeine Verbindung mit diesem geheimen Unternehmen. In Zusammenarbeit mit dem New Yorker Museum of Modern Art, einer „glaubwürdigen Tarnung“, organisierte und finanzierte der *Congress of Cultural Freedom* Ausstellungstourneen amerikanischer Kunst in Europa und überzeugte damit nicht nur das europäische Publikum, sondern machte auch die Populisten und Provinzialisten zu Hause mundtot. Dass diese Strategie während der eher anti-kulturellen Legislatur Präsident Trumans und selbst in der Atmosphäre politischen Spießbürgertums, die den McCarthyismus auszeichnete, möglich war, verdankte sich der durch den CIA garantierten Ge-

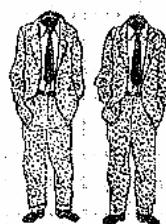
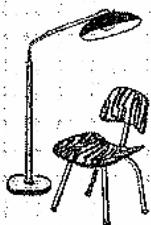
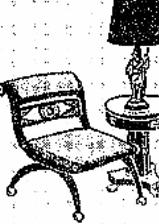
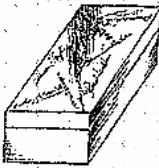
¹ Ebenda, a.a.O., 86-89.

² Der Schriftsteller J. Perelman schrieb darauf eine Satire, die unter dem Titel „*The Beauty Part*“ 1962 als Schauspiel aufgeführt wurde, jedoch ein Misserfolg war – die falsche Botschaft zur falschen Zeit; Kammen (1999, 93).

³ Ebenda, 95.

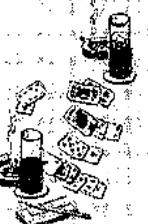
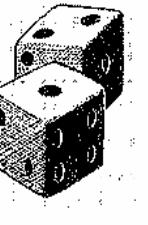
⁴ Karel Appel, der im Jahre 1957 erstmals nach Amerika reiste und später dort auch wohnen sollte, hat mir dies in einem Gespräch Anfang der 90er-Jahre mitgeteilt.

EVERYDAY TASTES FROM HIGH-BROW TO LOW-BROW

	CLOTHES	FURNITURE	USEFUL OBJECTS	ENTERTAINMENT	SALADS
HIGH-BROW	 TOWN: Fuzzy Harris tweed suit, no hat COUNTRY: Fuzzy Harris tweed suit, no hat	 Eames chair, Kurt Versen lamp	 Decanter and ash tray from chemical supply company	 Ballet	 Greens, olive oil, wine vinegar, ground salt, ground pepper, garlic, unwashed salad bowl
UPPER MIDDLE-BROW	 TOWN: Brooks suit, regimental tie, felt hat COUNTRY: Quiet tweed jacket, knitted tie	 Empire chair, converted sculpture lamp	 Silver cigarette box with wedding ushers' signatures	 Theater	 Same as high-brow but with tomatoes, avocado, Roquefort cheese added
LOWER MIDDLE-BROW	 TOWN: Splashy necktie, double-breasted suit COUNTRY: Sport shirt, colored stocks	 Grand Rapids Chippendale chair, bridge lamp	 His and Hers towels	 Musical extravaganza films	 Quartered iceberg lettuce and store dressing
LOW-BROW	 TOWN: Loafer jacket, woven shoes COUNTRY: Old Army clothes	 Mail order overstuffed chair, fringed lamp	 Balsam-stuffed pillow	 Western movies	 Coleslaw

44. Die Geschmackstabelle von Tom Funk für das *Life*-Magazin

LOW-BROW ARE CLASSIFIED ON CHART

DRINKS	READING	SCULPTURE	RECORDS	GAMES	CAUSES
 A glass of "adequate little" red wine	 "Little magazines," criticism of criticism, avant garde literature	 Calder	 Bach and before, Ives and after	 Go	 Art
 A very dry Martini with lemon peel	 Solid nonfiction, the better novels, quality magazines	 Maillol	 Symphonies, concertos, operas	 The Game	 Planned parenthood
 Bourbon and ginger ale	 Book club selections, mass circulation magazines	 Front yard sculpture	 Light opera, popular favorites	 Bridge	 P.T.A.
 Beer	 Pulps, comic books	 Parlor sculpture	 Jukebox	 Craps	 The Lodge

heimhaltung der ‚öffentlichen‘ Unterstützung, denn sie konnte in Washington kaum auf Unterstützung rechnen. Noch im Jahre 1947, dem Jahr der Gründung der CIA, hatten die Populisten mit dem Abbruch der vom *State Department* organisierten Ausstellungstournee ‚*Advancing American Art*‘ (mit u.a. Georgia O’Keefe, Adolph Gottlieb und Arshile Gorky) einen Erfolg gebucht. Energische Proteste von Senatoren hatten die darin gezeigte Kunst als subversiv und unamerikanisch gebrandmarkt. Verfechter einer hohen amerikanischen Kultur hatten damals begriffen, dass es keinen Sinn hatte, Avantgarde-kunst öffentlich zu verteidigen, und so wendeten sie sich an die CIA. Ein zweiter Grund für die Geheimhaltung war natürlich, dass ein Bekanntwerden der staatlichen Unterstützung die Glaubwürdigkeit der gezeigten Kunst und somit des gesamten Unternehmens ausgehöhlt hätte: Man hätte den Amerikanern dann vorwerfen können, was sie den Sowjets vorwarfen, nämlich dass sie Propaganda mittels und für Staatskunst betrieben, und just gegen unfreie Staatskunst war ja der Mythos eines von bürgerlichen Konventionen unabhängigen, heroisch freien Individuums wie etwa Jackson Pollock gerichtet. Die oberflächlich kaum denkbaren, jedoch um so tieferen Übereinkünfte zwischen der amerikanischen Avantgarde und der US-Ideologie des Kalten Kultukrieges waren in Clement Greenbergs Artikel ‚*Avangarde and Kitsch*‘ schon antizipiert worden. Auch *Partisan Review*, in dem Greenberg diesen und viele seiner anderen Artikel veröffentlichte, sollte durch die CIA gesponsert werden. So bizarr es auch klingen mag, in ihren Frühtagen war die CIA ein undemokratischer Beschützer hoher Kultur.¹ Die Bizarrie dieser Allianz zwischen Geheimdienst und autonomer Avantgardekunst unterstreicht, wie sehr sie innerhalb eines unaufhaltsam gen Populismus strebenden, kulturellen Kontexts eine Ausnahmeerscheinung gewesen sein muss. Die brüskie Wendung um 1960 war also vorprogrammiert – eine Retour zur normalen Entwicklung der Dinge sozusagen. Ausgelöst wurde er durch die exponentielle Verbreitung der Massenkultur in etwa derselben Periode.²

Massenkultur und Populärkultur werden oft synonym gebraucht. Obwohl der Übergang fließend ist, spricht vieles dafür, die Begriffe voneinander zu unterscheiden.³ Gemein haben beide miteinander, dass sie, wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß, kommerzialisiert, standardisiert (beziehungsweise schematisiert) und nicht an Regionen gebunden sind – dies im Unterschied zur Volkskunst. Die ab 1880 beinahe ein Vierteljahrhundert lang überall in den USA und auch im Ausland aufgeführte *Wild West Show* von Buffalo Bill etwa wäre ein frühes Beispiel für Populärkultur. Der Unterschied liegt vor allem in der exponentiell anwachsenden Menge des erreichbaren Publikums, den dementsprechend erhöhten Produktionskosten sowie den völlig anderen Marketing-Strategien. Eine entscheidende Voraussetzung für diese exponentielle Zunahme waren moderne, technische Distributionskanäle wie Radio und Fernsehen. Deshalb konnte Massenkultur sich erst seit dem II. Weltkrieg wirklich durchsetzen. Dabei darf die Bedeutung der Weltkriegsjahre als Vorbereitung dazu nicht unterschätzt werden: Die totalitären Systeme Europas entwickelten zur Machtkonsolidierung nicht-kommerzielle Vorformen der Massen-

¹ Stonor Saunders (1999, 1f, 113, 153, 256 ff, 260). Zur heute beinahe unglaublichen Bedeutung ‚Hoher Kultur‘ für die Politik des Kalten Krieges vergl. auch: Caute (2004)

² Kammen (1999, 13, 93, 126, 183).

³ Zum Folgenden: Kammen (1999, 3 ff, 18, 63, 57, 76, 78, 134, 150ff, 163, 194, 199ff).

kultur (man denke an die Wochenschau und den Volksempfänger im faschistischen Deutschland), während in den USA die Kriegsanstrengungen ein Aufleben der Wirtschaft und damit des Konsums von früher Massenkultur mit sich brachten. Ein anderer, ganz wesentlicher Unterschied zwischen Populäركultur und Massenkultur besteht in den Möglichkeiten zur Teilnahme und zum Austausch, denn letztere verleitet eher zu passivem Konsum, zu Voyeurismus und Starkult. Zwar ist eines der neueren Massenmedien, das Internet, zweifellos interaktiver und kann, wenn es entsprechend gebraucht wird, eine Wissensquelle von vordem unerreichtem Umfang und Detailreichtum sein. Das Medium ist jedoch noch zu jung, um fundierte Aussagen über dessen Einfluss auf die kulturelle Initiative des Einzelnen treffen zu können. Bisher jedenfalls scheint Massenkultur eher eine Anleitung zur Lethargie zu geben. Darüber hinaus konnte sie wegen ihrer durch Technologie ermöglichte Allgegenwärtigkeit einen entscheidenden Beitrag liefern zur Verwischung des Unterschiedes zwischen *high* und *low* sowie zu einem notablen Autoritätsverlust kultureller Expertise. Der Platz der aus der öffentlichen Arena zurücktretenden kulturellen Autorität wurde eingenommen durch die verdeckte Ausübung kultureller Macht über die von großen Gesellschaften kontrollierten Massenmedien. In den USA bestimmen sie spätestens seit den 80er-Jahren weitgehend die Repräsentationen und Wahrnehmungen kollektiver Mythen. Das Fernsehen ist hierbei weitaus effizienter als das Radio, da die Kombination von bewegten, farbigen Bildern und Ton mehr unsere Aufmerksamkeit in Beschlag nimmt und weniger Raum lässt für selbstbewusste Distanz. Wegen der Ähnlichkeit des Fernsehbildes mit unserer Wirklichkeitswahrnehmung tendieren wir dazu, was wir auf der Mattscheibe sehen, fraglos für wahr zu halten. Auf diese Weise bringt die Massenkultur uns bei, äußerlichen Schein für Wirklichkeit zu nehmen, ohne dabei Fragen nach Sinn, tieferer Bedeutung oder Kohärenz zu stellen – eine vorneuzeitliche Form des Umgangs mit Wirklichkeit, die uns immer noch müheloser abgeht als die moderne, rationeller und kritischer Analyse. Es ist kaum verwunderlich, dass Massenkultur und wirtschaftliche beziehungsweise politische Macht eine stets innigere Symbiose verbindet.

Amerikanische Linksintellektuelle wie Frederic Jameson oder Russel Berman haben schon in den frühen 80er-Jahren darauf hingewiesen, dass die amerikanische Gesellschaft einem unaufhaltsamen Prozess der Ästhetisierung des Alltags unterworfen sei.¹ Berman geht sogar so weit, dies einem universellen Verschwinden eines „Außerhalb der Kunst“ im gesellschaftlichen Alltag zuzuschreiben – eine umgekehrte, jedoch wohl unbeabsichtigte Analogie zum Beuyschen „Erweiterten Kunstbegriff“, wonach Kunst dasselbe wie Leben und jeder ein Künstler wäre. Auf diese Weise wäre die gesamte Sozialordnung Amerikas abhängig geworden von ästhetischer Organisation:² Außerhalb der entfremdeten Zusammenhänge des unumgänglichen Broterwerbs ist alltägliche, gesellschaftliche Lebenspraxis zu ‚*life style*‘ geworden. Berman bringt mit dieser Beobachtung die postmoderne Vorliebe für quasi-exotische Bilder, Motive und, so könnte man hinzufügen, Begriffe in Verbindung, deren Herkunft und Bedeutung den Rezipienten kaum bekannt sind, bedeutungsleere Symbolhülsen, die nur mehr „ästhetisch“ aufgenommen werden und die

¹ Jameson (1984, 87ff); Berman (Winter 84/85, 31-57). Ich folge hier Christa Bürger(1987, 41) in: ‚Das Verschwinden der Kunst – Die Postmoderne-Debatte in den USA‘.

² Berman (Winter 84/85, 48).

funktionieren wie Statussymbole.¹ Die Schuld hierfür jedoch bei dem avant-gardistischen Angriff auf die Autonomie der Kunst zu suchen wäre naive Überschätzung der gesellschaftlichen Wirkungsmöglichkeiten von Kunst und auch ein historischer Kurzschluss.² Zwar lassen sich, was in der postmodernen Kunstkritik bezeichnenderweise nur selten getan wird, zweifelsohne Analogien aufzeigen zwischen der historischen Avantgarde und der Kunst seit den 60er-Jahren. Die *historische* Kontinuität ist jedoch, so haben wir gesehen, gebrochen. Die einzige *biographische* Kontinuität ist, so weit ich sehe kann, Duchamp, und von dessen Oeuvre hat vor allem das *Ready-made* einen universellen und dauerhaften Einfluss gezeitigt.³ Dass es einen solchen Einfluss hat haben können, ist sicherlich nicht allein Duchamp zuzuschreiben. Wie die meisten Künstler zog Duchamp es vor, zu handeln, anstatt Konzepte zu bedenken. Die Interpretation und Konzeptualisierung seiner Handlungen überließ er anderen: „Alles in allem wird der Schöpfungsakt nicht allein durch den Künstler vollzogen; der Betrachter bringt das Werk in Kontakt mit der Außenwelt, indem er dessen innere Eigenschaften entziffert und interpretiert. So liefert er seinen Beitrag zum Schöpfungsakt.“⁴ Duchamp überantwortete sein Werk freilich nicht naiv der Interpretation anderer. Wie das Beispiel des *Ready-made* gezeigt hat, führte er selbst in hohem Maße die Regie über dessen Rezeption. Sein Spiel mit Autonomie und Kunstbegriff erinnert mich an eine geistreiche Definition von Takt als unfehlbares Gefühl dafür, wie weit man zu weit gehen kann, die einige Jean Cocteau (1889-1963), andere Gertrude Stein (1874-1946) zuschreiben. Warum sie in den USA der 60er-Jahre auf ganz besonders fruchtbaren Boden fiel, bedarf an dieser Stelle meiner Argumentation wohl keiner weiteren Erläuterung. Der Hauptprotagonist einer europäischen Version der Einebnung des Unterschiedes zwischen Kunst und Alltag, Joseph Beuys (1921-1986), für den Kunst und Leben dasselbe und jeder Mann ein Künstler war, hat noch zu Lebzeiten Duchamps, als dessen Reputation schon einen geradezu mythischen Status erlangt hatte, darauf hingewiesen, dass Duchamp, beziehungsweise die Interpretation seines Werkes zu weit gehe: Sein Beitrag zu einer Live-Sendung des Zweiten Deutschen Fernsehens am 11. November 1964 war die *Performance* „Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet“ (Abb. 45). Unter Bezugnahme auf Ingmar Bergmans Interpretation des Schweigens in dessen Film „The Silence“ kritisierte er damit Duchamps ostentative Aufgabe jeder Form von Objekthaftheit, um sich ausschließlich noch dem Schachspiel zu widmen. Eine derart direkte Kritik des Kanons moderner Kunst ist in Beuys Oeuvre einzigartig. Trotz einer gewissen Ambivalenz, die all seinen Werken eigen ist, lehnte Beuys hier doch mit ungewöhnlicher Deutlichkeit Duchamps Anti-Kunst-Konzept und die „Überbewertung“ von Duchamps „Schweigen“ durch die Kunstwelt als „Kunst“ ab.⁵ Dahinter verbirgt sich, so scheint mir, nicht nur Ri-

¹ Ebenda, 45.

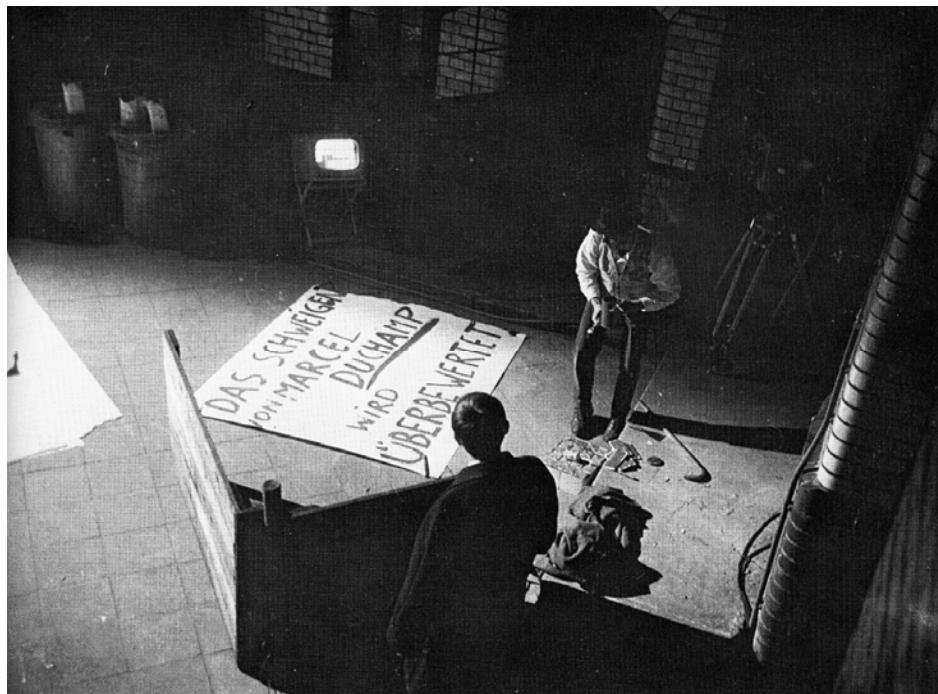
² Ebenda, 51 uns ders. (1987, 66 f.).

³ Wobei allerdings angemerkt werden muss, dass, genauer besehen, ja auch die historische Kontinuität des *Ready-made* gebrochen ist, denn kunstistorisch einflussreich wurde es – wohl nicht zufällig – erst in den 60er-Jahren, ein halbes Jahrhundert etwa nach seiner Erfindung.

⁴ „All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act.“ Aus: „The Creative Act“, ein Vortrag, den Duchamp vor einer Versammlung der American Federation of Arts im April 1957 in Houston, Texas, hielt. Zit. n.: McShine (1989, 133, Anmerkung 7).

⁵ Tisdall (Hrsg., 1979, 92).

valität zwischen Künstlern, sondern auch ein Rettungsversuch des europäischen Kunstbegriffes (bezüglich dessen Beuys selbst nicht immer ganz deutlich war) vor dessen Verflachung durch die amerikanische Kunstrezeption. Auch meiner Ansicht nach ging dieser Schritt Duchamps zu weit, denn Schachspiel und Nichtstun haben an sich doch wohl kaum etwas mit Kunst zu tun. Duchamp half deren „Überinterpretation“ als Kunst freilich nach, indem er sein Schachspiel öffentlich und im Kontext der Kunstinstitution als *Performance* aufführte (Abb. 46).



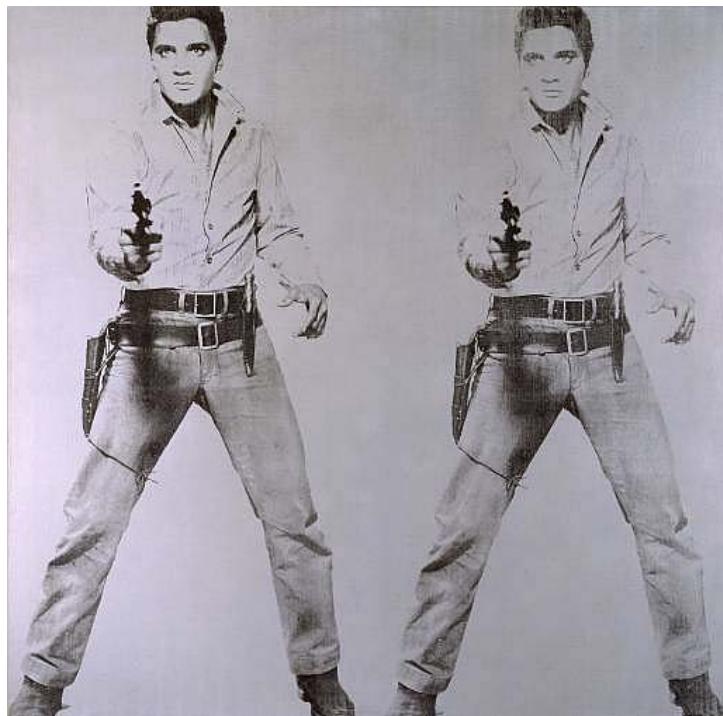
45. Beuys,
„Das Schwei-
gen von Mar-
cel Duchamp
wird überbe-
wertet“, Per-
formance
11.11.1964

46. Duchamp beim Schachspiel im Pasadena Art Mu-
seum während seiner ersten umfangreichen Retro-
spektive, 1963



Das effektivste Modell zur Überbrückung des flagranten Widerspruches zwischen *high* und *low* im Kontext einer dominanten Massenkultur stammt von Andy Warhol (1928-1987). Es hat den gesellschaftlichen Ritualen des Kunstmarktes seit den 80er-Jahren in zunehmendem Maße seinen Stempel aufgedrückt. Besonders deutlich zeigt sich dies an den *Celebrity*-Fotografien, die auf Kunstmärkten und in Kunstzeitschriften vielerlei Nachahmung gefunden haben. Warhol scheint mir der Erfinder des Genres gewesen zu sein: Viele seiner Schlüsselwerke verwenden unverändert belassene Pressephotos von Ce-

librities als Ausgangsmaterial und in seinen Ausstellungen sind oft durch andere aufgenommene Fotos von Warhol mit diesem oder jenem Filmstar,



47. Andy Warhol, *Doppelter Elvis*, 1964

48. Andy Warhol, *Liz*, 1964

49. Andy Warhol, *Neun Jackies*, 1964



Rockstar, Erolgsschriftsteller, Millionär, Politiker usw. als Teil seines Werkes aufgenommen (Abb. 47-49).¹ Warhols *Factory* – ebenfalls mittels solcher Fotos dokumentiert – war ein Treffpunkt des New Yorker Undergrounds. So kombinierte er mühelos Avantgarde und den Antagonismus der populären Rockkultur mit der Elite, die ja *highbrow*, jedoch als *Celebrity* vor allem *'happy few'* bedeutet, sowie mit Populismus, denn *Celebrities* sind ja wegen ihrer

¹ In der von Germano Celant im Sommer 2003 im Grimaldi Forum von Monaco kuratierten Ausstellung "Super Warhol" nahmen sie einen sehr prominenten Platz ein.

massenmedialen Berühmtheit populär und also auch *low*. Nichtsdestoweniger scheint selbst Warhol posthum von jenem offensichtlich allen avantgardistischen Projekten unterliegenden Widerspruch eingeholt worden zu sein, was einmal mehr meine These bestätigen würde, dass es ohne einen deutlichen Unterschied zwischen *high* und *low* keine Kunst geben kann:¹

Die nach seinem Tode aufgerichtete *Warhol Foundation* hat im Jahre 1995 einen *Authentification Board* ins Leben gerufen, der darüber entscheidet, was ein echter Warhol ist und was nicht. Gerade im Falle von Warhol, der ja geradezu programmatisch (es war ja das zentrale Thema seines Gesamtwerkes) darum bemüht war, die Grenze zu verwischen, ist dies nicht einfach – insbesondere, da leicht Millionen im Spiel sein können. Doch sind die Urteile des *Boards* ausschlaggebend, denn sie werden von den wichtigsten Kunstversteigerungshäusern anerkannt, und das, obwohl der *Board* prinzipiell ablehnt, seine Urteile zu begründen, da eine detaillierte Erklärung von Fälschern als Gebrauchsanweisung missbraucht werden könnte. Wenn jemand um ein Gutachten nachfragt, dann muss er zunächst eine Erklärung unterzeichnen, keine juridischen Schritte gegen den *Board* zu unternehmen – welcherart das Urteil auch sein wird. Dennoch haben Eigentümer von, als nicht authentisch beurteilten Werken den *Board* angeklagt. Sie berufen sich auf die Authentizität des Künstlers, der ja gerade den Unterschied zwischen ‚Kunst‘ und ‚Nicht-Kunst‘ verwischen wollte, und werfen dem *Board* vor, dass er Warhol zu einem traditionellen Künstler machen wolle, was er nie gewesen sei, und dass er konspiriere, um den Warhol-Markt zu kontrollieren. Was würde aber passieren, wenn der *Board* nicht die Grenze ziehen würde? Möglicherweise wäre Warhol dann irgendwann kein freier Künstler mehr, sondern ein angewandter?

Neben der biographischen Kontinuität Duchamps gibt es noch eine konzeptuelle Referenz der Kunst der 60er-Jahre zur „historischen Avantgarde“, die gerne zur Überbrückung des historischen Bruches herangezogen wird: Walter Benjamins Kunstwerkaufsatz. Zwei Jahre nach dessen erstem Erscheinen im Französischen (1936) und in kritischer Auseinandersetzung mit Benjamins Aura-Theorie hat Adorno in seinem Aufsatz ‚Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens‘ seine Theorie von der „Entkunstung der Kunst“ entwickelt – eine typisch Adornosche Wortschöpfung. Benjamin trachte, „die Problematik der kulturindustriellen Produktion [...] allzu ungebrochen zu ‚retten‘“.² Die Aura-Theorie, so Adorno später in seiner Ästhetik, verleite zum Missbrauch, wenn sie undialektisch gehandhabt wird: Mit ihrer Hilfe ließe sich die Entkunstung der Kunst, die sich im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes anbahne, zur Parole ummünzen.³ Da Musik damals schon länger industriell zu vervielfältigen war und über Schallplatten und Radio distribuiert wurde, konnte Adorno in den USA schon die Auswirkungen beobachten, welche die Dominanz massenweise technisch reproduzierter Kunst sowohl auf die Rezeption als auch auf die Produktionsbedingungen hatte. Seine Kritik der Aura-Theorie ist im Gegensatz zu Benjamin dialektisch, denn den Prozess der Entkunstung analysierte er viel mehr auf der Ebene der Rezeption. Erstaunlich hellseherisch war seine immerhin doch

¹ Zum Folgenden: Kaufman (2003, 1, 4).

² Adorno (1969, 117).

³ Adorno (1970, 73). Zur Entkunstung der Kunst: Adorno, *Prismen* (1969, 3. Aufl., 159).

aus dem Jahre 1938 datierende Analyse, denn der Begriff der Aura ist mittlerweile *tatsächlich* zu einer Parole geworden gegen die Autonomie der Kunst.¹

Die Kombination der Ausdrücke „Entkunstung der Kunst“ und „Ästhetisierung des Alltags“ im Titel dieses Abschnittes habe ich von Christa Bürger übernommen, allerdings unter Inversion der Terme:² Ich gebe damit der Möglichkeit eines Kausalitätsverhältnis den Vorzug über die Chronologie der Begriffe. Adorno hat seine Vorstellung von der Entkunstung entwickelt anhand von Beobachtungen embryonaler Erscheinungsformen dessen, was wir heute „Ästhetisierung des Alltags“ nennen können. Nicht die historischen Avantgarden haben die Entkunstung der Kunst zuwege gebracht. Sie wurde und wird noch stets verursacht durch die Intentionalität gesellschaftlicher Wirklichkeit, die nunmehr entscheidend geprägt ist durch die Massenkultur. Zwar ist die Kunstinstitution noch nicht verschwunden, doch zeichnet sich innerhalb ihrer Geltungssphäre immer deutlicher eine Trennungslinie ab zwischen Kunst mit einem großen ‚K‘, wozu auch die diversen Avantgarden des 20. Jahrhunderts zählen, und ‚Contemporary Art‘ oder kurz ‚Contemporary‘, deren Ästhetik oft kaum von derjenigen der Massenmedien zu unterscheiden ist. Die Vermutung liegt nahe, dass *Contemporary* damit auf lange Sicht am kürzeren Ende des Stranges ziehen wird, denn die Produktionsmittel der Massenmedien sind viel aufwendiger, die Produktionsweisen viel professioneller, als dies in der Kunst möglich ist, und die Distribution ist – im diametralen Gegensatz zur Kunstdistribution – flächendeckend. Darüber hinaus ist kaum einzusehen, warum ausgerechnet bildende Künstler zur Ästhetik oder Inhaltlichkeit der Massenmedien noch Relevantes beizutragen hätten oder warum die Kunstinstitution ein besseres Forum als die Massenmedien für deren Ästhetik sein sollte: Die Ästhetik der Massenmedien kann uns ja doch mittels ihrer elektronischen Kanäle überall erreichen. Dennoch wird entkunstete Kunst, trotz ihrer unleugbaren Redundanz, wohl so lange weiter existieren, wie sie künstlich unterhalten wird.

Sollen wir mit der vollendeten Ästhetisierung des Alltags und der Entkunstung der Kunst nun glücklich sein oder nicht? Das hängt davon ab, wie man's nimmt. Die Ästhetisierung des Alltags kann nämlich auf verschiedene Weisen gewertet werden: Sie kann als Verschönerung beziehungsweise Verkunstung primär nicht-ästhetischer Prozesse – etwa was Bürgers historische Avantgarden anstrebten – und als „schöne Erlebniswelt“ euphorisch begrüßt³ oder auch als zunehmende Künstlichkeit und Virtualität unserer Lebenswelt, als schöner Schein abgelehnt werden. Wem an Wahrheit gelegen ist, und im philosophischen Begriff der Ästhetik ist ja doch ein Moment der Wahrheit enthalten, der muss Virtualität und schönen Schein ablehnen, denn das Moment künstlerischer Wahrheit verliert bei einer Reduktion des Ästhetischen auf rein intuitive, unkritische Wahrnehmung seinen Angelpunkt. Wie die wissenschaftliche so ist auch die ästhetische Erkenntnis auf Sprache als unser primäres Analyseinstrument angewiesen, und wenn der Betrachter sich nicht die Mühe macht, seine Wahrnehmung zu benennen, oder wenn Vermittler nur bedeutungslose Symbolhülsen hantieren, dann kann die ästhetische Erfahrung als

¹ Christa Bürger(1987, 44).

² Ebenda, 41.

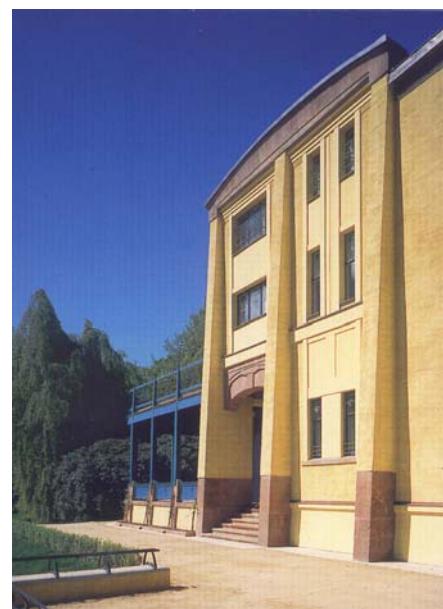
³ Schulze (1992-2000)

subjektives, intellektuell-emotionales Erkennen keine „Wahr“-Nehmung sein. Eine Kunstinstitution, deren Symbolfunktion diese Form der ästhetischen Erfahrung, der „Wahr“-Nehmung herausfordert, kann, wenn dieses Verständnis von Ästhetik denn noch ein gesellschaftliches Ansehen hat, der Ort ihrer Erprobung sein.

Voraussetzung jener spezifischen Erfahrung am Objekt innerhalb des symbolischen Kontextes der Kunstinstitution ist allerdings ihre Interesselosigkeit. Hier liegt der funktionale Unterschied zwischen Kunstwerken und Gebrauchsgegenständen, und hier zeichnet sich also ein Ansatz ab zu einer rein funktionalen Definition von Kunst, insofern sie den widersprüchlichen (weil explizit abgelehnten und doch implizit vorausgesetzten) Statuscharakter der Kunst als interessierten ausklammert. Das Kriterium einer Kunst, die sich *nicht* vermittels ihres Status definiert, wäre ihre gesellschaftliche Funktion als Gegengstand interesseloser, geistig-emotionaler Anschauung, womit nichts über den Wert eines bestimmten Kunstwerkes ausgesagt ist. So kann etwa die Villa Esche in Chemnitz (Abb. 50) von Henry van de Velde (1863-1957) einen höheren kulturellen Wert haben als das Bild eines drittrangigen Salonmalers, das nimmer aus dem Museumsdepot herauskommt. Doch ist letzteres rein für die ästhetische Betrachtung gemalt, also funktional „Kunst“, während ein Bauwerk primär eine zweckgerichtete und demnach nicht interesselose Funktion hat.



50. Henry van de Velde, Villa Esche – Fassade von der Strasse aus und Eingangsfront, Chemnitz, 1902-11



Die Villa Esche ist ein interessanter Grenzfall: Ursprünglich zum Bewohnen gebaut, wurde sie zu DDR-Zeiten enteignet und diente staatlichen Zwecken. Nach dem Fall der Mauer wurde sie restauriert und der Öffentlichkeit als erstes Henry van de Velde-Museum Deutschlands und Denkmal frühmoderner Architektur, also zur ästhetischen Betrachtung zugänglich gemacht. Obwohl sie nicht physisch in ein Museum übertragen, sondern selbst eines geworden ist, entspricht dieser Funktionswandel dem eines Altarstückes. Rein funktional

gesehen wäre dagegen ein Salonbild wie das von Lord Leighton ab seiner Schöpfung und unabhängig von seiner künstlerischen Qualität oder seinem kulturellen Wert Kunst, denn seine Funktion war immer ausschließlich eine ästhetische. Unabhängig von der Funktion ist der kulturelle Status von Objekten – ob Kunst oder nicht – Fluktuationen ausgesetzt. Kulturen entstehen nicht übernacht, weshalb Kulturwerte sich durch Dauerhaftigkeit auszeichnen. Über die Qualifikation als kulturellen Wert kann nur die Zeit entscheiden. Dementsprechend bestünde die Funktion des Kunstmuseums, anstatt in der künstlichen Verleihung von Status, um den Marktwert zu steigern, eher in der Aufbewahrung potenzieller Kulturwerte, auf dass spätere Generationen ein weniger zeitgebundenes Urteil fällen können.

Sicher, diese rein funktionale Definition von Kunst kann nur ein Gedankenexperiment sein, denn der Statuscharakter haftet ihr im gesellschaftlichen Umgang unweigerlich an. Verlöre sie ihn, dann verlöre sie die materielle Grundlage ihrer gesellschaftlichen Existenz, denn der Status der Kunst begründet ihre gesellschaftliche Auszeichnung – wie einst gegenüber dem Handwerk, so heute gegenüber der Massenkultur –, welche zur Rechtfertigung des zur Unterhaltung der Kunst erforderlichen, besonderen Aufwands unerlässlich ist. Das *Cachet* ‚Kunst‘ bestempelt was auch immer als Kulturwert, als ein *Universales*, ein *Absolute*, das über jeden Zweifel erhaben ist: „Der Begriff des Kunstwerkes impliziert den des Gelingens. Mislungene Kunstwerke sind keine, Approximationswerte der Kunst fremd, das Mittlere ist schon das Schlechte. Es ist unvereinbar mit dem Medium der Besonderung.“¹ Jedoch: „Das Ideologische, Affirmative am Begriff des gelungenen Kunstwerkes hat sein Korrektiv darin, dass es keine vollkommenen Werke gibt.“² In der Akzeptanz der Unvollkommenheit allen Daseins, die Salonkunst notorisch zu vertuschen sucht, wurzelt künstlerische Wahrheit. So äußert sich in der Wendung zum Fragmentarischen die Wahrheit, dass Erkenntnis sich nicht in einem genealogischen Baum schlüssig fassen und dass Wirklichkeit sich nicht gänzlich beherrschen lässt. „Noch in den Momenten, die formal heißen, kehrt vermöge ihres Verhältnisses zum Unvereinbaren der Inhalt wieder [...]. Solche Dialektik in der Form macht ihre Tiefe aus; ohne sie wäre Form tatsächlich, wofür sie dem Banausen gilt, leeres Spiel.“³ Das Gedankenexperiment, die gesellschaftliche Funktion der Kunst von ihrem Statuscharakter zu trennen, ist eine Abstraktion von ihrer gesellschaftlichen Wirklichkeit, die uns nichtsdestoweniger dem Verständnis ihrer sehr spezifischen Form der Erkenntnis von Wirklichkeit, ihrer besonderen Form der Weltaneignung näher bringt.

¹ Adorno (1970, 280).

² Ebenda, 283.

³ Ebenda.

(IV) Wirklichkeit: individuell, kulturell, universell oder „an sich“?

„Die Welt ist alles, was der Fall ist,“ so hat Ludwig Wittgenstein (1889-1951) in seinem *„Tractatus logico-philosophicus“* Wirklichkeit definiert, denn „die gesamte Wirklichkeit ist die Welt“.¹ Was jedoch der Fall ist, darüber bleibt viel Raum für Spekulation und Zwist. Der Raum wurde im Laufe der Menschheitsgeschichte auf verschiedenste Weise ausgefüllt – mit Religionen, Mythologien, Kosmologien, Ideologien, wissenschaftlichen Erklärungen und Interpretationen... Auguste Comte (1798-1857) hatte noch gemeint, es sei nur eine Frage der Zeit, bis die Wissenschaft die gesamte Wirklichkeit erklären könne. Die Entwicklung dahin gliederte er in drei Stadien: Im theologischen Stadium (1) sähe man alle Naturphänomene als verursacht durch übernatürliche Kräfte. Es zeichne sich aus durch ein noch primitives, anthropomorphes Weltbild, das sich auf allzu menschliche Analogien stütze. Im metaphysischen Stadium (2) würden Vorgänge der Natur auf unpersönliche, okkulte Mächte und Lebenskräfte zurückgeführt. Verbale Konstrukte wie das Absolute, der Ursprung allen Seins, die letzte Wirklichkeit, die weder zu definieren noch zu überprüfen sind, würden nichtsdestoweniger als Dinge der Wirklichkeit – wie Fakten – behandelt. Das wissenschaftliche Stadium schließlich (3), das Comte in seinem Hauptwerk *„Cours de philosophie positive“* (1830-42)² das „positive“ nannte, akzeptiere nur positive Fakten. In diesem Stadium sei es die Aufgabe der Wissenschaften und aller anderen Formen der Erkenntnis, Natur und Gesellschaft auf ihre Regelmäßigkeiten hin zu untersuchen und diese in deskriptive (Natur)gesetze zu fassen.

Wirklichkeit benennen

Zunächst, das heißt vor der Wahrnehmung (insofern so ein Zustand überhaupt vorstellbar ist), ist die Wirklichkeit nichts als eine ungeordnete Flut von sinnlichen Reizen. Wir schaffen darin Ordnung, indem wir versuchen, Regelmäßigkeiten zu identifizieren: Die Suche nach Regelmäßigkeiten ist durchaus nicht die ausschließliche Domäne der Wissenschaft. So ist gemäß Donald Hoffmans Prinzip des „fair pick“ – das der Wahl der typischsten, stabilsten Ansicht, der meist annehmlichen Interpretation – schon die primäre Verarbeitung visueller Reize daraufhin ausgerichtet, das Essenzielle, Regelmäßige vom Nebensächlichen zu scheiden.³ Anhand von Regelmäßigkeiten identifizieren wir Gegenstände und ordnen ihnen Begriffe zu.

So bezeichnet „Hund“ nicht einen bestimmten Hund, sondern eine gewisse „Hundartigkeit“. Der Begriff steht für wesentliche Merkmale, nach denen konkrete Dinge gruppiert werden können. Das Wesen eines Hundes muss zu unterscheiden sein vom Wesen eines Schweins oder einer Kuh, will der Begriff „Hund“ funktionieren können. Er ist insofern universal, als er für alle Hunde gilt.⁴ Schäferhunde, Rauhaardackel oder Pudel zum Beispiel sind

¹ Wittgenstein (1963 [1921], § 1 und 2.063).

² Compte (2002 [1830])

³ Hoffman (1998, 127).

⁴ Russel (1980 [1950], 24, 36, 313).

Hunde, und auch sie zeichnen sich jeweils durch allgemeine Merkmale aus. Wenn ich einen *bestimmten* Rauhaardackel meine, dann muss ich mit dem Finger auf ihn weisen, ihn irgendwie näher spezifizieren – etwa: „Unser Rauhaardackel“ – oder ihn bei seinem Namen nennen. Im Gegensatz dazu kann das *Abbild* eines Rauhaardackels *in sich selbst* Charakteristika tragen – etwa ein Halsband – die es zum Bild eines bestimmten Rauhaardackels machen. Sprache ist also – vielmehr als Bilder dies sind – aufgebaut aus *allgemeinen* Konzepten, Universalien, die wie Kategorien funktionieren und die, anstatt auf Konkretes zu verweisen, die Flut der sinnlichen Reize in Klassen ordnen.

Wörter repräsentieren Einheiten des menschlichen Bewusstseins, und Sprache ist eine der Äußerungsformen des wohl charakteristischsten Merkmals des Mensch-Seins: des Gebrauchs von Symbolen. Im Symbolgebrauch drückt sich unsere Fähigkeit aus, von der direkten Erfahrung zu abstrahieren und uns Elemente dieser Erfahrung in geistigen Bildern zu vergewärtigen. Zwar können auch Tiere auf Dinge verweisen und verfügen auch sie über gewisse Formen des Bewusstseins, vermutlich aber erleben sie ihre Umgebung als ein Kontinuum, das nicht – wie beim Menschen – in eine Vielheit von benennbare Elemente aufgeteilt ist.¹ Nur der Mensch kann Worte auf andere Worte beziehen und durch komplexe Manipulation von Symbolen eine *eigene*, symbolische Wirklichkeit konstruieren – eine Welt der Symbole, die unabhängig ist von der Welt der Dinge. Es scheint gar, dass Legastheniker deshalb nicht lesen und schreiben können, weil sie Sprache nicht als eine eigene Wirklichkeit erfahren.² So ist der Symbolgebrauch das am häufigsten angeführte Kriterium, will man *homo sapiens* von seinen nächsten Verwandten unterscheiden. Lange meinte man, dass Symbole erst seit ca. 40.000 Jahren verwendet werden – als der *homo sapiens*, nach dem er sich lange parallel zum Neandertaler entwickelt hatte, diesen schließlich verdrängte. Immer mehr Anzeichen weisen jedoch darauf hin, dass Symbolgebrauch viel älter ist und seine frühesten Erscheinungsformen möglicherweise mit der Entstehung des anatomisch modernen Menschen zusammenfallen.³ Der Mensch scheint zum Menschen geworden zu sein, als er begann, sich *seine* Umwelt zu schaffen, dadurch dass er sie benannte.⁴

Wenn ich ein Ding benenne, dann habe ich es wahrgenommen und gebe damit an, dass es (für mich) der Fall ist (was soviel heißt wie, dass es für mich eine Bedeutung hat.) Im Falle eines Hundes werde ich wohl kaum auf Widerspruch stoßen, es sei denn, meine Wahrnehmung ist eine Halluzination. Seit Gallileo haben die Wissenschaften uns jedoch mit Fällen konfrontiert, die unserer normalen Wahrnehmung widersprechen. Wir können uns also nicht blindlings auf sie verlassen. Was bleibt aber, wenn ich die Zuverlässigkeit der Wahrnehmung prinzipiell in Zweifel ziehe? René Descartes (1596-1650) hat

¹ Tattersall (Dezember 2001, 46).

² Kurvers (2002).

³ So sind in Südafrika Ocker-Stücke mit deutlich symbolischen Markierungen gefunden worden, die mindestens 77.000 Jahre alt sind; Spiering (12. Januar 2002).

⁴ Den Unterschied zwischen dem Gehirn eines Neanderthalers und dem eines *Homo Sapiens*, die in etwa das gleiche Volumen haben, erklärte man bisher mit der Analogie zum Unterschied zwischen einem Röhrenradio und einem Transistorradio. Er könnte jedoch auch im Symbolgebrauch begründet sein; Tattersall (Dezember 2001, 44 f.).

dieses Gedankenexperiment konsequent durchexerziert und gelangte zum ‚*cogito*‘, dem denkenden ‚Ich‘ als letzte und einzige Sicherheit: „Ich denke, also bin ich.“ Vermutlich meinte er damit ein *bewusst* denkendes Ich, was immer dies auch im 17. Jahrhundert gewesen sein mag, denn das *Unbewusste* ist ja ein Konzept der Moderne. Obwohl der extreme kartesische Rationalismus schon im späten 17. Jahrhundert in Zweifel gezogen wurde, hat Descartes philosophisches Vermächtnis, das ‚*cogito*‘, unserem wissenschaftlichen Weltbild bis heute seinen Stempel aufgedrückt. Es leistete jener Verabsolutierung des menschlichen Geistes Vorschub, von der im vorangegangenen Kapitel die Rede war: Das Subjekt gelangt zu seiner Erkenntnis nur um den Preis der Objektivierung seiner selbst einerseits sowie der äußeren Welt andererseits. Einerseits führte dies zu jenen zwanghaften Befangenheiten der Subjektpolitik, deren erfolglose Ausbruchsversuche Jürgen Habermas identifiziert hat als durchgängiges Thema des philosophischen Diskurses der Moderne.¹ Andererseits scheint unser wissenschaftliches Weltbild keinen Raum für das Subjekt zu lassen, denn nur über die Welt und allenfalls über den Körper lassen sich wissenschaftlich objektivierbare Aussagen machen, nicht aber über geistige Phänomene. Wenn aber geistige Phänomene wie Schmerz oder Freude, die ja das ‚Selbst‘ konstituieren, nicht wissenschaftlich erklärbar sind, dann haben sie wohl eine eigene, vom Körper unabhängige Wirklichkeit, und dann zerfällt die Welt in eine physikalische und in eine geistige, ohne dass die Beziehung zwischen den beiden deutlich wäre. Diese, ‚Dualismus‘ genannte Weltsicht findet sich in mehr oder weniger starker Ausprägung in vielen Religionen und lässt sich in der Philosophiegeschichte zurückverfolgen bis hin zu Plato. Erst in der Moderne jedoch wächst ihr jene, auf Descartes Definition zurückgehende, rigide Ausschließlichkeit zu, mit der Materie allein aufgrund des Kriteriums ihrer wissenschaftlichen Zugänglichkeit vom Geist getrennt wird. Sie ist eine konzeptuelle Voraussetzung unseres wissenschaftlichen Weltbildes. Es ist denn auch nicht verwunderlich, dass die Wissenschaft sich nur zögernd an die Untersuchung des Organs mache, welches allem Anschein nach der Sitz des Geistes ist. Zwar hat das Zögern natürlich auch mit den technischen Schwierigkeiten zu tun, welche die Untersuchung des so ungeheuer komplexen Gehirns mit sich bringt, doch ist der Anteil der unserem wissenschaftlichen Weltbild zugrunde liegenden Annahmen an diesem Zögern nicht zu unterschätzen. Wären geistige Phänomene und unser ‚Selbst‘ restlos auf reine Physik zu reduzieren und ihre vollständige Erklärung also nur eine Frage des wissenschaftlichen Fortschritts, dann müssten sie auch dem universellen Determinismus der Naturgesetze unterworfen sein. Da das physikalische Verhältnis zwischen Ursache und Wirkung ein mechanisches, unausweichliches ist, müsste dann unser Eindruck, dass wir über einen freien Willen verfügen, auf einer Illusion beruhen.² Doch lassen sich radikale Vertreter des wissenschaftlichen Weltbildes von dieser Konsequenz kaum abschrecken – schon immer hat die Wissenschaft ja das scheinbar Undenkbare gedacht, und wer von dieser Tradition eingenommen ist, für den ist nur schwer zu akzeptieren, dass ein Teil der Welt, nämlich derjenige der geistigen Phänomene, nicht wissenschaftlich zu erklären sein soll. So meinen die kühnsten Materialisten unter ihnen, die *Hardliner*, dass der Dualismus mit

¹ Habermas (1988 [1985], 70).

² Searle (1997, xi ff.).

wissenschaftlichen Erklärungen zu überwinden sein muss, die sich ausschließlich auf materielle Manifestationen stützen und die prinzipiell aus der Position des unabhängigen Betrachters heraus zu formulieren sind. Dies gilt auch für die Bewusstseinswissenschaftler und -philosophen, die dieser Richtung zuzurechnen sind. Erstaunlich viele von ihnen scheinen sich heute noch derart der Lehre Comptes verpflichtet zu fühlen, dass sie die nicht wissenschaftlich zu erklärende, direkte Erfahrung von Bewusstseinszuständen als Illusion abtun – etwa so, wie man spätestens seit Galileo den Sonnenuntergang als Illusion abtun kann, denn die Sonne versinkt am Abend ja nicht wirklich im Meer. Jeder normale Mensch hat Bewusstseinszustände, ihre direkte Erfahrung ist jedoch jeweils höchstpersönlich und unveräußerlich. Da ein unabhängiger Betrachter allenfalls äußerliche Manifestationen wie selbstbewusstes Auftreten, Tränen oder die Ausschläge eines Elektroenzephalogramms (EEG) wahrnehmen, nicht aber erfahren kann, was der Beobachtete erfährt, können dessen Erfahrungen nichts als subjektive Illusionen sein – wie ein romantisches Sonnenuntergang eben. Letztlich muss dies darauf hinauslaufen, dass die tatsächliche Existenz von Bewusstseinszuständen – Descartes letzte Sicherheit – rundheraus bezweifelt wird.¹ Das beobachtbare Verhalten sowie die damit beim beobachteten Individuum zusammenhängende „Illusion“ eines Bewusstseins wird dann in ganz ähnlicher Weise erzeugt wie das „Verhalten“ eines Computers, nämlich durch einen mathematischen Algorithmus (eine eindeutig definierte Sequenz von Rechenoperationen).² Ironischerweise mündet aber auch diese, materialistische Erklärung des Bewusstseins in eine Form des Dualismus, denn, wie jeder weiß, lässt sich Computer-Software von einem Computer auf einen anderen oder auf eine Compact Disc kopieren. Software hat eine Eigenexistenz – unabhängig von einer bestimmten, materiellen Grundlage, die ja austauschbar ist. Wäre das Bewusstsein nichts als ein Algorithmus, dann könnten wir tatsächlich eines Morgens als ein Block Eisen aufwachen, in den unser „Ich“ hinein transferiert wurde: „Wie fühlst Du Dich heute morgen?“ – „Oh, ziemlich gut, Danke, nur hab‘ ich etwas störende Kopfschmerzen.“ „Das heißt, Du fühlst nicht, dass da etwas... hmm ... Seltsames mit Deiner Persönlichkeit passiert ist ... oder so?“ „Nein, warum sagst Du das?“³

Haben umgekehrt aber Computer Bewusstsein? Die Idee ist zwar nicht neu, jedoch umso bestechender, seit am 3. Mai 1997 das Schachprogramm „Deep Blue“ den Schachweltmeister Gary Kasparov geschlagen hat.⁴ Alan Turing (1912-1954), der englische Mathematiker und wichtigste Pionier im Felde der Computertheorie, hatte schon im Jahre 1950 einen Test vorgeschlagen, den „Turing-Test“, der dies an einem noch zu entwickelnden Rechner erweisen sollte.⁵ Turing umging die Schwierigkeit einer Definition von Bewusstsein mittels einer sehr praktischen (obwohl nur gedachten) Versuchsanordnung – einer Art von Nachahmungsspiel: Eine Versuchsperson sollte einen Computer

¹ Die bekannteste Vertreter dieser These ist Dennett (1991)

² Penrose (1990, 21).

³ „How are you feeling this morning?“ – „Oh, fairly well, thank you, though I have a slightly bothersome headache.“ – „You don’t feel, then, that there’s...er...anything odd about your personal identity...or something?“ – „No; why do you say that?“ Das geistreiche Gedankenexperiment habe ich Roger Penrose (1990, 34) entlehnt.

⁴ Vergl. Kurzweil (1999) und John Searles Kritik (8. April und 20. Mai 1999) dessen Buches.

⁵ Turing (1994 [1950], 39-78).

von einem menschlichen Individuum unterscheiden, und zwar ausschließlich aufgrund von Antworten auf von ihr gestellte Fragen. Die Versuchsperson sollte keinen direkten Kontakt mit ihren Kommunikationspartnern haben; Fragen und Antworten sollten auf unpersönliche Weise – z. B. als getippter Text – übermittelt werden. Turing meinte, dass im Jahre 2000 Computer so weit entwickelt sein würden, dass die Chancen eines durchschnittlichen Betrachters, den Menschen vom Computer unterscheiden zu können, nach 5 Minuten des Fragenstellens ungefähr 70 % betragen würde.

Fortschritte in der Computertechnologie und die, in gewissen Kreisen ein wenig überzogene Euphorie über die Machbarkeit eines künstlichen Bewusstseins regten den amerikanischen Philosophen John Searle 30 Jahre später dazu an, in Analogie zum *Turing-Test* ein Denkmodell zu entwickeln, dass dessen Schlussfolgerung widerlegte: den ‚Chinese Room‘.¹ Searle stellte sich vor, dass er mit einigen Kartons voll chinesischen Schriftzeichen in einen Raum eingeschlossen sei. Da er die chinesischen Sprache nicht mächtig ist, können die Schriftzeichen für ihn nur sinnloses Gekritzel sein. Durch eine Luke reicht man ihm ein Buch herein mit Anweisungen in Englisch, seiner Muttersprache, die angeben, wie diese Schriftzeichen miteinander zu kombinieren sind – etwa: „Das ‚squiggle-squiggle‘-Zeichen muss immer dem ‚squiggle-squiggle‘-Zeichen folgen.“² Dann reicht man ihm noch weitere Schriftzeichen herein. Nachdem er die Schriftzeichen, ganz gemäß den Anweisungen im Buch, miteinander kombiniert hat, reicht er sie – ebenfalls gemäß den Anweisungen – durch die Luke wieder hinaus. Er weiß nicht, dass die Leute draußen die hereingereichten Schriftzeichen „Fragen“, das Buch mit den Anweisungen „Programm“ und die hinausgereichten Schriftzeichen „Antworten“ nennen. Nach einigen Exerzitien meistert er die Anweisungen ohne noch dabei nachdenken zu müssen, und auch die Anweisungen werden immer effizienter. Obwohl er des Chinesischen nicht mächtig ist, gibt der Insasse des Raumes, den die Programmierer draußen „Computer“ nennen, mithilfe der Instruktionen chinesische Antworten auf chinesische Fragen. Letztlich, so meint Searle, sind die Antworten für einen Betrachter außerhalb des Raumes nicht zu unterscheiden von denen, die ein Chinesisch geben würde. Ohne Chinesisch verstehen zu können, könnte er dennoch den *Turing-Test* für Chinesisch bestehen. Der ‚Chinesische Raum‘ simuliert also chinesisches Sprechen beziehungsweise Verstehen.

Searle wollte mit diesem Denkmodell zwei Unterscheidungen deutlich hervortreten lassen: die zwischen dem menschlichen Bewusstsein einerseits und künstlicher Intelligenz andererseits sowie die, davon abgeleitete, zwischen Identität und Simulation. Seine Argumentation verläuft folgendermaßen: ³ (1) Ein wesentliches Merkmal des digitalen Computers besteht darin, dass er formale Symbole (auf der primärsten Ebene Einsen und Nullen) manipuliert. Dies ist schon in Turings Urmodell von 1936, der ‚Turing Maschine‘, angelegt und gilt bis heute unverändert. Die Manipulationen erfolgen gemäß Regeln, nämlich des Computerprogramms, die vorschreiben, wie die Symbole miteinander zu verknüpfen sind. Computerprogramme sind also rein syntaktisch. (2) Weder der digitale

¹ Searle (1994 [1980], 232-265).

² Dieses humoristische Beispiel entstammt Searles Rezension (29. April 1982) eines Buches der beiden wohl bekanntesten Euphoriker Douglas R. Hofstadter und Daniel C. Dennett (Hrsg., 1981)

³ Searle (1997, 11ff.).

Computer noch eines der auf ihm installierten Programme haben demnach *selbst* Bedeutungen und können sie auch nicht generieren. Die manipulierten Symbole erhalten erst Bedeutungen, wenn ein Programmierer oder ein Gebraucher ihnen diese zuweist – im Prinzip dasselbe, was der Leser dieser Buchseite mit den Wörtern, die darauf abgedruckt sind, tut. (3) Syntax ist weder dasselbe, noch ist sie ausreichend für Bedeutung, für Semantik.

Q.e.d.: Digitale Computer sind prinzipiell verschieden vom Bewusstsein; sie können Bewusstsein jedoch simulieren und insofern bei dessen Erforschung sehr hilfreich sein.

Searls Argument ist häufig gegen die Identifikation künstlicher Intelligenz mit Bewusstsein angeführt und natürlich auch von der Gegenseite her kritisiert worden. Der in unserem Zusammenhang wichtigste Vorwurf ist der, dass auch syntaktischen Verknüpfungen eine Rolle bei der Bedeutungsschöpfung zukommt. Ohne Semantik gibt es jedoch keine Bedeutung. *An sich* hat die Natur keine Bedeutung, und die *Benennung* der Wirklichkeit ist bisher noch ein Merkmal ausschließlich des menschlichen Bewusstseins.

Wirklichkeit und Wahrheit

Die Idee, dass Wirklichkeit und Wahrheit irgendwie zusammenhängen müssen, gehört zu den ältesten Triebfedern der Philosophie. In dem Sinne wie wir diese Begriffe normalerweise gebrauchen, muss Wahrheit eine exakte Darstellung der Wirklichkeit sein. Wittgensteins *Tractatus* ist eine klassische Demonstration dieser Auffassung.

Wenn man – und meist geht dies einher mit einem etwas ärgerlichen Unterton – gefragt wird: „Kannst Du nicht sehen, was Du vor Dir hast?“ Dann wäre in den meisten Fällen die korrekte Antwort: „Nun ja, das hängt davon ab.“¹



1. Hercule

¹ Goodman (1976 [1968], 71, 91).

Es könnte ein Hund, ein Rauhaardackel, ein Haustier, ein Lebensgefährte, *Hercule* (sein Name), ein Säugetier, ein Pelztier, ein Vierfüßler, ein Teilchenschwarm usw. sein, ohne dass sich dies widersprüche (Abb. 1). Dies hat damit zu tun, dass Benennungen oder Darstellungen immer unter gewissen Aspekten (und meist auch unter Ausschluss anderer) stehen, was ganz besonders wichtig ist, wenn sie vorgeben, wahrhaftig zu sein, denn Darstellungen eines und desselben Gegenstandes unter verschiedenen Aspekten *können* durchaus einander widersprechen. So ist sowohl „Die Sonne bewegt sich immer“ als auch „Die Sonne bewegt sich nie“ wahr und doch widersprechen sich beide Feststellungen. Wann sie zutreffen, hängt vom jeweiligen Bezugsrahmen ab. Wie muss man sich jedoch eine Welt ohne alle Bezugsrahmen vorstellen?¹ Hier kommen wir wieder beim Kantischen ‚Ding an sich‘ an, dass sich jeglicher Vorstellung entzieht. Wenn wir uns aber die Welt, wie sie wirklich ist, nicht vorstellen können, dann existiert sie vielleicht gar nicht und ist nur ein Konstrukt unserer Vorstellung? – Das ‚Gehirn im Fass‘ ist eine in diesem Zusammenhang gerne angeführte Fantasievorstellung, die dem in einen Eisenblock übertragenen Bewusstsein ähnelt: Die elektronische Stimulierung eines Gehirnes in einem Fass mit Nährstoffen spiegeln ihm das Leben eines Menschen mit normalen Alltagserfahrungen in der Welt vor, so wie wir sie erleben.

So absurd diese Idee einer nicht wirklich existierenden, nur vorgestellten Wirklichkeit dem gesunden Menschenverstand auch vorkommen mag, sie hat in der westlichen Philosophie Geschichte gemacht und erfreut sich gerade heute wieder einer neuen Aktualität. Insofern sie den Abstand zwischen Wirklichkeit und Vorstellung wegnimmt, bietet sie zweifellos eine andere Möglichkeit des Ausstieges aus dem Dualismus. Schon Bischof Berkeley (1685-1753) hatte die Idee der englischen Empiristen, dass all unser Wissen einst über die *Sinne* zu uns gekommen sein muss, konsequent weitergedacht, denn direkt erfahren wir ja nur die Sinne: „Wenn [jenseits der Sinne] Materie existiert, dann können wir es nie wissen, wenn sie nicht existiert, dann bleibt alles so, wie es ist“² – Vorstellungen eben. Wenn die Welt, in der wir leben, durch unsere Vorstellungen konstituiert ist, dann leben wir in verschiedenen Welten – je nach dem Gesichtspunkt, unter dem wir sie sehen – und dann kann Wahrheit nicht mehr Übereinstimmung mit *einer* objektiven Wirklichkeit sein.³ Der Postmodernismus hat von solcherlei Ideen wider den gesunden Menschenverstand, die (und Berkeley war sich dessen durchaus schon bewusst) leicht mißzuverstehen sind, ausgiebig Gebrauch gemacht und unter dem Vorwand rückhaltloser Kritik jede Form von Wissen relativiert. So hat der Oberguru dieser Denkrichtung, Jacques Derrida, in seiner ‚*De la grammatologie*‘ (1967) jede Form von Wirklichkeit außerhalb des Textes rundheraus ausgeschlossen: „Il n'y a pas de hors texte.“⁴ Seit dem beherrscht die Vorstellung, dass es unendlich viele Wirklichkeiten gäbe und dass jede – auch die naturwissenschaftliche – ein gesellschaftliches, auf Konventionen beruhendes Konstrukt sei, den philosophischen Diskurs. Dabei wird meist die

¹ Ebenda, 2f.

² „If matter did exist, we could never know it, if it does not exist, everything remains the same.“ Zit. n. Searle (1995, 169).

³ Goodman (1976 [1968], 2, 94).

⁴ Zit. n. Searle (2000, 19).

Beliebigkeit sowohl humanwissenschaftlicher Interpretationen als auch naturwissenschaftlicher Analysen betont, während die ja doch auf der Hand liegende Frage, warum es denn keine von der Interpretation beziehungsweise Beschreibung unabhängige Wirklichkeit geben sollte, kaum je direkt angegangen wird. Allenfalls wird sie mit dem Verweis auf die lange Tradition des Skeptizismus im westlichen Denken von der Hand gewiesen. Wie kommt es nur, dass, sobald wir zu philosophieren anfangen, wir fast unweigerlich Dinge verneinen, wovon wir doch alle zu wissen meinen, dass sie wahr sind?

Zur Erhellung des Widerspruches zwischen dem ‚normalen‘ und dem philosophischen Ausblick müssen zunächst einige strukturelle Merkmale unserer ‚normalen‘ Weltanschauung deutlich voneinander unterschieden werden. Da der Begriff ‚gesunder Menschenverstand‘ mit negativen Wertigkeiten (etwa als eine Art ‚Stammtisch-Weisheit‘) besetzt ist, hat John Searle vorgeschlagen, ihn durch einen neuen, unbelasteteren Begriff zu ersetzen. Dabei bediente er sich einer Metapher aus der Computer-Terminologie, die, da der Computer mittlerweile am Arbeitsplatz und in den meisten Haushalten ein triviales Werkzeug geworden ist, jedermann bekannt sein dürfte. In der Jurisprudenz bedeutet der Begriff ‚Default‘ ‚Versäumnis‘ oder ‚Verbindlichkeiten nicht nachkommen‘. In dem mit Computersystemen geläufig gewordenen, metaphorischen Sprachgebrauch sind *Defaults* Fabrikeinstellungen einer Software, die durch den Benutzer geändert werden können. Wenn zum Beispiel ein Textverarbeitungsprogramm installiert wird, dann wird damit unter anderem die Einstellung für eine bestimmte Typographie vorgegeben. Gefällt sie dem Benutzer nicht, dann kann er eine andere Typographie einstellen. Ändert er nichts, dann arbeitet das Programm mit der Fabrikeinstellung. Dementsprechend versteht Searle unter *Defaults* Annahmen, die wir voraussetzen, ohne darüber nachzudenken. Jede Abweichung davon erfordert Nachdenken und überzeugende Argumente. So gehen wir normalerweise davon aus, dass es eine wirkliche Welt gibt, die unabhängig von uns existiert und zu der wir über unsere Sinne direkten Zugang haben. Von dieser Welt haben wir Vorstellungen, und bei einigen unserer Vorstellungen gehen wir davon aus, dass sie die Welt so darstellen, wie sie wirklich ist. Sie sind aber nur insofern wahr, als sie auch tatsächlich mit den Tatsachen – mit dem, was der Fall ist – übereinstimmen. Vorstellungen beziehungsweise Darstellungen werden jedoch, wie gesagt, immer unter gewissen Aspekten und innerhalb gewisser Bezugsrahmen gesehen. Diese sind zeit-, orts- und betrachtergebunden und auswechselbar. Absolute Objektivität ist also kaum, ja vielleicht gar nicht zu erlangen. Trotzdem gehen wir meist davon aus, dass Wissen – wissenschaftlich oder nicht – objektiv ist, wobei mit wissenschaftlich kein spezielles Wissensgebiet gemeint ist. ‚Wissenschaft‘ ist nur eine Bezeichnung für systematisches Wissen, und zu den systematischen Voraussetzungen der Naturwissenschaften gehört es, dass sie von der direkten Wahrnehmung und somit vom subjektiven, zeit- und ortsgebundenen Bezugsrahmen so weitgehend wie möglich abstrahieren.¹

Viel von sowohl der normalen als auch der philosophischen Weltanschauung hängt von unserem Objektivitätsbegriff und von der

¹ Ebenda, 9f.; Searle (1995, 150ff).

Unterscheidung zwischen objektiv und subjektiv ab. Zwar ist wohl für jedermann einsichtig, dass der Unterschied eher ein gradueller als ein prinzipieller sein muss, doch können selbst die Begriffe ‚Objektivität‘ und ‚Subjektivität‘ jeweils unter verschiedenen Aspekten gesehen werden: Sie können nämlich im entweder epistemischen oder im ontologischen Sinne gemeint sein. Nur im epistemischen Sinne, d.h., im Sinne des Wissens von der Welt, ist die Unterscheidung der objektiven Wahrheit von der subjektiven Interpretation oder gar vom Irrtum eine graduelle, nicht scharf zu ziehende und meist eine Frage des Gesichtspunktes beziehungsweise der Konvention. Im ontologischen Sinne aber, d.h. im Sinne des ‚an sich Seins‘ der Welt, ist er ein wesentlicher. So sind zum Beispiel Schmerzen ontologisch subjektiv, da ihre Existenz davon abhängt, dass sie subjektiv gefühlt werden, während Berge oder Atome ontologisch objektiv sind, da ihre Existenz unabhängig ist von der Wahrnehmung und dem subjektiven Gemütszustand eines Individuums. Andererseits berichtet die Äußerung „Ich habe Kopfschmerzen“ von einer epistemisch objektiven Tatsache, so wie, wenn ich von der Schönheit einer Berglandschaft spreche, ich epistemisch subjektiv über eine ontologisch objektive Tatsache urteile, während Schmerzen ‚an sich‘ eben – und so schließt sich der Kreis – ontologisch subjektiv sind.¹

Da wir normalerweise davon ausgehen, dass unsere Vorstellung die Wirklichkeit *ist*, neigen wir dazu, von der Welt zu sprechen, als gäbe es gar keinen Zweifel darüber, dass sie auch so ist, wie wir sie darstellen: Wir verwechseln leicht die objektive Welt mit unserer Interpretation derselben. Der Philosoph, der demgegenüber alle Interpretationen als gesellschaftliche Konstrukte relativiert, hat damit zunächst zwar recht; er begeht jedoch den gleichen Fehler – den der Verwechslung zwischen Interpretation und Wirklichkeit –, wenn er aufgrund der Relativität von Interpretationen die Existenz einer objektiven, vom Menschen unabhängigen Welt abstreitet. Paradoxerweise ist in der Verneinung einer solchen deren Voraussetzung schon angelegt: Wahrheit können wir nur kennen, wenn wir Wirklichkeit voraussetzen – auch, wenn es tatsächlich keine vom Menschen unabhängige Welt geben sollte. Insofern Sprache auf objektive Phänomene referiert, setzt sie eine objektive Wirklichkeit voraus. Ja, wir werden weiter unten sehen, dass die Unterscheidung einer Innen- von einer Außenwelt selbst biologisch fundiert ist: Die Definition der Grenze zwischen beiden ist der Schlüssel zum Verständnis lebender Organismen.² Die Frage nach der Existenz einer vom Menschen unabhängigen Welt ist eine ontologische, und ihre Existenz impliziert keinerlei bevorzugte Form ihrer Beschreibung. Darstellung ist eine Sache, die dargestellte Wirklichkeit eine andere – selbst wenn sich herausstellen sollte, dass unsere Vorstellung von der Wirklichkeit die einzige ist, die es gibt.³

¹ Searle (1995, 7ff).

² Damasio (2000, 133-167).

³ Searle (1995, 150, 154f).

Geist und Körper

In etwa parallel zu den spektakulären Entwicklungen im Bereich der Computeranwendungen und der daran sich entzündenden Euphorie über die Möglichkeit einer ‚künstlichen Intelligenz‘ machte auch die Erforschung des Bewusstseins und des Organs, das es hervorbringt, ungeheure Fortschritte. Es versteht sich von selbst, dass die Erforschung künstlicher Intelligenz und die Erforschung des menschlichen Bewusstseins einander wechselseitig bereichern können. So ist mittlerweile ein breites Forschungsfeld entstanden, die ‚Cognitive Sciences‘ (Bewusstseinswissenschaften), in dem sich verschiedenste Fachbereiche wie etwa Psychologie, Neurophysiologie, Genetik, Evolutions- und Immunbiologie, Mathematik, Physik, Sprachwissenschaften und, nicht zu vergessen, die Philosophie miteinander austauschen. Bezeichnenderweise wird dieses Forschungsfeld, obwohl sehr aktuell, immer noch durchzogen von jener Demarkationslinie zwischen Dualismus und Materialismus.

Teils wurden die Fortschritte in der Erforschung des Bewusstseins und des Gehirns ermöglicht durch die Entwicklung neuer Technologien, mittels derer das Gehirn bei normalem Funktionieren und ohne physiologische Eingriffe *live* beobachtet werden kann. Die drei wichtigsten Typen der Gehirnvisualisierung (*brain- oder neuroimaging*) sind die morphometrische Analyse (*morphometric analysis*), die funktionale Gehirnvisualisierung (*functional neuroimaging*) sowie ein Typus der Gehirnvisualisierung mittels radioaktiver Spurenfinder (*radioactive tracers*). Sie sind möglich geworden durch die Entwicklung neuer Scan-Techniken wie Magnetresonanz-Aufnahmen (*magnetic resonance imaging*, kurz: MRI) oder Positronemissionstomographie (*positron emission tomography*, kurz: PET)¹

Mit der Verfügbarkeit all dieser neuen Forschungstechnologien sollte man doch meinen, dass man bald das Bewusstsein ‚in Aktion‘ beobachten und so den Bruch zwischen Geist und Körper endlich überbrücken können müsse. Näher besehen ist dem jedoch durchaus nicht so – und dies ist keine Frage des technischen Fortschritts. Wir können nun zwar beobachten, dass gewisse Bewusstseinszustände mit gewissen Aktivitäten in verschiedenen Bereichen des Gehirns zusammenfallen, jedoch lassen die farbigen Flecken auf der Gehirnkarte keine Bewusstseinszustände erkennen. Auch hier gilt was für Geist und Körper gilt: Eine Beziehung zwischen beiden ist kaum zu bestreiten, welcher Art ist jedoch nicht zu erklären. Um den Dualismus zu überwinden, können wir beider Identität als nicht zu testende Theorie annehmen oder Bewusstsein als Illusion oder Epiphänomen eliminieren. Koinzidenz ist allerdings etwas anderes als Identität, und die Lösung eines Paradoxes durch simple Eliminierung eines seiner Terme kann kaum überzeugen.²

Zwar stimmt es höchstwahrscheinlich, dass das Bewusstsein letztlich verursacht wird von rein materiellen Gegebenheiten und Vorgängen wie das Neuronenfeuer, jedoch kann es nicht im Sinne einer analytischen Reduktion darauf reduziert werden, das heißt, indem wir entschleiern, dass es eine Illusion und dass die Wirklichkeit etwas ganz anderes ist – etwa so, wie wir

¹ Hyman (September 2003, 80 f.).

² Freeman (1999, 4); zum Folgenden: Searle (1997, 29f, 211ff).

entschleiert haben, dass die Erde ‚in Wirklichkeit‘ keine flache Scheibe ist und die Sonne nicht wirklich im Meer versinkt.

Die Erscheinung eines Sonnenuntergangs lässt sich erklären aus dem Verhältnis der Erdrotation zur statischen Sonne – eine Analyse wie diese entlarvt durch Reduktion auf grundlegende Gesetzmäßigkeiten eine Erscheinung als Illusion. Solcherlei Reduktion ist angewiesen auf einen Unterschied zwischen der Wirklichkeit und ihrer Erscheinung, denn sie eliminiert die Erscheinung, um die Wirklichkeit hervortreten zu lassen. Im Falle des Bewusstseins jedoch *ist* die Erscheinung die Wirklichkeit. Wenn ich den Eindruck habe, dass ich bei Bewusstsein bin, dann bin ich bei Bewusstsein, und die Erfahrung eines romantischen Sonnenuntergangs ist eine durch das Bewusstsein geschaffene Wirklichkeit. Dessen Reduktion auf die Erdrotation ist jedoch eine andere als die Reduktion des Bewusstseins auf Neuronenschüsse – es sei denn, ich eliminiere das Bewusstsein –, denn der Sonnenuntergang kann in einer kontinuierlichen Kausalitätskette von Ursache und Wirkung aus den Gesetzen der Planetenbewegung hergeleitet werden, während keine solche lineare Kausalität zwischen dem Bewusstsein und seinen physikalischen Ursachen konstruiert werden kann. Wenn man versucht, Erstes auf Letztere zu reduzieren, dann bleiben wesentliche Aspekte der Wirklichkeit unberücksichtigt – und zwar nicht nur subjektive Aspekte. Deshalb sollten wir weniger unterscheiden zwischen Geist und Materie als vielmehr zwischen einer Wirklichkeit, die unabhängig von Betrachtern existiert – so wie Bewegung, Masse, Beschleunigung, Schwerkraft – und einer, die abhängig ist von Betrachtern: Man denke etwa an Geld, Kunst, Politik, Verwandschaftsbeziehungen sowie die Unterscheidung von Hunden und Schweinen.

Die Existenz einer betrachterabhängigen Wirklichkeit hängt ab von Bewusstsein, während Bewusstsein selbst nicht betrachterabhängig ist. Wenn ich bei Bewusstsein bin, dann ist diese Tatsache völlig unabhängig davon, was jemand anderes darüber denkt. Bewusstsein ist das inhärente Merkmal gewisser biologischer Systeme. Es ist weder ein geistiges, noch ein materielles Phänomen, sondern ein biologisches – wie Verdauung, Wachstum, Photosynthese –, und es gründet sich auf einer Subjekt-Ontologie – im Gegensatz zur objektiven, naturwissenschaftlichen Ontologie des unabhängigen Betrachters. John Searle, dem ich diese Argumentation größtenteils verdanke, musste sich von seinen Kritikern vorwerfen lassen, dass auch er noch im ‚Mind/Body‘-Problem befangen sei, denn da die Subjekt-Ontologie geistiger Zustände die Perspektive des wissenschaftlichen Beobachters ausschließt, bliebe letztlich der kartesische Dualismus bestehen, denn dieser teilt ja die Welt eigentlich in wissenschaftlich erklärbare und wissenschaftlich nicht zugängliche Phänomene auf.¹ Auch in diesem Sinne übrigens ist Wittgensteins *Tractatus* klassisch, denn Satz 5.6 lautet wie folgt: „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt“, und er schließt mit dem berühmten Satz 7 ab: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen“. Doch ahnte Wittgenstein wohl damals schon, was ihn in seinem späteren philosophischen Denken beschäftigen sollte, nämlich dass die Bedeutung der sprachlich nicht fassbaren Wirklichkeit nicht

¹ McGinn (10. Juni 1999, 44 ff.).

unterschätzt werden darf, und so hat er dem letzten Satz einen anderen vorangestellt, in dem er dem Leser, will er die Welt richtig verstehen, anrät, die vorangegangenen Sätze des *Tractatus* zu überwinden: „Er muss sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.“¹

Nachdem die Bewusstseinsphilosophie den größeren Teil des 20. Jahrhunderts versucht hatte, das Bewusstsein wegzuerklären, um dann, was seinen Platz einnehmen sollte – eine *Black Box* oder eine Illusion –, auf ein wissenschaftlich verantwortbares Fundament stellen zu können, schlug am Ende desselben Jahrhunderts das Pendel um: Dem Dualismus näherte Auffassungen gewannen wieder an Einfluss, und die von Searle sind diesen sicherlich zuzurechnen.² Searle hatte sich belehren lassen: Früher hatte er gedacht, dass der Dualismus *an sich* ein charakteristisches Produkt westlicher Kultur sei – bis zu dem Tage, da er sich anlässlich eines Vortrages in Bombay gemeinsam mit dem Dalai Lama auf einem Podium befand und entdeckte, dass dieser auch eine Version des Dualismus vertrat. „Jeder von uns ist sowohl Geist als auch Körper,“ begann er seinen Vortrag.³ Dualismus ist also multikulturell.⁴ Nur seine ideologisch verhärtete Version ist ein charakteristisches Produkt westlicher Kultur. Darüber hinaus entspricht er am ehesten unserer Alltagserfahrung, und so stellt sich die Frage, ob dem Dualismus *an sich* nicht vielleicht doch ein Moment von Wahrheit innewohnt. Searle weist uns den Weg: Wenn wir akzeptieren, dass Bewusstseinszustände ontologisch, das heißt *wesentlich* subjektiv sind, dann akzeptieren wir auch, dass sie wissenschaftlich nicht direkt zugänglich sind. Da die ontologische Objektivität ebenfalls nicht direkt zugänglich ist – ich erinnere an Berkeley und an Kants ‚Ding an sich‘ –, dürfte dies von der Warte der Philosophie aus eigentlich nicht so schwer zu akzeptieren sein. Dabei brauchen wir durchaus nicht die Möglichkeit auszuschließen, dass eines Tages wissenschaftlich *indirekt* erklärt werden kann, wie es entsteht. Das ist es ja, was die Naturwissenschaft mit der ontologisch objektiven Welt tut. Isaac Newton hatte ja schon auf dem ‚wie‘ – im Gegensatz zum ‚warum‘ – insistiert und Richard Feynman hat dies mit seiner, im zweiten Kapitel angeführten Referenz auf Newton erneut als Wesensmerkmal der modernen Naturwissenschaften bestätigt. Dennoch und gesetzt den Fall, dass die „Erklärungslücke“⁵ zwischen materiellen Ursachen und Erfahrung von Bewusstseinszuständen einst geschlossen würde – und die Forschung scheint noch weit davon entfernt zu sein – wird die Erklärung der Beziehung zwischen beiden wohl kaum dasselbe sein wie die Erfahrung der Bewusstseinszustände. Wenn also Searle vorschlägt, den Dualismus zwischen Geist und Materie beiseite zu legen und stattdessen die betrachtung unabhängige Wirklichkeit von der betrachterabhängigen zu unterscheiden, dann muss man dem noch eine verwandte Unterscheidung hinzufügen, will man den durch unser wissenschaftliches Weltbild konditionierten Dualismus überwinden: die zwischen Erfahrung und

¹ Wittgenstein (1963 [1921], 89, 115).

² Lyons (1995, lxiii).

³ „Each of us is both a mind and a body,“ in: Searle (2000, 48f).

⁴ Allerdings berichtet Searle von einem afrikanischen Freund, der in seiner Muttersprache das Mind/Body-Problem nicht einmal formulieren kann. Es ist also wohl nicht universal; ebenda, 52.

⁵ Der Philosoph Joseph Levine hat für die Erklärungslücke zwischen Materie und Geist den oft zitierten Begriff „Explanatory Gap“ geprägt; siehe: Chalmers (1995, 64f).

Beschreibung, wobei man sich (vor allem im Westen) daran gewöhnen muss, dass auch Erfahrung – obwohl wesentlich subjektiv – epistemischen Wert haben kann.

Da Kunst sowohl für den Künstler als auch für den Betrachter in erster Instanz subjektive Erfahrung ist, unterbaut die Anerkennung des epistemischen Wertes subjektiver Erfahrung das zentrale Anliegen dieses Buches, nämlich zu zeigen, dass Kunst, anstatt nur Dekoration, belanglose Freizeitgestaltung oder willkürliche Spielerei durchaus auch eine relevante Form der Wirklichkeitsaneignung sein kann. Es ist, wie wir gesehen haben, ein zentrales Thema der philosophischen Ästhetik. Spezifisch an der künstlerischen im Gegensatz zur wissenschaftlichen Weltaneignung ist die subjektive, konkrete Erfahrung – im Gegensatz zur objektiven, abstrakten Beschreibung. Zwar können von der Anschauung begriffliche Abstraktionen abgeleitet werden, diese sind jedoch abgeleitet und nicht das Kunstwerk selbst. Da Anschauung subjektiv ist, stellt sich die Frage, wie rein subjektive Erfahrungen zum kulturellen Phänomen ‚Kunst‘ werden können. Dazu muss der Erfahrung von Kunst eine gewisse Allgemeingültigkeit zu eigen sein. Kant hatte den Widerspruch zwischen Unbegrifflichkeit und Allgemeingültigkeit erkannt und doch offen gelassen.¹ Im vorangegangenen Kapitel habe ich die Schlüsselrolle der Symbolfunktion der Kunstinstitution bei der Vermittlung zwischen Subjektivem und Allgemeingültigem beschrieben. Fällt diese institutionalisierte Symbolfunktion weg, dann bleibt der Kunst nur noch der Rückzug aufs Begriffliche im Kunstwerk selbst, wodurch sich in der Tat ein überwiegender Teil der Kunst heute auszeichnet. Was dies für das Kunstwerk bedeutet, ist schon in Hegels rigider Trennung von Anschauung und Begriff angelegt, die letztlich nichts anderes ist als die zwischen Geist und Körper: Die Erscheinung soll rein anschaulich, der Gehalt rein begrifflich sein. Durch die Scheidung zwischen Begriff und Anschauung wird der Raum für Ambivalenzen weitgehend beschränkt. Insofern Kunst *an sich* aber anschaulich ist und uncodierte Anschaulichkeit, wie im ersten Kapitel ausgeführt, immer zu einem gewissen Grade ambivalent ist, ist Ambivalenz ein wichtiges, wenn nicht gar wesentliches Merkmal der Kunst. Begrifflich vereindeutlicht wäre sie Theorie, Philosophie, „Pseudomorphose an die Wissenschaft“.²

Wie müssen wir uns aber die Einheit von Geist und Körper vorstellen? Nun, hinsichtlich des Funktionierens eines Organismus in der Welt dürfte es eigentlich keinen Dualismus geben: Er tritt weder *nur* über den Körper noch *nur* über den Geist in Wechselwirkung mit seiner Umgebung, sondern immer als Ganzheit. Geistige Phänomene können nur im Kontext des *gesamten* Organismus verstanden werden. Der Körper ist die Grundreferenz des Geistes und nur aufgrund derer kann der Geist sich auch die Welt vorstellen.³ Körper und Geist *erscheinen* uns nur als voneinander geschiedene Einheiten, und dies ist eine Illusion wie der Sonnenuntergang. In seiner quasiwissenschaftlichen Reduktion hat Descartes diese Illusion analytisch festgelegt. Tatsächlich ist jedoch Descartes ‚cogito‘ keine analytische Reduktion, da sie nicht eine Erscheinung durch einen Tatbestand ersetzt,

¹ Kant (1974 [1790], 115, 134).

² Adorno (1970, 146).

³ Damasio (1994, xvi f.).

sondern ganz im Gegenteil der Erscheinung einen metaphysischen Wahrheitsgehalt zuschreibt und so eine natürliche Disposition des Geistes zum Dualismus radikaliert. Selbstverständlich sind die komplexen Beziehungen zwischen Geist und Körper für den Geist nicht direkt erfahrbar. Vielleicht werden sie irgendwann einmal *erklärbar* sein. Wollen wir sie verstehen, dann müssen wir wie gesagt zunächst einsehen, dass Beschreibung nicht dasselbe sein kann wie Erfahrung. Andernfalls laufen wir Gefahr, Dinge wissenschaftlich erklären zu wollen, die wissenschaftlich nicht zu erklären sind:

Wenn ich mit der Äußerung „Ich habe Rückenschmerzen“ meinem aktuellen Bewusstseinszustand Ausdruck verleihe, dann habe ich damit nicht dessen qualitativen Aspekt ausgedrückt. Mein Gegenüber kann diesen allenfalls ‚nachempfinden‘, weil er auch schon einmal unter Rückenschmerzen zu leiden gehabt hatte. Qualitative Bewusstseinszustände – kurz Qualia genannt – bleiben immer persönlich und können nicht direkt mitgeteilt werden. Qualia können jedoch durch den, der sie erfährt, beschrieben werden. Dass Beschreibungen von Qualia immer subjektiv sind und nur fragmentarisch sein können, muss sie nicht unbedingt diskreditieren als Referenz und Informationsquelle für die wissenschaftliche Erforschung des Bewusstseins. Ganz im Gegenteil sind sie unerlässlich für das Gesamtbild und erlauben durchaus vertretbare Schlussfolgerungen, wenn sie an andere Informationsquellen gekoppelt werden: äußerlich beobachtbares Verhalten (und eventuell die dazugehörigen Gehirnaktivitäten) sowie innere Qualia, die der Beobachter in vergleichbaren Umständen selbst erfahren hat.¹ So dürfte ein wissenschaftlich vertretbares Studium des Bewusstseins durchaus möglich sein, ohne dass dazu aller Dualismus restlos aufgehoben zu werden bräuchte. Der Dualismus ist ein philosophisches Problem, die Erklärung der Beziehungen zwischen dem Bewusstsein und den das Bewusstsein verursachenden, physiologischen und physikalischen Grundlagen müssen wir dagegen eher von der Biologie und insbesondere von der Neurophysiologie erwarten.

Schlüssel zum Verständnis lebender Organismen – von Amöben bis hin zum Menschen – ist die Definition ihrer Begrenzung, die Scheidung dessen, was in ihm und was außen liegt. Die Vermutung, dass hier auch der biologische Schlüssel zum bewussten ‚Selbst‘ zu suchen ist, liegt denn auch auf der Hand. Biologisch ist das ‚Selbst‘ nicht die Konsequenz, sondern die Ursache des kartesischen ‚cogito‘: Ich bin, und darum kann ich denken, und dieses ‚Ich bin‘ oder ‚Selbst Sein‘ ist die erste Antwort auf eine Frage, die der Organismus nie gestellt hat, nämlich wem das Bewusstsein und all die damit einhergehenden, mehr oder weniger bewussten Wahrnehmungen und Gefühle angehören. Die Konstanz einer Innenwelt – sowieso wesentlich zur Erhaltung des Lebens eines Organismus – könnte auch biologische Grundlage und Anker sein für etwas, das in der Evolutionsgeschichte schließlich zum ‚Selbst‘ und zum Bewusstsein werden sollte. Das ‚Selbst‘ hätte demnach einen unbewussten, biologischen Vorfahrer, den der Neurophysiologe Antonio Damasio das ‚Proto-Selbst‘ getauft hat² – eine

¹ Damasio (2000, 83).

² Zu Damasios Theorie einer biologischen Fundierung des „Selbst“ und des Bewusstseins: ebenda, 133-167.

ineinander greifende Vielfalt neuraler Muster, die kontinuierlich die physische Struktur des Organismus in seinen vielen Dimensionen und in ihren Beziehungen zueinander aufzeichnen.¹ Bevor irgendwelche Fragen gestellt werden können, werden diese Körperzustände gefühlt, und so findet Damasio in Gefühlen seinen Ansatz zur Überbrückung der Erklärungslücke zwischen materiellen Ursachen und Erfahrung von Bewusstseinszuständen: Gefühlszustände sind bestimmt durch Veränderungen sowohl im chemischen Profil des Körpers als auch in den neuralen Strukturen, die wiederum auch Ursachen für Änderungen des chemischen Profils sind. Das *Fühlen* der Gefühlszustände ist nicht dasselbe, sondern ein folgender Schritt: Es ist die Vorstellung *einer* dieser ständigen Veränderungen des Körperzustandes als neurale Muster und als daraus sich entwickelnde geistige Bilder. Ein Gefühl *haben* ist wiederum nicht dasselbe wie das Bewusstsein von diesem Gefühl. Es wird erst bewusst, wenn es in Verbindung gebracht wird mit Dispositionen aus früheren, analogen Wahrnehmungen und wenn der Gegenstand des Gefühls so in einen zeitlichen, räumlichen und inhaltlichen Kontext gebracht wird. So können wir Gefühle haben, bevor wir bewusst an sie denken, und so gründet sich die Bewusstwerdung von einem Gegenstand, wenn wir ihn wahrnehmen, auf einem wortlosen, inneren Wissen, einem Gefühl, dass der Zustand des Organismus durch die sinnliche Konfrontation mit dem Gegenstand geändert worden ist. Unerlässliche Grundlage aller dieser drei Stadien der Bewusstwerdung ist ihre Körperbezogenheit.²

Entgegen unserer *Default*-Annahme, dass bewusstes Denken unser Tun bestimmt, geht beim Denken das ‚Sein‘ dem Beschreiben voraus und das Tun dem Verstehen – und dies kann ich aus eigener Erfahrung bestätigen: Als ich mit dem Schreiben dieses Buches begann, da dachte ich noch, dass Schreiben – zumindest außerhalb der Belletristik – vor allem rationale, planmäßige Argumentation und also doch wohl eine rein bewusste, kontrollierte Tätigkeit sei. Ich begann also mit dem Plan, um mein Wissen zu ordnen, dem Inhaltsverzeichnis. Obwohl die Ideen, die mich zum Schreiben dieses Buches motiviert hatten, heute im Grunde noch dieselben sind, sieht das Inhaltsverzeichnis mittlerweile ganz anders aus. Das Schreiben des ersten Kapitels – heute das dritte – verlief sehr planmäßig, außer dass es viel mehr Zeit kostete, als erwartet. Nachdem ich endlich alles hineingepackt hatte, wovon ich meinte, dass es in dieses Kapitel gehörte, und ich die Argumentation optimal – so meinte ich – strukturiert hatte, gab ich es zwei Vertrauten zum Lesen. Deren Urteil war einhellig: unlesbar. Mein Schwager, ein Profi der Belletristik, gab mir den goldenen Rat, das Kapitel beiseite zu legen und erst die anderen zu schreiben. Mit jedem Kapitel ging es ein Stück besser, und die Gesamtstruktur des Buches veränderte sich. Dieses letzte Kapitel begann ich ganz ohne Plan, und beim Schreiben hatte ich erstmals das Gefühl, dass ‚es schreibt‘.

Selbst dem rational argumentierenden Schreiben – einem beispielhaft, so würde man doch meinen, durchs Bewusstsein kontrollierten Prozess – geht also unbewusstes Tun voraus und so hat es erstaunlich viel gemein mit dem Basteln des „*bricoleur*“, Claude Lévi-Strauss am Ende des zweiten Kapitels zitierte Metapher fürs „*Wilde Denken*“ und für „*konkrete Wissenschaften*“.

¹ Ebenda, 153f.

² Ebenda, 168f und 282ff.

Auf dieser Umkehrung unserer *Default*-Annahme zur Priorität des bewussten Denkens gründet sich sowohl Damasios Ansatz als auch der eines anderen Protagonisten der Diskussion um die Beziehung zwischen Materie und Bewusstsein: Gerald Edelman. Ursprünglich Immunbiologe, begann Edelman sich fürs Gehirn zu interessieren, als er erkannte, dass die bei der Wahrnehmung involvierten, physiologischen Prozesse gewisse Merkmale aufweisen, die an Identifikationsmechanismen des Immunsystems erinnern. „Spiegelt das Gehirn die Welt ab?“ – so fragte er sich rhetorisch, wobei er schon gleich wusste, dass biologische Systeme sich so nicht verhalten.¹ Mit Damasio und Searle teilt er die nur vordergründig widersprüchliche Auffassung, dass, obwohl der Dualismus unhaltbar ist, Qualia doch irreduzibel subjektiv und deshalb der biologisch-wissenschaftlichen Beschreibung prinzipiell unzugänglich sind. Sein „*Neural Darwinism*“ genannter Ansatz geht davon aus, dass auch das Gehirn aus dem durch Darwin identifizierten Evolutionsprinzip hervorgegangen ist – das heißt, durch mehr oder weniger aleatorische Selektion anstatt vorausbestimmt durch deterministische Naturgesetze – und dass dieses Prinzip auch die Funktionsweise des Gehirnes bestimmt. Bemerkenswert im Hinblick auf Searles Unterscheidung einer betrachterabhängigen von einer betrachter-unabhängigen Wirklichkeit ist, dass die Evolutionstheorie, obwohl in der Natur zu beobachten und zu beschreiben, mit physikalischen Gesetzen nicht zu erklären ist, und also von daher auf eine andere Ontologie, nämlich die lebender Organismen, weist.²

Alan Turing soll einmal gesagt haben, dass ihn das Gehirn an nichts so sehr erinnere wie an eine Schüssel mit kaltem Porridge.³ Hinter dieser, nicht sehr viel versprechenden Erscheinung verbirgt sich das größte Wunder der Natur. Gehirnzellen oder Neuronen, von denen ein erwachsenes Gehirn ungefähr 100 Milliarden hat, sind über weit verzweigte Netzwerke miteinander verbunden: Allein schon die 30 Milliarden Neuronen des jüngsten Teiles, der äußeren Gehirnrinde, haben eine Million Milliarde Verbindungen, Synapsen genannt. Würde man von den synaptischen Verbindungen eine per Sekunde zählen, dann würde das mehr als 32 Millionen Jahre in Beschlag nehmen. Über die Synapsen wird das Neuronenfeuer, die beobachtbare physikalisch-biologische Manifestation des Bewusstseins, übertragen. Die Verbindungen sind jedoch nicht fix – die Zahl aller möglichen Verbindungen ist praktisch unendlich. Von einem Tag auf den andern können einige synaptische Verbindungen unterbrochen, neue geschlossen und Zellen abgestorben sein – je nach der individuellen Geschichte eines Gehirnes in seinen Wechselwirkungen mit dem Körper und mit der Außenwelt. Solche Veränderungen können beeinflussen, wie wir uns an Dinge und Ereignisse erinnern, und so vermutet Edelman, dass die selektiven Aktivitätsmuster der über wechselnde synaptische Verbindungen aneinander gekoppelten Neuronen und Neuronengruppen eine Rolle spielen bei der eingangs dieses

¹ Levy (2. Mai 1994, 62). Steven Levy gibt dort eine populärwissenschaftliche Zusammenfassung von Edelmans Theorie. Edelmans meist diskutiertes Buch ist *Bright Air, Brilliant Fire* (1992).

² Ein noch sehr spekulativer Ansatz integriert die Evolutionstheorie mittels des Entropie-Gesetzes in die Naturwissenschaften. Demnach bestünde der letzte Sinn des Lebens in der Verschwendungen von Energie; vergl.: Minkel (5. Oktober 2002, 30 ff.).

³ In einer Radiosendung des BBC; vergl. Hodges (1983, 419). Auch diesen geistreichen Hinweise verdanke ich Roger Penrose (1990, 483).

Kapitels angesprochenen Kategorisierung der Wirklichkeit durch Benennung, die ja für die menschliche Wahrnehmung so charakteristisch ist. Die Verbindungen, die sich in den Wechselwirkungen mit Körper und Außenwelt als nützlich erweisen, werden mit der Zeit stärker, während erfolglose Kategorien im ‚evolutionären‘ Wettstreit verlieren, woraufhin das ihnen zugrunde liegende Aktivitätsmuster sich auflöst. In erster Instanz ist hier natürlich nicht gleich zu denken an benennbare Kategorien wie ‚Hund‘, ‚Schwein‘ oder ‚Kuh‘, und die Kategorisierung von Signalen aus der Außenwelt ist durchaus kein exklusives Merkmal des Menschen: Mit der Kontrolle von Bewegung ist sie der grundlegendste Vorgang der Nervensysteme aller Wirbeltiere.¹ Bei der visuellen Wahrnehmung müssen wir zunächst an die Unterscheidung fundamentaler Kategorien wie vertikal/horizontal oder statisch/bewegend denken und dann, darauf aufbauend, daran was Donald Hoffman in Bezug auf die visuelle Wahrnehmung den „fair pick“ genannt hat – die typischste, stabilste Ansicht, die wahrscheinlichste Interpretation.² Kategorien bauen auf Kategorien auf und führen zu Konzepten – Kategorien von Kategorien –, die schließlich benannt oder anderweitig symbolisiert werden können. Wörter und Symbole verwenden wir wie Universalien, die gemeinsame Merkmale einer Vielfalt von Wahrnehmungen reflektieren.³

Diese neurale Dynamik, die ein ungeheures Maß an Flexibilität und Anpassungsvermögen erlaubt, zeichnet sich in den höheren Gehirnformen durch eine sehr charakteristische Besonderheit aus, die von Edelman „Reentry“ genannt wird. Er meint damit einen kontinuierlichen, repetitiven Austausch von Signalen zwischen Gehirngebieten, deren Aktivitäten zeitlich und räumlich koordiniert werden. Man denkt hierbei natürlich sofort an *Feedback*, jedoch involviert *Reentry* vielerlei parallel verlaufende Verbindungen – Parallelschaltungen, die in ihrer Massivität nicht zu vergleichen sind mit dem, was wir von unseren modernen Kommunikationsnetzwerken her kennen. Seine bemerkenswerteste Eigenschaft ist die Synchronisierung von Aktivitäten weit auseinander liegender und funktionell sehr verschiedener Neuronengruppen. *Reentry* ermöglicht die Einheit von Erfahrung verschiedener Sinneseindrücke und des Verhaltens: das ‚Selbst‘. Dies könnte Edelmans passende Erklärung zu Damasios ungestellter Frage sein.⁴ Beide Beschreibungen des Bewusstseins sind komplex und konnten hier nur kurz skizziert werden; und natürlich gibt es – in Abwesenheit eines allgemein akzeptierten Konsenses – noch viele andere. Im Bereich der neurophysiologischen Bewusstseinstheorien gehören ihre Positionen jedoch zu den bekanntesten, und indem sie die Annahme einer rigid, wechselseitigen Ausschließlichkeit des Physischen und des Geistigen aufgeben, weisen sie einen durch wissenschaftliche Forschung unterbauten Ausweg aus dem philosophischen Problem des Dualismus; und weil sie einen empirisch unterbauten Ausweg aus dem Dualismus weisen, können sie auch den im Folgenden noch weiter zu entwickelnden Gedanken eines spezifisch künstlerischen Bezugs zur Wirklichkeit untermauern. Zuvor müssen wir jedoch noch einmal zur Philosophie zurückkehren.

¹ Edelman / Tononi (2000, 104 f.).

² Hoffman (1998, 127).

³ Edelman / Tononi (2000, 104).

⁴ Ebenda, 47ff, 85, 113 ff.

Wenn dass Bewusstsein ein biologisches Phänomen wie jedes andere ist, dann ist es in einem gewissen Sinne völlig materiell; andererseits kann es auf keinen Prozess reduziert werden, der aus physikalischen, rein vom Beobachterstandpunkt her zu beschreibenden Phänomenen aufgebaut ist. Es ist sowohl rein materiell als auch irreduzibel mental – ein bruchloses Kontinuum aus zwei, gemäss unserer *Default*-Annahme unvereinbaren Entitäten. Sie erscheinen uns unvereinbar, weil wir bei Versuchen, die Beziehung zwischen beiden zu erklären, beinahe zwangsläufig an ein Kausalverhältnis denken, denn dies entspricht am ehesten unserer alltäglichen Wahrnehmung, dass unser Bewusstsein die Ursache unseres Handelns ist. Deshalb wohl ist die Frage nach den Ursachen auch ein klassisches Problem der Philosophie; und im 17. Jahrhundert, dem Jahrhundert Descartes und der Geburt der Wissenschaften, stand es zentral, denn damals ging es darum, die mechanistischen Weltinterpretationen der aufkommenden Wissenschaften mit den traditionelleren über die Beziehung zwischen Gott und seiner Schöpfung zu versöhnen.¹ Fällt der Schöpfergott als universale Ursache weg, dann stellt sich bald die Frage, wie ein nicht auf Physik reduzierbarer Geist Ursache der Veränderung physikalischer Zustände sein kann.

So ist mein Entschluss, Kaffeewasser aufzusetzen doch wohl die Ursache meiner Handlung, Kaffeewasser aufzusetzen, und die Ursache meines Entschlusses ist mein Wunsch, Kaffee zu trinken. Woher kommt aber mein Wunsch, Kaffee zu trinken? Vielleicht vom Geruch von frisch zubereitetem Kaffee aus dem Nachbarhaus? Oder weil es vier Uhr am Nachmittag und also Kaffeezeit ist? – Oder einfach aus Langeweile? Wer oder was kontrolliert mein Gehirn? Ein Computer reagiert nur auf die Eingabe von Instruktionen; Tiere oder Kinder sind demgegenüber von sich selbst aus aktiv und beschäftigen sich ständig mit ihrer Umgebung; und im ersten Kapitel wurde gezeigt, dass selbst ein scheinbar so passiver Vorgang wie die Wahrnehmung von Wirklichkeit schon auf primärsten Stufen eher aktiv als reaktiv ist.

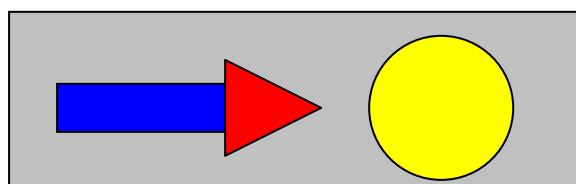
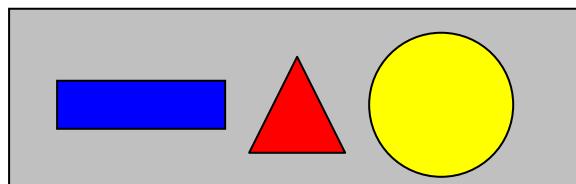
Dass ein Organismus die Welt eher durch aktives Handeln als passiv erfährt, wusste schon Aristoteles.² Als Thomas von Aquin (1225-1274) die aristotelische Philosophie in Westeuropa introduzierte, unterschied er – in Übereinstimmung mit der christlichen Glaubenslehre – die willentliche, ethisch motivierte Wahl zwischen Gut und Böse – etwas, worüber nur Menschen verfügen – von anderem, zielgerichteten Verhalten, das auch Tiere erkennen lassen; und dessen Zielgerichtetheit nannte er „Intention“. Das dazugehörige Verb ‚intendieren‘ kommt vom lateinischen ‚intendere‘, das neben der noch gebräuchlichen Bedeutung (beabsichtigen) auch ‚ausstrecken‘ (etwa einer Hand) und gar ‚sich selbst ändern durch die Erfahrung des Handelns sowie der Konsequenzen des Handelns‘ bedeutet, und diese Bedeutungen waren für Aquin ganz besonders wichtig. Sein anderes Schlüsselwort ist „Assimilation“, womit er ausdrückt, dass der Körper nicht Stimuli der Außenwelt absorbiert, sondern seine Innenwelt vielmehr an die Stimuli insofern anpasst, als es für die ursächliche Intention wichtig ist. Ohne vorgefassten Plan stellt sich der Körper zielgerichtet handelnd auf eine Situation ein:

¹ Nadler (Hrsg., 1993).

² Zum Folgenden: Freeman (1999, 27 ff.).

Wenn ich zum Beispiel meine Hände in Position bringe, um eine Kaffeekanne und eine Tasse zu halten und mit Kaffee zu füllen, dann wird dies nicht durch geometrische Strukturen in meinem Hirn gesteuert, sondern geschieht durch Integration meines Körpers mit Kaffeekanne und Tasse. Sie ergibt sich aus einer Form von Intentionalität, die nicht auf Bewusstsein angewiesen ist und eher auf Handeln als auf Denken beruht.

Der deutsche Philosoph Franz Brentano (1838-1917) griff den mittelalterlichen Begriff wieder auf als Merkmal des Psychischen (im Gegensatz zur Materie), wobei er die bemerkenswerte Beobachtung hinzufügte, dass der Gegenstand des zielgerichteten Handelns nicht wirklich zu existieren braucht, demnach rein imaginär sein kann. Über die Schule der Phänomenologie (insbesondere Carl Stumpf, 1848-1936, und Edmund Husserl, 1859-1938) gelangte Brentanos Begriff der Intentionalität dann in die moderne Bewusstseinsphilosophie. In seiner „*Psychologie vom Empirischen Standpunkte*“ (1874) hatte Brentano psychische Phänomene schon als intentionale definiert, will heißen als solche, die schon in sich selbst ihren Gegenstand tragen. Gedanken, Gefühle oder Verlangen seien – im Gegensatz zu physikalischen Phänomenen – insofern intentional, als sie immer auf einen Gegenstand gerichtet sind. Was Intentionalität ist, mag das folgende Beispiel illustrieren:¹



Man stelle sich drei willkürliche Objekte vor und nehme an, dass der Wind sie aufwirbelt und sie in eine neue Anordnung zueinander zurückfallen lässt. Vom Gesichtspunkt der Physik aus gesehen ist das Ergebnis dasselbe wie der Ausgangspunkt; psychologisch aber hat sich etwas Grundlegendes geändert: Ein Gegenstand scheint nun auf einen anderen zu weisen, und dies ist keine physikalische Tatsache, sondern kann nur erklärt werden, wenn das Bewusstsein des Betrachters in die Erklärung mit einbezogen wird. Das Weisen ist also eine betrachterabhängige und dennoch unwillentlich entstandene Eigenheit. So bietet Intentionalität eine Lösung für das phänomenologische Problem, wie ein Gegenstand Bedeutung haben kann,

¹ Encyclopædia Britannica CD, 1994-1999, Stichwort: 'Intentionalität'.

und wie das Psychische sich vom Physikalischen unterscheidet: Sie ist ein wesentliches Merkmal des Bewusstseins.

Doch ist Vorsicht geboten: Das Beispiel kann als bewusste Interpretation verstanden werden. In der Tat wird meist mit Intentionalität – ganz im Sinne des Wortes ‚Absicht‘ – impliziert, dass sie bewusst ist, womit der Begriff sich in charakteristischer Weise vom dem, was Thomas von Aquin darunter verstand, unterscheidet. Charakteristisch ist der Unterschied, da sich hinter Intention im modernen Sinne einmal mehr das kartesische, alles kontrollierende ‚cogito‘ verbirgt. Doch haben sich Sinne in der Evolution nicht herausgebildet, um die Wirklichkeit zu verstehen, sondern um mit adäquatem Handeln zu reagieren, und so sind unsere alltäglichen Verrichtungen wie das Einschenken einer Tasse Kaffee – auch wenn zielgerichtet – meist motorischer Art: Sie werden vollzogen, ohne dass wir uns speziell darauf konzentrieren. Zur Erklärung des Automatismus solcher Verrichtungen ist Thomas von Aquins Intentionalität viel besser geeignet. Andererseits ist ihr just deshalb eine gewisse Widerspenstigkeit gegen Theoriebildung eigen, denn Theoriebildung setzt eine saubere Trennung der Theorie von der Praxis, des betrachtenden Subjektes vom betrachteten Objekt voraus.

Ein Begriff, der sich in ganz ähnlicher Weise der Theoriebildung widersetzt, ist der Begriff der Mimesis. Als Benennung für den spezifischen Wirklichkeitsbezug der Kunst hat sie eine lange Geschichte. Jedoch wird sie – ganz ähnlich wie die Intentionalität – in der Moderne als (bewusste) ‚Nachahmung‘ meist zu eng gefasst. Da sie sich zunächst in oralen Kulturen als körperliche Handlung entfaltet hat, umfasst die ursprüngliche, komplexere Mimesis sowohl eine Handlungs- als auch eine Wissenskomponente. Dementsprechend beinhaltet der mimetische Charakter des künstlerischen Prozesses sowohl Nachgestaltung als auch Erfindung, wobei Unterschiedliches so aufeinander bezogen wird, das die Beziehung als ‚richtig‘ erfahren wird. Im mimetischen Verhalten bricht die Subjekt-Objekt-Unterscheidung zusammen, und der Wahrnehmende identifiziert sich mit seiner Wahrnehmung. Als „partizipierendes Bewusstsein“ ist Mimesis eher Assimilation oder Anverwandlung als Nachahmung und damit der Thomasischen Intentionalität eng verwandt.¹

Verstanden als unbewusste, dennoch gerichtete Aktion findet sich Intentionalität auf allen Stufen des Lebendigen. So sehen Chirurgen gar im Heilungsprozess von Verletzungen eine Form von Intentionalität am Werk. Wenn der Schlüssel zum Verständnis lebender Organismen die Begrenzung zwischen Innen- und Außenwelt ist, dann ist Intentionalität der Schlüssel zum Verständnis der Beziehung zwischen beiden, und so bietet Intentionalität eine Alternative zur deterministischen Kausalität.

Kann dieser Begriff der ‚Intentionalität‘ aber die Erklärungslücke zwischen Neuronenfeuer und Bewusstsein auffüllen? – Nun, wir sind wie gesagt noch weit entfernt von einer schlüssigen Erklärung, wie die physikalischen Grundlagen des Bewusstseins das Bewusstsein hervorbringen. Eine bewährte Methode zur Erklärung komplexer Phänomene

¹ Gebauer / Wulff (1998, 10, 101).

ist die Analyse ihrer elementarsten Formen. Hinsichtlich der Intentionalität wären dies etwa körperliche Bedürfnisse wie Hunger oder Durst, und für die Entstehung von Durstgefühl können wir tatsächlich schon eine Kausalitätskette konstruieren:¹ Ein Wasserdefizit des Körpers bringt die Nieren zur Ausscheidung des Eiweißenzyms Renin, das wiederum auf ein im Blutkreislauf anwesendes Peptid (eine Aminosäure mit fließenden Bindungen zu Eiweiß) namens Angiotensin einwirkt, sodass dieses Angiotensin 2 synthetisiert, welches seinerseits wiederum auf gewisse Teile des Hypothalamus (unter dem Thalamus, der grauen Zellmasse liegender Teil des Zwischenhirns) einwirkt und dort die Frequenz eines gewissen Neuronenfeuers erhöht, welches schließlich das Durst-Gefühl verursacht. Zwar wissen wir nicht, wie es dies tut, jedoch werden diese Kausalbeziehungen bestätigt durch vielerlei Forschungsergebnisse sowie durch die Tatsache, dass Patienten, deren Tumor auf den Hypothalamus drückt, dauernd Durst haben – einen Durst, den kein noch so maßloses Trinken stillen kann. Umgekehrt scheint ein Hormon namens PYY₃₋₃₆, das der Dick- und der Dünndarm beim Verarbeiten besonders kalorienreicher Nahrung ausscheidet, die Essenslust zu bremsen – eine Entdeckung, die Perspektiven für eine Wunderdroge gegen die schlimmste Kulturkrankheit der reichen Welt zu eröffnen scheint: die Fettsucht. Ob PYY₃₋₃₆ wirklich das Problem des Übergewichts effektiv bekämpfen kann, muss sich allerdings noch herausstellen, denn schon auf dem biochemischen Niveau des Organismus können Wechselwirkungen derart komplex sein, dass die Isolierung einer Ursache nicht unbedingt den gewünschten Effekt nach sich zieht. So eroberte die Entdeckungen von Leptin, eines anderen, die Essenslust bremsenden Hormons, Mitte der 90er-Jahre die Schlagzeilen, und der Pharmakonzern Amgen bezahlte 20 Millionen Dollar für die exklusiven Rechte. Eine wenig lohnende Investition, wie sich einige Jahre später herausstellen sollte, denn das Leptin hatte nur bei wenigen Patienten den gewünschten Effekt.²

Dennoch, das Zusammenfallen gewisser biologischer Prozesse des Körpers mit gewissen Bewusstseinszuständen ist nachweisbar, regelmäßig, und es können kausale Zusammenhänge demonstriert werden. Wenn wir einmal erkannt haben, wie Hunger oder Durst eine Art natürliche Intentionalität sein können, dann ist es nicht mehr schwer, sich eine analoge Form der Erklärung vorzustellen für die Intentionalität etwa des Gesichtssinnes. Jedoch hätten wir damit noch keine Antwort auf die Frage, wie visuelle Wahrnehmung funktioniert. Allenfalls hätten wir eine Idee von der Form der Antwort. Der qualitative Sprung von der Biologie zum Bewusstsein ist damit nicht zu erklären: Auch wenn wir die oben angesprochene Begrenztheit von Erklärbarkeit (nämlich, dass Gefühle nicht restlos zu erklären sind) akzeptieren, bleibt noch eine große Lücke zu schließen.³

Der Gehirnwissenschaftler Walter Freeman ist hier noch einen Schritt weiter gegangen, indem er das Verhalten von Neuronengruppen in Analogie setzt zu dem gewisser makroskopischer Systeme, deren Verhalten keine lineare Kausalität erkennen lässt, und das deshalb als chaotisch bezeichnet wird.⁴

¹ Das folgende Beispiel führt John Searle an (2000, 95).

² Köhler (10. August 2002, 33).

³ Searle (2000, 95 f).

⁴ Freeman (1999, 54 ff).

Chaotisches Verhalten lässt sich in Turbulenzen, in der Evolution, in biochemischen und ökonomischen Prozessen und gar in sozialen Organismen beobachten. Chaos ist ein dynamischer Prozess, der entsteht, wenn sich durch dessen Verlauf der Zustand des Systems ändert, innerhalb dem er stattfindet. Eine zunächst einfache, lineare Kausalität im Sinne einer direkten, deterministischen Ursache-Wirkung-Beziehung bricht dann zusammen, sodass unscheinbare Ursachen unvorhersehbare, ja manchmal geradezu katastrophale Auswirkungen haben können. Zustandsänderungen können induziert werden durch externe Faktoren oder durch internes *Feedback*. So kann *Feedback* schon in relativ simplen, oszillierenden Systemen wie etwa einem Pendel eine sehr komplexe Dynamik entstehen lassen.¹

Naturgesetze der Physik sind Abstraktionen, die meist nur in Laborsituationen unter Ausschluss komplizierender Faktoren beobachtet werden können. In der Realität sind Prozesse viel komplexer. Schon der französische Physiker Henri Poincaré (1854-1912) hatte anhand eines sehr elementaren Beispies auf den Unterschied zwischen naturwissenschaftlicher Abstraktion und Wirklichkeit gewiesen: Das Verhalten zweier Körper zueinander – etwa Erde und Mond – aufgrund ihrer Schwerkraft kann mit Newtons Gravitationsgesetz vollständig beschrieben werden. Sie bewegen sich in einer perfekten Ellipse um das gemeinsame Gravitationszentrum des Systems herum. Sobald jedoch ein dritter Körper hinzukommt, wird das System viel komplizierter. Die Umlaufbahnen können zunächst noch berechnet werden, und mit leistungsfähigen Computern sogar für eine ganze Weile – bis die Unsicherheiten überhand nehmen: Dann können die Gleichungen nicht mehr analytisch aufgelöst werden. So ist das langfristige Verhalten von Drei-Körper-Systemen schon nicht mehr vorherzusagen.² Dies gilt natürlich in noch viel stärkerem Maße für komplexere Systeme wie etwa das Wetter, und ein oft zitiertes Denkbild ist das Flattern eines Schmetterlingsflügels im Regenwald des Amazonas, das in Texas einen Tornado verursacht. Kleine Abweichungen von einem abstrakten Idealsystem können bei einer direkten Ursache-Wirkung-Kausalität vernachlässigt werden. Wenn der Vorgang jedoch viele, viele Male wiederholt wird, dann können solche kleinen Ungenauigkeiten unerwartete Folgen haben; und so kann es dann zu einem qualitativen Sprung kommen: Ein neues Phänomen entsteht, das nicht mehr durch analytische Reduktion restlos auf die Ausgangssituation zurückgeführt werden kann. Jedoch kann der Aufbau chaotischen Verhaltens mithilfe leistungsfähiger Computer simuliert und beschrieben werden, und hier deutet sich meines Erachtens eine Hoffnung an für die Schließung der Erklärungslücke zwischen dem Bewusstsein und seinen materiellen Grundlagen.

Die dynamische Komplexität von EEGs zum Beispiel korrespondiert mit Denkanstrengungen,³ und Freeman hat beobachtet, dass Neuronenaggregate jenseits einer gewissen Dichte synaptischer Verbindungen eine Schwelle zu einem anderen Zustand überschreiten, wo sie sich wie interaktive Neuronenpopulationen verhalten – ein Aktivitätsniveau, das nicht durch individuelle Neuronen, sondern durch die Population als Ganzes bestimmt

¹ Tritton (1992, 22 ff).

² Gleick (1993, 144f).

³ May (1992, 93).

wird.¹ Ebenso deutet sich hier eine biologische Erklärung an für etwas, das Searle die Irrreduzibilität des Bewusstseins nennt, sowie für das rätselhafte Ineinandergreifen mechanischer Kausalität und intentionaler Bewusstseinszustände.² Wenn das Gehirn seine eigenen Dispositionen gemäss den Konsequenzen seines intentionalen Verhaltens anpasst, entstehen Bedeutungen, die, wenn sie bis ins Bewusstsein vordringen, sich in Sprache und Symbolen ausdrücken lassen – womit wir wieder bei der Benennung von Wirklichkeit, dem eingangs dieses Kapitels angesprochenen, charakteristischsten Merkmal des menschlichen Bewusstseins angelangt wären.³

Bedeutung

Wenn für mich etwas der Fall ist, dann hat es für mich eine Bedeutung.⁴ Zeit unseres Lebens verwenden wir einen Großteil unserer Anstrengungen darauf, die Welt zu verstehen und von anderen verstanden zu werden, und in unserer Auseinandersetzung mit der Welt entstehen in unseren Köpfen Vorstellungen von ihr, die mit Bedeutungen aufgeladen werden. Wir messen sowohl natürlichen als auch kulturellen Gegenständen und Ereignissen Bedeutungen zu, und dies ist ein kontinuierlicher und größtenteils unbewusster Vorgang, der markiert wird durch zwischenzeitliche Bewusstseinszustände. Deshalb sind Bedeutungen teils bewusst, teils unbewusst – nur der Bewusstseinszustände können wir uns erinnern, nicht aber des Prozesses, der dazu geführt hat. Deshalb auch sind Bedeutungen keine fixen Repräsentationen und können nicht integral und direkt von Gehirn zu Gehirn übertragen werden, wie es etwa wie mit Repräsentationen oder Symbolen als fixiertes Wissen zwischen Computern problemlos möglich ist. Bedeutungen sind Mischungen aus teils gefühlsmäßigen, teils rational begründeten Überzeugungen und Ideen. Bewusstsein und Unterbewusstsein sind nicht deutlich voneinander abzugrenzen.⁵ Auch wenn Bedeutungen mit anderen Menschen geteilt werden, bleiben sie in ihrer Totalität doch Eigenheiten jeweils eines Gehirnes: Sie konstituieren sich aus unbewussten oder auch bewussten Erinnerungen, körperlichen Befindlichkeiten, Gefühlen, Wahrnehmungen über alle fünf Sinne gleichzeitig – ein sich ständig änderndes, holistisches Komposit, das in jedem Individuum sehr eigene Formen annimmt. Das Konzept ‚Bedeutung‘ bestimmt so die jeweils einzigartige Beziehung *eines* Gehirnes zur Welt. Während die ihm zugrunde liegenden Mechanismen biologisch, im Sinne von Gehirnfunktionen verstanden werden müssen, sind die Inhalte eines Bewusstseins größtenteils gesellschaftlichen Ursprungs.⁶ Bedeutungen, die mit anderen geteilt werden, geben einer Kultur und ihrer Sprache ihre spezifische Ausprägung.

¹ Freeman (1999, 55). Freeman weist übrigens das Schmetterling-Beispiel zurück. Es sei nur eine leere, weil auf linearer Kausalität aufbauende Metapher. Viel angemessener sei eine Beschreibung als zirkuläre Kausalität, a.a.O. 135 f.

² Searle (2000, 55f).

³ Freeman (1999, 9).

⁴ Zum Folgenden: Freeman (1999, 8-30).

⁵ Edelman / Tononi (2000, 176f).

⁶ Freeman (1999, 9).

Wir haben gesehen, wie Intentionalität als Prozess operiert und der Begriff uns so einen Schlüssel in die Hand gibt zum Verständnis der komplexen Beziehungen eines Organismus zur Außenwelt – und zwar schon auf einer sehr primären Ebene. Gedanken, Vorstellungen, Überzeugungen beziehen sich immer auf etwas, und so ist der Prozess, durch den sich Bedeutungen herauskristallisieren, ein intentionaler.¹ Mit Außenwelt ist jedoch nicht, das dürfte mittlerweile deutlich sein, eine objektive Welt der Tatsachen oder Materie gemeint als Gegensatz zu einer subjektiven Innenwelt der Gefühle und des Geistes. Das Neuronenfeuer, die (innere) Ursache des Bewusstseins, ist eine ontologisch objektive Reaktion, die mithilfe etwa eines EEG zu beobachten und chemisch oder physikalisch zu beschreiben ist. Andererseits ist eine Kaffeekanne (doch wohl ein Gegenstand der Außenwelt) eine Kaffeekanne, weil ich sie zum Aufbewahren von Kaffee und zum Einschenken des Kaffees in eine Tasse gebrauchen kann. Rein physikalisch oder chemisch gesehen, spielen diese Funktionen keine Rolle. Auch hier zeigt sich wieder, dass es richtiger ist, anstatt objektiv von subjektiv beziehungsweise Geist von Materie zu trennen, die Welt, die unabhängig von Betrachtern existiert – wie Bewegung, Masse, Beschleunigung, Schwerkraft oder eben das Neuronenfeuer – von der, die von Betrachtern abhängig ist, zu unterscheiden – eben die von Kaffeekannen und -tassen, Tischen, Stühlen oder die von Geld, Politik, Kunst usw. Andernfalls können wir die Teile der Außenwelt nicht erklären, die nur aufgrund der Bedeutungen und Funktionen, die wir ihnen zumessen, also aufgrund menschlicher Konventionen existieren, jedoch nichtsdestoweniger objektive Tatsachen sind. Im vorigen Kapitel wurde ein Teil dieser Außenwelt, die Kunstinstitution, ausführlich behandelt. Wie hängen diese Welten nun zusammen? Was haben sie miteinander zu tun?

In unserer normalen Alltagserfahrung nehmen wir Teile der Außenwelt weniger als materielle Objekte wahr – als Holz- oder Eisenstücke zum Beispiel, und noch viel weniger als Moleküle oder Neuronenschwärme, denn als Gebrauchsgegenstände wie etwa Stühle, Tische, Häuser.² Als Gebrauchsgegenstände zeichnen sie sich aus durch etwas, das über die reine Beschreibung als materielles Objekt hinausreicht. Dieses Etwas ist die Funktion, die wir ihnen zumessen, wobei mit Funktion nicht nur ein rein pragmatischer Gebrauchswert gemeint ist, sondern auch gesellschaftliche Funktionen wie Status, Bedeutungen, Werte. Auch Naturphänomene wie Flüssen oder Bäumen können Funktionen zugeschrieben werden. Funktionen sind niemals intrinsisch und deren Zuschreibung oder Auferlegung ist ein Merkmal der Intentionalität. Eine intrinsische Tatsache der Biologie unseres Körpers ist es zum Beispiel, dass das Pumpen des Herzens den Kreislauf des Blutes verursacht. Wenn ich aber sage „Die *Funktion* des Herzens ist es, das Blut zu pumpen,“ dann tue ich schon mehr, als nur eine intrinsische, ontologisch objektive Tatsache zu beschreiben. Ich setze die Tatsache in Beziehung zu einem Wertesystem, denn ein Herz, das nicht normal funktioniert, ist ein schlechtes, krankes Herz. Seine Funktion impliziert eine Wertigkeit, nämlich, dass Überleben einen Wert für den Organismus hat. Wir würden zum Beispiel nicht von einem schlechten Stein sprechen, es sei denn, wir haben ihm eine Funktion beigemessen – etwa als Fassadendekoration. Obwohl Funktionen

¹ Freeman (1999, 17).

² Zum Folgenden: Searle (1995, 13-29).

durchaus auch Ursachen sein können, werden sie doch meist mit Wertigkeiten besetzt, ja Funktionen ergänzen Ursachen um Wertigkeiten und sind deshalb – im Gegensatz zu Ursachen – betrachterabhängig. Sie können jedoch nicht auf Ursachen reduziert werden (etwa durch Abzug der Wertigkeit), denn auch wenn ein Gegenstand schlecht oder gar nicht funktioniert (also nichts verursacht), bleibt seine Funktion dieselbe. So ist es die Funktion eines Sicherheitsventils, Explosionen zu verhindern – auch wenn es so schlecht gemacht ist, dass die Druckpumpe, die es bei Überdruck entlasten soll, explodiert. In Analogie hierzu und unter Rückgriff auf die funktionale Beschreibung der Kunst am Ende des vorigen Kapitels ist auch schlechte Kunst durchaus Kunst, solange sie nur als Kunst (gesellschaftlich) funktioniert.

Manchmal ist es die Funktion eines Gegenstandes, dass er für etwas anderes steht, etwas anderes repräsentiert. Repräsentieren ist eine Form von Bedeutungen und also von Intentionalität. Wenn ein Gegenstand für etwas anderes steht, dann haben wir ihm unsere Intentionalität beziehungsweise Bedeutung auferlegt. Ein anderes Wort hierfür ist Symbolismus. Beim Sprechen zum Beispiel schreiben wir Klänge, die wir selbst hervorbringen, eine spezifische Funktion zu, nämlich zu Repräsentieren. An unserem alltäglichen Sprechen können wir erkennen, dass die Zuschreibung von Funktionen – ganz ähnlich wie die Entstehung von Bedeutungen – weitgehend unbewusst geschieht. Trotzdem teilen wir Sprache mit anderen. Intentionalität ist also nicht nur biologisch beziehungsweise individuell. Sie kann über das Individuum hinausreichen und kollektiv sein. Dies muss auch so sein, da unser Gehirn und unser Bewusstsein sich durch Anpassung und in Prozessen sozialer Interaktion und Kommunikation entwickelt haben. Der Begriff „kollektive Intentionalität“ meint nicht nur Zusammenarbeit zwischen Individuen, sondern auch das Teilen intentionaler Zustände wie Glaube, Wünsche, Intentionen, Hoffnungen. Wohl weil auch kollektive Intentionalität teils unbewusst ist sowie wegen der höchst komplexen Wechselwirkungen innerhalb von Kollektiven, ist sie nicht dasselbe wie die Summe von individuellen Intentionalitäten. Dass es für jeden Versuch, „Wir-Intentionalität“ auf „Ich-Intentionalität“ zu reduzieren, Gegenbeispiele gibt, hat John Searle demonstriert.¹ Kollektive Intentionalität ist demnach ein primäres und also irreduzibles Phänomen. Tatsachen, die kollektive Intentionalität involvieren, hat Searle „soziale Tatsachen“ genannt – zum Beispiel, wenn zwei Leute gemeinsam wandern. Eine spezielle Klasse sozialer Tatsachen sind Institutionen. Allerdings ist Searles Institutions-Begriff viel weiter gefasst als der im vorangegangenen Kapitel verwendete von Weber und Habermas. Für Searle ist schon die Tatsache, dass ein Stück Papier als Zwanzig Dollar Note gilt, eine institutionelle Tatsache. Was ist aber dann eine Institution? Zur Beantwortung dieser Frage entwickelt Searle das Konzept einer gewissen Art von Richtlinien oder Regeln (Searle nennt sie „*rules*“), die durchs Regeln von Zusammenhängen oder Prozessen jene überhaupt erst hervorbringen. So konstituieren etwa die Regeln des Schachspiels eben das Schachspiel (wenn ich die Regeln nicht befolge, dann spiele ich kein Schach), während es andererseits schon Autoverkehr gegeben hat, bevor man denselben mit Verkehrsregeln zu ordnen begann. Der Unterschied ist der zwischen regulativen und konstitutiven Regeln („*regulative*“ and „*constitutive*“ *rules*“).

¹ In Searle: ‘Collective Intentions and Actions’ in: Cohen / Morgan / Pollack (Hrsg., 1990); Ref. in: Searle (1990, 24)

Institutionelle Tatsachen existieren nur innerhalb von Systemen konstitutiver Regeln – und dies gilt auch im Rahmen des enger gefassten Institutions-Begriff von Habermas. Obwohl Searle kaum von Kunst spricht, ist anzunehmen, dass auch Kunst für ihn eine institutionelle Tatsache sein dürfte: Sie ist Kunst, wenn sie im Kontext der Kunstinstitution (beziehungsweise in Bezug zu ihr) gesehen wird. Die für institutionelle Tatsachen konstitutiven Regeln lassen sich auf die folgende, allgemeine Grundregel zurückführen:

„X gilt als Y in Kontext K“

Konkret: Ein Pissoir wird zur Kunst, wenn es in Bezug auf den Kontext der Kunstinstitution gesehen wird. Sind konstitutive Regeln dann aber dasselbe wie Konventionen? – Durchaus nicht: Eine Regel des Schachspiels ist es zum Beispiel, dass der Spieler gewinnt, der den König seines Gegners schachmatt setzt. Eine Konvention ist demgegenüber, dass in den meisten Schachspielen der König größer ist als der Springer. Mit einem unkonventionellen, kleineren König kann man aber ebenso gut Schach spielen wie mit einem konventionellen. Ganz analog dazu widersprach es einst dem konventionellen Kunstbegriff, einen industriell gefertigten Gegenstand zur Kunst zu erheben. Die Regel aber, mittels derer dies seit Duchamp geschieht, ist dieselbe, die auch das Fragment eines mittelalterlichen Altarstücks zur Kunst macht. Auch andere Merkmale der gesellschaftlichen Tatsache, die wir mit dem Begriff ‚Kunst‘ bezeichnen, lassen sich als Konkretisierungen von Searles konstitutiven Regeln identifizieren: Die Autonomie der Kunst ist in der allgemeinen Grundregel angelegt (denn nur in Bezug auf den Kontext der Kunstinstitution ist Kunst Kunst), und Selbstbezug nennt Searle als Merkmal aller Konzepte, die soziale Tatsachen benennen.¹ So kann das Konzept ‚Geld‘ nur für das Papier in meinem Portmonee gelten, wenn auch andere es als Geld akzeptieren. Geld ist Geld, so lange wir alle es als Geld ansehen (die D-Mark ist seit der Einführung des Euro kein Geld mehr), und Kunst ist Kunst so lange wir es als Kunst ansehen. Im Gegensatz dazu ist etwa die Tatsache, dass die Erde (X) eine Kugel (Y) ist, durchaus nicht von dem abhängig, was wir denken. Was wir denken ist aber abhängig vom Kontext des Denkens. Im Kontext des mittelalterlichen Weltbildes ($K_{\#}$), das sich auf Religion und direkte Wahrnehmung stützte, dachte man, dass sie eine Scheibe ($Y_{\#}$) sei. In dem des heutigen, auf Wissenschaft gegründeten Weltbild (K) ist sie eine Kugel (Y). Nichtsdestoweniger handeln beide Weltbilder von der gleichen Erde (X), von der ontologisch objektiven Welt. Die allgemeine Grundregel (X gilt als Y in Kontext K) kann wiederholt werden und dabei kann Y in der folgenden Stufe die Position des X einnehmen.² Wenn ich durch meinen Mund ein Geräusch hervorbringe, dann ist dies zunächst eine materielle, „rohe Tatsache“ („brute fact“) der Natur (X). Im deutschen Sprachgebiet etwa (K) kann sie (X) als deutscher Satz (Y) verstanden werden. Wenn auf der folgenden Stufe der Satz (nunmehr X) ein Versprechen ist, das unter gewissen Umständen (K) gemacht wird, dann kann der Satz als Vertrag (Y) gelten. Searles Institutions-Begriff ist so weit gefasst, dass auch Sprache als Institution verstanden werden muss („institutional

¹ Searle (1995, 32 ff).

² Zum Folgenden: Searle (1995, 80) und (2000, 129).

fact"). Sie ist die elementarste Institution, da alle anderen (Geld, Verträge, Museen, die Kunstgeschichte) auf Sprache angewiesen sind.¹

So gründen sich gesellschaftliche Tatsachen auf „rohen Tatsachen“ der Natur. Sie entstehen jedoch nicht planmäßig, denn „X gilt als Y in Kontext K“ beschreibt keinen planmäßigen Prozess, sondern die Funktionsweise von (kollektiver) Intentionalität. Auch die Kunstinstitution ist ja nicht planmäßig entstanden, sondern hat sich in einem Jahrhunderte währenden Prozess herausgebildet. Als dann im 18. Jahrhundert das Wort ‚Kunst‘ geläufig wurde, benannte es etwas, das es *de facto* schon gab.

Konditioniert auf Sprache

Begriffe sind universell, insofern sie auf Gewohnheit, also auf Wiederholung beruhen, denn nur Universalien sind wiederholbar.² Dass für ‚Hund‘ im Englischen das Wort ‚dog‘ und im Französischen das Wort ‚chien‘ steht, tut der Universalität des Begriffes keinen Abbruch, denn Wörter können meist übersetzt werden, ohne dass der ihnen zugrunde liegende Gedanke sich dabei grundsätzlich ändert. Doch sind es sehr verschiedene Wörter, denen man nicht ansieht, dass sie auf dasselbe verweisen. Keines von ihnen lässt irgendwelche Analogie oder Ähnlichkeit mit dem nämlichen Tier erkennen – ‚Wau‘ etwa würde viel näher liegen. Es scheint geradezu als seien ‚Hund‘, ‚chien‘ und ‚dog‘ völlig willkürliche Bezeichnungen, über die man sich irgendwann einig geworden ist. Dass sie grundsätzlich dasselbe bezeichnen, zeigt sich auch darin, dass Betrachter – ganz gleich welcher Nationalität – eine einigermaßen realistische Darstellung eines Hundes unmittelbar und ohne nachzudenken erkennen und verstehen, worauf diese verweist. Der Darstellung liegt also der gleiche Begriff zugrunde wie den Wörtern in den verschiedenen Sprachen, und wenn wir Darstellungen an Begriffe koppeln, dann tun wir dies meist, indem wir sie auf Sprache reduzieren. Reduktion auf Sprache ist das Prinzip von Enzyklopädien, und wären alle Symbole auf Sprache zu reduzieren, dann wäre diese nicht nur die fundamentalste Institution, sondern auch das fundamentalste Symbolsystem.

Dass Sprache das fundamentalste Symbolsystem sei, ist die Grundannahme der Semiolegie – der während des überwiegenden Teiles des 20. Jahrhunderts wohl vielversprechendsten Humanwissenschaft. Auch scheint Sprache regelmäßiger und analytischer und somit der wissenschaftlichen Erforschung zugänglicher zu sein als andere Zeichensysteme wie etwa Bilder. Ihre Erforschung, so der Begründer der modernen Sprachwissenschaft, der Schweizer Linguist Ferdinand de Saussure (1857-1913), sollte eine Wissenschaft hervorbringen, „welche die Wirkung der Zeichen im gesellschaftlichen Leben untersucht.“³ Saussure machte einen Unterschied zwischen dem Bezeichnenden (*signifiant* – zum Beispiel Sprachgeräusche, Schrift oder andere Zeichen) und dem Bezeichneten (*signifié* – die an das Bezeichnende gekoppelte Bedeutung). Der Unterschied ist der zwischen X und Y in Searles Formel. In Zeichensystemen ist das Bezeichnende meist ein

¹ Searle (2000, 153).

² Russel (1980 [1950], 313).

³ „...une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale“, Saussure [1916, 33].

vom Betrachter unabhängiges, physikalisches Objekt oder Ereignis (ein Berg, ein Baum, ein Fluss), dass durchaus von einem Menschen hervorgebracht werden kann (ein Sprechgeräusch, ein Schrift- oder Handzeichen). Es wird zum *signifiant*, wenn es auf ein *signifié* verweist, und dieses *signifié* ist abhängig vom Betrachter. Im Kontext des abendländischen, rigiden Dualismus aber musste dieser Unterschied als der zwischen Außenwelt und Innenwelt, zwischen Materie und Geist gesehen werden. Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass die Nachfolger Saussures (gemeinhin als ‚Strukturalisten‘ bezeichnet), um den Dualismus zu vermeiden, sich auf das beobachtbare *signifiant* konzentrierten und die Psychologie des *signifié* eher vernachlässigten. Sie versammelten und klassifizierten vor allem Beispiele gesprochener Sprachen zur Beschreibung ihres jeweiligen ‚Kodes‘ – ihres Vokabulars und ihrer Grammatik – in der Hoffnung auf wissenschaftliche Aufschlüsse nicht nur über Sprache sondern auch über die Wirkung von Zeichen im gesellschaftlichen Leben.¹ Das dieser Hoffnung zugrunde liegende Wissenschaftsverständnis schien jedoch die Reduktion aller Symbole auf Sprache zu erfordern, und verführte so manchen zu einer Art „linguistischen Imperialismus“² – so zum Beispiel Roland Barthes, dem ein System von Bildern und Gegenständen mit einem von Sprache unabhängigen *signifié* kaum denkbar erschien, oder Derridas „*Il n'y a pas de hors texte*“.³ Auch Claude Lévi-Strauss‘ Interpretation der „Desemantisierung der Kunst“ als Verlust von gemeinschaftlichen Symbolfunktionen impliziert jene Reduktion aller Symbolfunktionen auf das Sprachmodell: Die mittelalterliche Kunst sei noch durch einen Kode geregelt. Seit der Renaissance strebten die Künstler jedoch nach Analogie, was einen Verlust an Konvention und Gemeinschaft sowie die Versubjektivierung der Kunstrezeption bedeutete. Dem ganz entsprechend nannte Roland Barthes die Photographie eine „Botschaft ohne Kode“.⁴ Mit der Gegenüberstellung von analoger (für das Bild) und kodierter (für die Sprache) Denotation haben die Strukturalisten eine neue Terminologie eingeführt für die alte Gegenüberstellung von Natur und Kultur beziehungsweise Materie und Geist, ohne damit an deren ideologischer Unterbauung zu rütteln.

Der amerikanische Linguist Noam Chomsky warf dann das Ruder herum – weg vom *signifiant* und hin zum *signifié*, beziehungsweise weg von äußerlichen Manifestationen und hin zur Grundstruktur deren mentalen Gegenstückes.⁵ Wie so mancher vor ihm staunte Chomsky über die scheinbar unendlichen Möglichkeiten der Sprache, die doch wohl durch begrenzte Mittel hervorgebracht werden mussten. Jeder kann Sätze verstehen oder aussprechen, die er noch nie zuvor gehört oder ausgesprochen hat. Es ist kaum vorstellbar, dass die unendliche Vielfalt aller möglichen Sätze einer oder gar mehrerer Sprachen im Gehirn aufbewahrt liegen und nur darauf warten, abgerufen zu werden. Wittgenstein hatte im ‚Tractatus‘ vorgeschlagen, dass ein Satz ein Bild der Wirklichkeit sei, und dann den Rest seines Lebens damit verbracht, den Einfluss seiner eigenen

¹ Sperber (1968, 74 ff).

² Mitchell (1987, 56).

³ Barthes (1968 [64], Introduction) und (1985, 249f).

⁴ Barthes (1977, 43).

⁵ Chomsky (1957) und (1965). Für eine frühe, kritische Würdigung von Chomskys Revolution siehe: Searle (29. Juni 1972).

Theorie zu bekämpfen.¹ Auch Chomskys Ansatz ist gegen die ‚Bildtheorie der Sprache‘ gerichtet. Sein Forschungsprogramm konzentriert sich auf die Identifizierung unbewusster Regeln, die Strukturbeschreibungen für alle Sätze einer Sprache generieren können, einer „transformatorischen, generativen Grammatik“. Mit diesem Instrument hätte die Linguistik ein „Fenster auf das Bewusstsein“ eröffnen und somit zu einem streng wissenschaftlichen Zweig der Psychologie werden können. Tausende von Linguisten rund um die Erde haben jahrzehntelang versucht, allgemeine Prinzipien hinter den grammatischen Mustern verschiedenster Sprachen zu entdecken, und dennoch konnte eine einheitliche und vollständige, generative Grammatik, die allen Sprachen zugrunde liegt, noch nicht gefunden werden. Nichtsdestoweniger erlernt jedes Kind die grammatischen Prinzipien seiner Muttersprache in den ersten Jahren seines Lebens unbewusst, geradezu automatisch und ohne dass seine Umgebung ihm die Sprache vollständig in all ihrer Komplexität explizit beibringt. Die Fähigkeit, Sprachen zu erlernen, muss also angeboren und genetisch bestimmt sein.² Sind jedoch die genetischen Grundlagen der Sprache ebenfalls die des Geistes? Dann könnte die Sprache in der Tat einen Ausblick bieten auf die biologischen Grundlagen des Denkens.

Doch Vorsicht ist geboten: Unsere Weltsicht ist derart sprachlich strukturiert, dass es schwer ist, sich ein anderes als ein sprachliches Bewusstsein vorzustellen. Jacques Lacan meinte gar, dass das Unterbewusste strukturiert sei wie eine Sprache. Ob dies tatsächlich der Fall ist, bleibt trotz aller Anstrengungen, die ihr zugrunde liegenden Regeln oder (wie Chomsky sie heute bevorzugt zu benennen pflegt) Prinzipien zu finden, strittig.³ Demgegenüber scheinen Erkenntnisse aus dem Bereich der Bewusstseins- und Gehirnwissenschaften stets mehr darauf hinzuweisen, dass das ‚Selbst‘ sowie seine primäre Erfahrung der Wirklichkeit wesentlich nicht-verbal sind. Auch Damasios und Edelmans Forschungsergebnisse scheinen dies zu bestätigen.⁴ Sicher, Sprache ist das wichtigste analytische Instrument unseres Bewusstseins, denn mittels ihr kategorisieren und konzeptualisieren wir die ungeordnete Flut der sinnlichen Reize. Wie wir jedoch am Beispiel der Verarbeitung visueller Reize im ersten Kapitel gesehen haben, findet Kategorisierung schon auf primäreren Ebenen statt: Auch hier lassen sich Regeln identifizieren, und die Erforschung der Verarbeitung visueller Reize hat sich bisher als weitaus fruchtbarer erwiesen hinsichtlich der Einblicke in Bewusstseinsprozesse als die Erforschung generativer sprachlicher Grundregeln.

Unser Hang, die Totalität der Wirklichkeit auf Sprache zu reduzieren, ist eine kulturgeschichtliche Konditionierung – ein ‚Default‘ –, die sich vermutlich mit

¹ „Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit. Der Satz ist ein Modell der Wirklichkeit, so wie wir sie uns denken.“ Wittgenstein (1963 [1921], § 4.01). Vergl.: Mitchell (1987, 14 ff).

² Jackendoff (1994, 6, 26). Die neuerliche Identifikation eines Sprachgens FOXP2, dass sich vor ca. 200.000 Jahren gebildet haben soll, scheint dies zu bestätigen (NRC Handelsblad, Rotterdam 15.08.2002).

³ Vergleiche hierzu John Searles Rezension (28. Februar 2002) von Chomskys neuem Buch: *New Horizons in the Study of Language and Mind* (2002) sowie die Leserbriefe von Sylvain Bromberger, Searle und Chomsky in folgenden Nummern der Zeitschrift (25. April 2002 und 18. Juli 2002).

⁴ Damasio (2000, 107-112); Edelman / Tononi (2000, 215 f).

der enzyklopädischen Ausrichtung einer auf dem wissenschaftlichen Weltbild gegründeten Kultur erklären lässt. Es scheint geradezu, als habe der im Zeitraum zwischen der Renaissance und der Aufklärung zunehmend abstrakte und rationalistische Sprachgebrauch allen fließenden, erratischen Bedeutungsreichtum des mittelalterlichen Symbolaustauschs in sich aufgenommen oder ausgelöscht, um selbst das Monopol zu erwerben, da gleichzeitig und korrelativ dazu die nicht-sprachliche Wirklichkeit ihres unmittelbaren Sinngehaltes beraubt wurde. Anstatt dass jede Wahrnehmung durch dauernde Projektion überinterpretiert wird, werden nur noch linguistische Zeichen (und natürlich Zahlen) ernst genommen – der überwiegende Rest von der Totalität einer Bedeutung ist subjektiv und allenfalls gut für die Freizeit. So kann das wahrnehmende Subjekt, das sich einst nicht selbst reflektierte und für das alles Wahrgenommene tief symbolisch und unmittelbar bedeutsam war, sich nunmehr als egozentrischer Spiegel einer objektiv gewordenen Welt denken, die den unentwirrbaren und rätselhaften Wald von Symbolen in die Marginalität verdrängt hat.¹ Seit dem Aufkommen der Massenkultur aber ist dieser Randbereich stets mehr zum Marktplatz geworden. Da die dort gehandelten Bilder und Symbole gemäss dem kleinsten gemeinsamen Nenner selektiert werden, sind sie nicht mehr tief symbolisch und unmittelbar bedeutsam, oder aber sie geben zumindest vor, dies nicht zu sein, weil sie aus guten Gründen ihre Intentionen nicht in den Vordergrund stellen. Da sie jedoch unserer Wahrnehmung simulieren, nehmen wir sie fraglos für bare Münze. Im Unterschied zum vorherrschenden Desinteresse an möglichen Intentionen der Bilder der Massenmedien geht man bei Kunstwerken automatisch davon aus, dass sie just wegen ihrer Intentionen ausgestellt werden; und diese müssen deutlich sein. Das schon angesprochene Modell einer Spießbürgerkunst, das keine Ambivalenz duldet, und wonach Erscheinung rein anschaulich, Gehalt aber rein begrifflich sein soll, ist, so scheint mir, eine Konsequenz der kulturellen Ausrichtung auf Sprache. Große Kunst entzieht sich der Sprache (womit eben nicht gesagt ist, dass sie keine Bedeutung hat), und hierher röhrt ihre prinzipielle Unvereinbarkeit mit der Kultur, die sie hervorgebracht hat: Entweder versuchen wir in geradezu zwanghafter Weise herauszufinden, was der Künstler mit seinem Kunstwerk ausdrücken wollte, oder wir vergöttern Kunst als hermetisch und erhaben über jederlei Form von Erklärung. Beide Rezeptionsformen sind gleichermaßen unangemessen; in ihnen drückt sich vor allem Hilflosigkeit aus. Wie Bedeutung, so entsteht auch ein Kunstwerk aus den teils gefühlsmäßigen, teils rationalen, jedenfalls komplexen Wechselwirkungen zwischen Körper/Gehirn/Bewusstsein und der Welt. Es ist ein individueller Ausdruck der menschlichen Fähigkeit zur Symbolschöpfung, und wollen wir diese Fähigkeit besser verstehen, dann müssen wir uns von unserer kulturellen Konditionierung frei machen, dass Bedeutungen restlos auf Sprache zu reduzieren sind.

Als gebürtiger Deutscher, der in einem niederländischen Kunstmuseum sein Brot verdient und mit einer Französin verheiratet ist, erfahre ich Tag für Tag, dass Bedeutungen sich in verschiedenen Sprachen und auch in Bildern ausdrücken sowie übersetzen lassen. Auf der Arbeit spreche ich und lesen

¹ Goux (1978, 68).

tue ich vor allem in Niederländisch und Englisch, mit meiner Frau spreche ich Französisch und dieses Buch habe ich in deutscher Sprache verfasst. Da die meisten meiner Texte nicht in der Sprache publiziert wurden, in der sie verfasst worden sind, weiß ich, dass Bedeutungen – auch zwischen verwandten Sprachen – nicht immer 1:1 übersetzt werden können. Andererseits kann eine Übersetzung, wenn sie gut ist, einem Text neue Aspekte abgewinnen. Jede Sprache hat ihr eigenes Genie, und eine gute Übersetzung ist nicht eine 1:1-Übertragung sondern vielmehr die Transformation der Bedeutungen eines Textes in das Genie einer anderen Sprache, wobei manchmal Bedeutungslagen aufgegeben werden müssen, um andere zu gewinnen.

Oft werde ich gefragt, in welcher Sprache ich denn denke. Die Antwort ist: Das hängt davon ab, woran ich denke oder in welcher Sprache ich gerade beschäftigt bin. Fragen geben Anlass zum Nachdenken, und so fiel mir auf, dass ich eigentlich gar nicht so oft in Sprachen denke, sondern viel eher in Bildern. Das mag mit meinem Beruf zu tun haben. Ich bin jedoch davon überzeugt, dass auch andere mehr in Bildern denken, als sie glauben, und schlage dem Leser dieser Zeilen vor, sich selbst während irgendwelcher trivialer Alltagsbeschäftigungen einmal bewusst zu Fragen, in welcher Form er nun gerade denkt. Als ich begann, über dieses Buch nachzudenken, hatte ich den Eindruck, dass ich genau wusste, was ich darin schreiben wollte – natürlich nicht die Worte, vielmehr war es ein allgemeiner Gesamteindruck. Es kam mir bildhaft vor, obwohl es natürlich nicht im engeren Sinne visuell war. Später stieß ich dann bei Antonio Damasio auf eine umfassendere Definition des Begriffs ‚Bild‘, nämlich nicht als nur visuelles, sondern als mentales, was er synonym verwendet mit „mentalen Mustern“.¹ Dieser Term kommt dem, was ich als Bedeutung erfahre, sehr nahe: ein momentanes Totalbild oder Muster, das viel mehr ist, als sich ausdrücken lässt; und wenn man versucht, dieses Totalbild zu demontieren und in eine, für andere nachvollziehbare Argumentation zu fassen, dann kann dies, wie in meinem Falle, eine ganze Reihe von Jahren in Anspruch nehmen. In meiner subjektiven Wahrnehmung hat sich das mentale Muster inzwischen kaum geändert, es hat sich nur präzisiert, und thematische Prioritäten haben sich verschoben. Ein anderer wird jedoch Schwierigkeiten haben, den Bezug zwischen meinen ersten Notizen und dem vorliegenden Ergebnis zu erkennen.

Die, wenn auch beschränkte Austauschbarkeit von Symbolsystemen sowie die Tatsache, dass mentale Muster doch etwas ganz anderes zu sein scheinen als Sprache, weisen darauf hin, dass Bedeutungen unabhängig von Sprache ja überhaupt von Symbolsystemen gesehen werden müssen,² und die Unterscheidung der Bedeutung vom Symbol ist eine andere als die zwischen *signifiant* und *signifié*. Bedeutung ist die Kombination intentionaler Prozesse, die über alle 5 Sinne mit der Welt in Wechselwirkungen stehen; es ist die Antwort auf die nie gestellte Frage nach dem ‚Selbst‘. Gibt es aber so etwas wie eine universelle Grammatik der Bedeutungen? Ray Jackendoff, ein ehemaliger Schüler Chomskys, führt in seinem Versuch, einen Ansatz für eine

¹ Damasio (2000, 317 ff). Damasio warnt davor „mental patterns“ (mentale Muster) mit „neural patterns“ (die im EEG beobachtbare Aktivitätsmuster von Neuronen) zu verwechseln.

² Jackendoff (1994, 185).

solche zu formulieren, die räumliche Figur/Hintergrund-Unterscheidung als Beispiel an; das Beispiel erinnert auffallend an Arnheims Urkreis sowie and Hoffmans Regeln des Sehens:¹ Ihm unterliegt das Prinzip der Kategorisierung, der Unterscheidung eines Gegenstandes oder einer Klasse von Gegenständen vom Rest der Welt. Es scheint, dass allen Kulturen bei aller Verschiedenheit solcherlei geradezu physische Prinzipien zugrunde liegen und diese den Aufbau kulturspezifischer, unbewusster Muster bestimmen. Unsere Gedanken/Bedeutungen/Konzepte sind konstruiert aus einem endlichen Satz solcher Muster, die eine unendliche Zahl von Gedanken/Bedeutungen/Konzepten beziehungsweise von mentalen Bildern unbestimmter Komplexität ermöglichen.

Bild, Text und Symbol

Kehren wir zurück zum geistesgeschichtlichen Ursprung der Vorstellung von der Kunst als spezifische Form der Weltaneignung – Leonardos Paragone. Leonardo profiliert darin seine „Malereiwissenschaft“ im Unterschied zu der an mittelalterlichen Universitäten gepflegten Form von Wissenschaft, die sich auf die Interpretation antiker Texte gründete. Seine Abgrenzung der Malerei brachte ihn zur Vergleichung von Bild mit Text. Schon im ersten Kapitel hatten wir gesehen, dass der Vorrang des einen oder des anderen strittig ist. Zunächst geht es in dem Streit darum, wer oder was von beiden natürlich, beziehungsweise kulturell ist. Dahinter verbirgt sich die Frage, die Leonardo vor allem interessierte, nämlich wer oder was besser geeignet ist, die Wirklichkeit so wiederzugeben, wie sie tatsächlich ist. Für Leonardo war die Malerei doppelt natürlich (und also doppelt wahr), weil sie an die Stelle sprachlicher Fiktionen die direkte Imitation der durch Gott geschaffenen Natur setzte und diese darüber hinaus mit den natürlichen Mitteln der ‚wissenschaftlichen‘ Darstellung schuf, die für Wahrheit Garant stand.² Wir haben auch gesehen, dass der Disput viel älter ist: Meist wird Platos *Kartylos* als erste systematische Behandlung zum Thema angeführt; die Unterscheidung zwischen Natur und Kultur, die ja erst möglich wird, wenn der Mensch sich eine eigene ‚unnatürliche‘, will sagen künstliche und kulturelle Umgebung geschaffen hat, ist allerdings derart grundlegend für das Menschsein, dass ihr wohl kaum ein historischer Entstehungsmoment zuzuordnen ist.³

Im *Kartylos* diskutiert Sokrates – zunächst mit Hermogenes, dann mit Kratylos – über den Ursprung der Sprache und über Bedeutung. Hermogenes meint, dass Sprache aus Konventionen entstanden sei, und dass die Beziehungen zwischen Wörtern und den Dingen, die sie bezeichnen, willkürlich seien. Kratylos hingegen meint, dass Sprache auf natürlichem Wege entstanden sein müsse und dass der Klang eines Wortes irgendwann einmal durch jenes

¹ Ebenda, 194 und 203. Vergl. erstes Kapitel.

² "Ma le vere scientie son quelle che la sperienza ha fatto penetrare per li sensi e posto silentio alla lingua de litiganti" (Aber die wahren Wissenschaften sind diejenigen, die über die Sinne erfahren sind und die die Zungen ihrer Gegner zum Schweigen bringen). Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, zit.n. Zwijnenberg (1999, 49).

³ Zum Folgenden: Mitchell (1987, 75 ff.).

Ding bestimmt worden wäre, auf das es verweist.¹ Die Natürlichkeit von Bildern steht im *Kartylos* nicht zur Diskussion: Alle Teilnehmer des Disputes scheinen davon auszugehen, dass Bilder natürliche Zeichen sind und den Dingen, die sie darstellen, mehr oder weniger ähneln. Das Natürliche steht bei solcherlei Disputen um den Vorrang von Sprache oder Bild meist für biologisch, objektiv und universell (also wahr) während das Konventionelle für gesellschaftlich, kulturell und regional (also willkürlich) steht. Wenn man allerdings die Überlegenheit des Menschen über die Natur herausstellen will, dann können sich die Wertigkeiten der Terme durchaus ins Gegenteil umkehren, und dann gilt die Natur als Sinnbild für die niederen Regionen des rohen Determinismus, für Irrationalismus und unscharfen Instinkt ohne Willensfreiheit. In Hegels Ästhetik zum Beispiel gipfelt die Hierarchie der Künste in der Poesie, und Shelley fand dieselbe gerade deshalb den anderen Künsten überlegen, weil ihr Medium *unnatürlich* sei.² Einer der einflussreichsten neueren Kommentatoren zu diesem Thema war Ernst Gombrich – nicht zuletzt, da er im Laufe seiner intellektuellen Entwicklung abwechselnd auf beiden Seiten zu finden war. So argumentierte er in *„Art & Illusion“* – gegen den gesunden Menschenverstand –, dass malerische Darstellung nicht einfach eine Angelegenheit des Kopierens der sichtbaren Wirklichkeit sei, sondern ein komplexer Prozess, währenddessen stilisierte Schemata – gewissermaßen ein Vokabular konventioneller Formen – so aufeinander abgestimmt werden, dass sie eine Illusion von Wirklichkeit erzeugen.³ Diese geradezu ‚linguistische‘ Auffassung von der figurativen Malerei regte eine ganze Generation von Theoretikern dazu an, deren Implikationen systematisch weiterzuentwickeln – zu weit, so meinte Gombrich, und sah sich genötigt, diesem Übereifer mit einem Aufsatz gegen den „totalen Relativismus“ von Zeichensystemen entgegenzutreten.⁴

Kaum je werden derlei Positionen bezogen, ohne damit offen oder versteckt Wertansprüche anzumelden – meist hinsichtlich kommunikativer Effizienz und/oder Wahrheitsgehalt. Was Wahrheit betrifft, da wusste schon Plato, dass Wissen sich aus mehreren Komponenten zusammensetzt: die Benennung, die Beschreibung, das Bild und ein Wissen von dem Gegenstand.⁵ Demnach wären Bilder und Beschreibungen hinsichtlich des Wissens von der Wirklichkeit und der Zuverlässigkeit dieses Wissens eher komplementär als konkurrierend. Zudem muss der Frage nach der Wahrheit eines Symbols jene nach der Wirklichkeit beziehungsweise nach dem Bezugsrahmen, bezüglich derer oder dessen es wahr sein soll, vorangestellt werden, denn was ist das Ding an sich ohne jederlei Bezugsrahmen? Und was Effizienz betrifft, wäre da zunächst die Frage, hinsichtlich welchen Kriteriums: Informationsgehalt, Eindeutigkeit, Verständlichkeit? – und es ließen sich noch einige andere bedenken. Wie die Gegenüberstellung zwischen Materie und Geist, so ist auch die zwischen Natur und Kultur irreführend, wenn sie als Antagonismus aufgefasst wird.

¹ Crystal (1997, 408).

² Hegel (1970/86 [1832-1845], Bd.15); Reiman / Powers (Hrsg., 1977, 483).

³ Gombrich (1960/77 [1956])

⁴ Gombrich (1982 [1981], 278 ff).

⁵ Mitchell (1987, 78, 93, Anm. 13).

Gegen unreflektierte Einseitigkeit war der bisher wohl strengste und systematischste Ansatz einer allgemeinen Theorie für Symbole gerichtet: Nelson Goodmans *Languages of Art*.¹ Anders als der Titel des Buches vordergründig suggerieren mag, nimmt Goodman darin der Sprache den zentralen Status als Reduktionsmodell für alle anderen Symbolsysteme. Seine Theorie soll unabhängig von einem bestimmten Symbolsystem sein und alle Symbolsysteme gleichermaßen systematisch erfassen. Da sein analytisch-philosophischer Ansatz, wie sich dies für einen solchen geziemt, wertfrei sein soll, beginnt Goodman mit der Entkräftung traditioneller, meist stillschweigend vorausgesetzter Annahmen, die ja immer an Wertigkeiten gekoppelt sind – etwa die, dass ein Bild wegen seiner Ähnlichkeit mit einem Gegenstand, wegen seiner Naturnähe, diesen am ‚wahrsten‘ darstelle. Dass von einer Ähnlichkeit zwischen Abbild und Gegenstand kaum die Rede sein kann und dass die stattdessen viel richtigere Sichtweise einer Ähnlichkeit zwischen dem Abbild eines Gegenstandes und dessen Wahrnehmung nicht einmal notwendig ist, um diesen darzustellen, war ein Thema des ersten Teiles dieses Buches; dass sie aber noch nicht einmal ausreichend sein soll, scheint zunächst weniger einsichtig – und doch: Wenn das sprichwörtliche Ei einem anderen Ei ähnelt, dann stellt es dieses allein deshalb noch nicht dar, denn Darstellung hat jene Gerichtetheit, die mit dem hier verwendeten Begriff der Intentionalität gemeint ist. Ähnlichkeit dagegen ist symmetrisch: Wenn ein Ei dem anderen ähnelt, dann ähnelt auch das andere dem einen. Goodman bestreitet nicht, dass bildnerische Darstellung *möglich* ist, nur ist sie für ihn eine Sonderform der Referenz.² Ähnlichkeit ist zur Darstellung weder notwendig noch ausreichend. Unerlässlich und ausreichend dagegen ist Referenz beziehungsweise Denotation – *eine* der Manifestationen von Intentionalität im Symbolaustausch (wir werden später noch anderen begegnen).

Ein Portrait etwa Philips IV. von Velazquez (Abb. 2) referiert auf den spanischen König, auch wenn es ihm nie wirklich geähnelt hat – was man bei vielen historischen Portraits nicht einmal mehr überprüfen kann. Umgekehrt referiert Philip IV. aber nicht auf das Portrait von sich. Die Beziehung zwischen Portrait und Portraitiertem ist gerichtet und nicht symmetrisch. Ausgedrückt in Searles Formel für Intentionalität liefert dies etwa auf Folgendes hinaus: Ein gewisses, materielles Objekt aus Holz, Leinwand und mit einer Schicht getrockneter Ölfarbe darauf (X) ist eine Darstellung (ein Portrait) Philips IV. (Y), da dies auf der Titelkarte daneben angegeben ist und ich, da es im Prado (K) hängt, davon ausgehen kann, dass es historisch belegt ist. Durch die Relativierung der Rolle der Ähnlichkeit und die Feststellung, dass der Kern von Darstellung die Denotation ist, bringt Goodman die Beziehung zwischen einem Bild und seinem Gegenstand auf einen gemeinsamen Nenner mit der zwischen einem Satz und seinem Inhalt. Er entkräftet so die Gegenüberstellung von Ähnlichkeit *versus* Kode und integriert die bildnerische Darstellung als eine Sonderform der Denotation in seine olympisch neutrale Symboltheorie.³

Wichtig ist für Goodman nicht, wie Zeichen denotieren (durch Kodierung oder durch Ähnlichkeit), sondern wie gut sie das tun, und hierüber können keine

¹ Goodman (1976 [1968])

² Ebenda, 5.

³ Ebenda und Mitchell (1987, 71).

allgemeinen Aussagen gemacht werden, da das Kriterium für ‚gut‘ davon abhängt, wofür man ein Symbolsystem gebraucht und ob es für diese Funktion geeignet ist oder nicht. Goodman entwickelt Kriterien zur Klassifizierung von Symbolsystemen, die von den sehr verschiedenen Funktionen, die Symbolsysteme haben können, hergeleitet sind. Durch die Relativierung von ‚Ähnlichkeit‘ kann er Fragen nach Wahrheit und Wirklichkeit ausklammern, die an sich nichts mit Symbolen zu tun haben und ihn nur in das weiter oben im Eiltempo durchkreuzte Minenfeld von philosophischen Problemen führen würden – etwa ob es eine oder mehrere Welten gibt, und ob sie als solche direkt für uns erfahrbar ist/sind.¹ Was dann bleibt, ist die Effizienz der Denotation. Nach welchen Kriterien lässt sich diese nun beurteilen?



2. Velazquez,
König Philip IV. von Spanien,
vor 1628

Goodman erläutert die Bedingtheit des Effizienz-Kriteriums am Beispiel eines Druckmanometers:² Je höher der Druck, desto weiter schlägt der Zeiger aus. Jedoch sind eindeutige und wiederholbare Messungen mit einem solchen analogen System nicht möglich, denn einem Zeigerstand können unendlich viele Werte zugeordnet werden. Eine Skaleneinteilung auf der Scheibe, auf welcher der Zeiger ausschlägt, gibt zwar Anhaltspunkte. Prinzipiell ändert sie

¹ Goodman hat sich dann in seinem ‚Ways of Worldmaking‘ (1974) in dieses Minenfeld begeben und dort auch den Unterschied zwischen Wahrheitsanspruch und Effizienz seiner Symboltheorie angesprochen, a.a.O., S.129.

² Zum Folgenden: Goodman (1976 [1968], 157 ff.).

jedoch nichts: Zwar würde sie die Einschätzung von Druckhöhen und deren Vergleich erleichtern, die Anzahl der Werte, die einem Zeigerstand zugeordnet werden können, bliebe – bei unendlicher Anzahl von Positionen hinter dem Komma – unendlich. Dies wird anders, sobald man sich auf eine andere Leseweise der Skalenscheibe einigt: Wenn jede Markierung auf der Skala als Zentrum eines Gebietes gelesen und jeder Zeigerstand innerhalb dieses Gebietes dem Wert der Markierung zugeordnet wird, dann sind Messungen – vorausgesetzt, dass die Gebiete deutlich zu unterscheiden und die Sprünge von einem zum nächsten Gebiet diskontinuierlich sind – eindeutig und wiederholbar. Die Unterteilung der Skala ist freilich ebenso willkürlich wie jede andere Einteilung von Messinstrumenten für Zeit, Wärme, Länge usw. Der Gewinn an Eindeutigkeit muss immer erkauft werden mit einem Verlust an Flexibilität und Feinfühligkeit.

Im Grunde beschreibt Goodman mit diesem Beispiel den elementaren Unterschied zwischen einem analogen und einem digitalen Computer, und so ist in seiner Symboltheorie das Gegenstück zu ‚analog‘ (anstelle von ‚ähnlich‘) nicht ‚kodiert‘, sondern ‚digital‘.¹ Beim Gebrauch des Wortes ‚digital‘ wird meist vergessen, dass es von ‚digit‘ (Finger) kommt: Wenn ich das Wort ‚Hund‘ ausspreche und einen bestimmten (und keinen anderen) Hund meine, dann zeige ich mit dem Finger auf ihn: „Der Hund da.“ Dementsprechend denotieren digitale Systeme ihre Gegenstände eindeutig und unmissverständlich. Um dies gewährleisten zu können, müssen ihre Zeichen deutlich voneinander zu unterscheiden sein (syntaktisch diskontinuierlich) und eindeutig auf jeweils nur ein Denotat verweisen, also auch semantisch diskontinuierlich sein. Im Gegensatz dazu sind analoge Zeichensysteme undifferenziert und unbestimmt und können deshalb viele Bedeutungen haben: Sie sind sowohl syntaktisch als auch semantisch verdichtet. Der Unterschied ist ein prinzipieller, und keine der Denotationsformen ist generell besser; jede hat ihre Vorteile: Die digitale ist geeigneter, wenn Referenzen eindeutig und wiederholbar sein müssen, die analoge aber, wenn empfindlich und flexibel reagiert werden soll. In Reinform kommen sie nur selten vor. Meist gebrauchen wir Mischformen. Auf einer Skala ließen diese sich anordnen zwischen einer eher digitalen (präzise, unmissverständlich, analytisch, wiederholbar, mechanisch) und einer eher analogen Ausrichtung (bedeutungsreich, flexibel, feinfühlig, erratisch, sinnlich). Maß- und Schätzsysteme etwa sind standardisiert, weil auf Präzision und Wiederholbarkeit angewiesen, während Darstellungssysteme eher analog ausgerichtet sind: Sie verdichten Bedeutungen und haben oft unbegrenzte Bezugsmöglichkeiten; die Suche nach Abstimmung(en) zwischen Zeichen und Bezeichnetem erfordert hier Einfühlung und ist nie definitiv.²

Ähnlichkeit mag dann weder notwendig noch ausreichend sein für Denotation, noch ein Garant für Wahrheit, festgehalten werden muss immerhin, dass sie bei gewissen Systemen eine, wenn auch untergeordnete Rolle spielt und bei anderen nicht, denn Sprache denotiert ja ohne Ähnlichkeit: ‚Hund‘, ‚dog‘ und ‚chien‘ denotieren die gleiche Klasse von Haustieren, ohne dass eines dieser Wörter irgendeine Ähnlichkeit oder Analogie mit dem nämlichen Denotat aufweist. Vorausgesetzt ich beherrsche die jeweilige Sprache hinlänglich,

¹ Zum Folgenden: Goodman (1976 [1968], 159 ff).

² Goodman (1976 [1968], 236).

dann verstehe ich, was mit dem entsprechenden Wort gemeint ist. Dies ist möglich aufgrund einer Übereinkunft zwischen den Sprechenden über die Bedeutung des Wortes, die gewissermaßen die Rolle der Ähnlichkeit einnimmt. Die Übereinkunft ist vergleichbar mit der über die Diskontinuierlichkeit von Markierungen auf der Skala eines Druckmanometers, denn das Wort kann ja kein Schwein bezeichnen. „Übereinkunft“ ist jedoch nicht allzu wörtlich zu nehmen, denn Sprechende schließen ja nicht wirklich Übereinkünfte, um miteinander sprechen zu können. Vielmehr handelt es sich hier um eine Art kollektiver Intentionalität (wie die Übereinkunft, dass das Stück Papier in meinem Portemonnaie ein Geldschein ist), die unbewusst vorausgesetzt und für das Verständnis unerlässlich ist. Wäre dann aber Sprache im Sinne Goodmans ein rein digitales Denotationssystem? Da das Wort ‚Hund‘ kein Schwein bezeichnet und da beide Wörter deutlich voneinander zu unterscheiden sind, scheinen die Bedingungen syntaktischer und semantischer Diskontinuität erfüllt zu sein. Wie schwierig jedoch Denotate von Wörtern wie ‚Wirklichkeit‘, ‚Wahrheit‘, ‚Intentionalität‘ deutlich einzugrenzen sind, konnte im Laufe dieses Kapitels schon festgestellt werden, und ‚dieses‘ oder ‚jenes‘ kann auf unendlich viele Denotate, obwohl nur jeweils auf eines zugleich referieren. Selbst bei primären Objekt-Wörtern wie ‚Hund‘ ist weniger deutlich, auf was referiert wird, als wir spontan annehmen.¹ Deutlich dürfte mittlerweile geworden sein, dass ‚Hund‘ nicht zu den Dingen gehört, die man tatsächlich sehen kann, denn es ist schon eine logische Abstraktion. Was ich tatsächlich sehe ist vielmehr eine gewisse Form mit einer gewissen Oberfläche und Textur, ein gewisses Muster von Bewegungen u. s. w., die – möglicherweise in Zusammenhang mit dem Hören eines gewissen Geräusches – ein mentales Muster kombinieren, das in meinem Bewusstsein mit der Kategorie ‚Hund‘ zusammenfällt.² So sind auch diskursive Sprachen bei Goodman keine digitalen Denotationssysteme, denn Sprachen fehlt es an semantischer Diskontinuität und Eindeutigkeit. Syntaktisch aber sind sie deutlich und diskontinuierlich, denn wir hören und schreiben deutlich voneinander getrennte Wörter und Sätze.³ Deshalb eignet sich Sprache besser zur Analyse und Kategorisierung der Wirklichkeit, während Bilder besser strukturelle und topografische Zusammenhänge aufzeigen können. Wenn die elementarsten Informationseinheiten von Sprachen Wörter sind, dann sind dies bei Fotografien und Bildern Helligkeits- und Farbwerte, Linien, Flecken, Flächen. In Bildern denotieren zunächst solcherlei „Bildelemente“; und sie denotieren „Szenenelemente“ wie Schatten, Farben, Licht, Überschneidungen – und zwar auf analoge (undifferenzierte, syntaktisch und semantisch verdichtete) Weise:⁴ Schatten in der Szene sind auf dem Bild dunkle Flächen, und Lichtreflexe sind helle Flecken. Ein gewisses Maß an Diskontinuität und Bestimmtheit kommt erst mit Ähnlichkeit ins Spiel, das heißt, wenn ich etwas

¹ Bertrand Russel (1980 [1950], 65, 109) hat primäre oder Objektsprache definiert als eine, die gänzlich aus Objekt-Wörtern besteht und Objekt-Wörter als solche, die isolierte, d.h. diskontinuierliche Bedeutungen haben und die erlernt worden sind, ohne dass dafür andere Wörter nötig gewesen waren.

² Russel (1980 [1950], 46).

³ Das Geräusch selbst ist zwar kontinuierlich, die Wahrnehmung kodiert das Sprechgeräusch jedoch in Worte und Sätze – in eine phonologische Struktur. Vergl. Jackendoff (1994, 53 ff); Goodman (1976 [1968], 178f).

⁴ Willats unterscheidet „scene primitives“ und „picture primitives“ als elementarste Informationseinheiten (1997, 7 f).

erkennen kann, was mir bekannt vorkommt und was einer Kategorie zuzuordnen ist, denn dann markiert die Kontur die Grenze zwischen einem dargestellten Gegenstand und der Umgebung – wie schon der Arnheimsche Urkreis es tut. Die Denotation von Kategorien ist jedoch die Domäne der Sprache: Ein Wort ist schneller ausgesprochen oder aufgeschrieben als ein unmissverständlich realistisches Bild gemalt, und mit Wörtern lassen sich Aussagesätze formulieren – nur schwerlich aber mit Bildern. Jedoch werden Definitionen von Wörtern in Lexikoneinträgen zuweilen illustriert, um Eigenschaften und Zusammenhänge zu verdeutlichen. So müsste etwa eine Illustration zum Eintrag ‚Rauhaardackel‘ zeigen, was mit Worten nur umständlich zu erklären ist. Sie braucht durchaus keinen bestimmten Rauhaardackel abzubilden; zu zeigen wäre ja nur, wie so ein Rauhaardackel aussieht. Bilder können sowohl tatsächlich existierende Dinge abbilden (was mit der Sprache umständlicher ist) als auch visuelle Konzepte. Und dann gibt es ja auch noch Bilder, die etwas darstellen, wovon wir wissen, dass es so etwas in Wirklichkeit nicht gibt – man denke etwa an Centauren, Zyklopen, Einhörner, Nymphen. Goodman fasst alle nicht konkreten Denotationen zusammen als „unbestimmte“ beziehungsweise als „Null-Denotationen“:



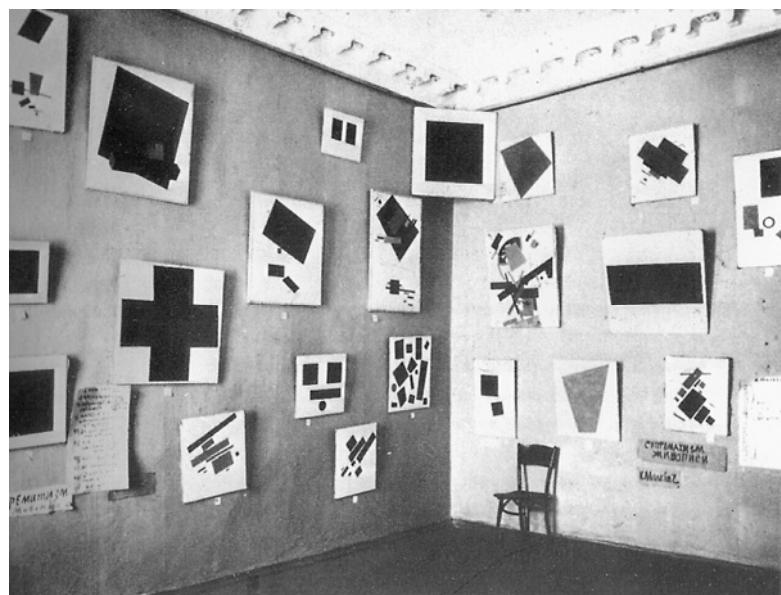
3. Poussin, *Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe*, 1637-39

Wir erlernen sie, wie wir die dazugehörigen Begriffe erlernen, und sie denotieren etwas, das nicht in der Natur, sondern in unseren Köpfen und in unserem Symbolaustausch existiert.¹ Die Kunstgeschichte ist voll von „unbestimmten“ und „Null-Denotationen“: Caspar David Friedrichs ‚Wanderer über dem Nebelmeer‘ (vergl. Abb. 21 im zweiten Kapitel) etwa referiert nicht auf einen bestimmten Mann, sondern auf ein Mann-Konzept, auf den Betrachter, der versunken ist in ästhetischer Kontemplation, und Poussins

¹ Goodman (1976 [1968], 21-26).

arkadische Landschaften (Abb. 3) denotieren keine konkrete Landschaften, sondern ein Landschafts-Konzept.

Was wäre in diesem Zusammenhang jedoch zu sagen von einem abstrakten Bild? Denotiert Malewitschs ‚Schwarzes Quadrat‘ (1915) ein schwarzes Quadrat? – oder den Suprematismus? Malewitsch hätte wohl beides bestritten. Für ihn war das ‚Schwarze Quadrat‘ eine „Ikone der Moderne“, und wie die alten Ikonen referierte es nicht auf etwas, dem Bilde äußerliches, sondern sollte eine eigene Wirklichkeit vergegenwärtigen. Ganz wie eine Ikone hing Malewitsch denn auch sein ‚Schwarzes Quadrat‘ auf der ‚Letzten futuristischen Ausstellung 0.10‘ im Jahre 1915 in Petrograd in die Ecke anstatt auf die Wand (Abb. 4).



4. Installationsfoto von der
,Letzten futuristischen
Ausstellung 0.10‘ in
Petrograd, 1915

Mit seiner Ablehnung der figurativen Darstellung in Kombination mit dem Anspruch, etwas Wirkliches, eine Tatsache zu präsentieren, stand Malewitsch nicht allein. Es war das Grundanliegen und der gemeinsame Nenner aller Pioniere der abstrakten Malerei. So sprach Mondrian von einem ‚Neuen Realismus‘: „Wirklichkeit wird hier verstanden als bildnerische Manifestation von Formen, nicht von Ereignissen des Lebens“¹ – ganz ähnlich wie Kandinsky in der schon zitierten Passage aus seinem Aufsatz ‚Über die Formfrage‘.²

Kommunikation und Ausdruck

Goodmans Symboltheorie ist viel kritisiert worden, und bezeichnenderweise spielt in den Kritiken – versteckt oder offen – immer wieder seine Gleichschaltung aller Symbolsysteme auf die Funktion der Denotation sowie die damit zusammenhängende Relativierung von Ähnlichkeit eine Rolle.³

¹ „Reality here is understood to be the plastic manifestation of forms and not of the events of life,” zit. n. Holtzman / James (Hrsg., 1987, 345).

² Kandinsky (Hrsg. Max Bill, 1955, 32).

³ Ohne Anspruch auf Vollständigkeit seien hier folgende angeführt: Elkins (1986); Gombrich (1972) und (1982 [1981]); Locher (1994); Lopes (1996); Mitchell (1987); Schier (1986); Walton (1990); Willats (1997); Wollheim (1980 [1970]), (1974), (1987) und (1993).

Bezeichnend ist dies, da es auf einen Widerspruch weist, der den traditionellen Disziplinen zur Erforschung von Bildern wie Kunstgeschichte und Ästhetik inhärent zu sein scheint. Einerseits streben sie danach, die Kunst als wesentlich eigene Darstellungsform zu profilieren und andererseits unterlegen sie ihren Konzepten von Darstellung – des wissenschaftlichen Anspruches halber – das von der Sprache hergeleitete, linguistische Denkmodell. Demnach verweisen auch Bilder (wie Wörter) auf Gegenstände oder Ereignisse einer äußeren Wirklichkeit und sind Kunstwerke, neben all den Qualitäten und Funktionen, die man ihnen sonst noch zuschreiben mag, *auch* Kommunikationsmittel.¹ Der prononcierteste Vertreter der Idee, dass Künstler über ihre Kunst mit dem Betrachter kommunizieren, ist Richard Wollheim. Zwar gibt er zu, dass ein Kunstwerk nicht immer alle Bedeutungen haben muss, die der Künstler in es hineinlegen hat wollen; das wäre aber dann ein Versagen des Künstlers.² Künstlerischer Ausdruck ist Wollheim zufolge immer der eines inneren psychologischen Zustandes, und ein Kunstwerk drückt den Zustand aus, insofern es mit diesem übereinstimmt. Es sei, so Wollheim, der Künstler, der seinen inneren psychologischen Zustand in sein Kunstwerk hineinlegt, und dessen Merkmale im Kunstwerk sind durch den Künstler *intendiert*. Wollheim bringt damit das Thema des künstlerischen Ausdrucks zurück auf dessen traditionelles Verständnis, und sein Verständnis von künstlerischer Intentionalität ist ebenso traditionell, beschränkt er sie doch auf Intention als bewusste Absicht.³ Hinter Wollheims Auffassung von künstlerischem Ausdruck und Intentionalität verbirgt sich denn auch der gleiche kartesische Dualismus, der einer Erklärung der Beziehungen zwischen Geist und Körper immer wieder im Wege steht. Dass sie im Lichte der neurophysiologischen Erkenntnisse der letzten Jahre nicht mehr haltbar ist, hoffe ich deutlich gemacht zu haben: Ein Bewusstsein unabhängig vom Körper lässt sich nicht erklären. Und im Hinblick auf die Kunst kann ich dem allein schon deshalb nicht beipflichten, da ich noch nie einem ernst zu nehmenden Künstler begegnet bin, für den die Frage, was er mit seinem Kunstwerk *ausdrücken* will (im Sinne von einer absichtlichen Mitteilung), irgendeine Relevanz gehabt hätte.



5. Magritte,
Verrat der Bilder, 1928

¹ Elkins (1986, xi f) führt die Kritik der semiotischen Ausrichtung der Kunstgeschichte als zentrales Anliegen seines Buches an. Seine hermetische Alternative („Twilight“) kann jedoch kaum überzeugen.

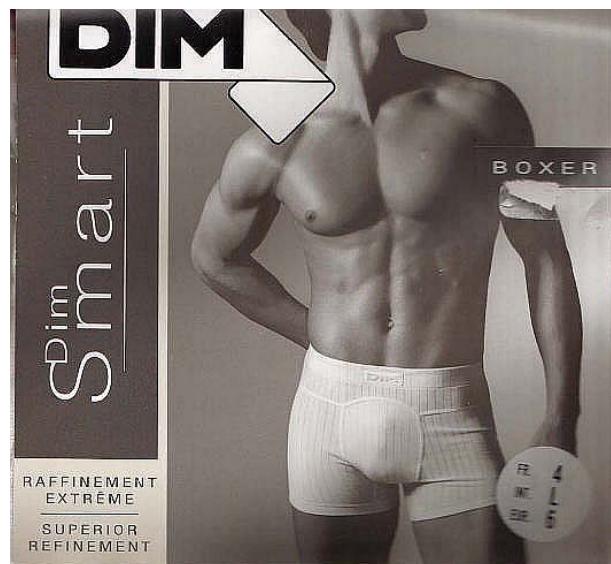
² „Criticism as retrieval“, in: Wollheim (1980 [1970], 200).

³ Ebenda, 201; Wollheim (1993, 154 f).

Jedoch hat Wollheim mit seiner frühzeitigen Kritik des Ansatzes von Goodman eine Diskussion entfesselt, die jenen bereichert und aus seiner olympischen Isolation herausgeführt hat. Besonders einflussreich war Wollheims Hinweis darauf, dass naturalistische Bilder uns viel direkter ansprechen als Beschreibungen.¹ Wenn wir zum Beispiel das Abbild einer Pfeife sehen, dann sehen wir es *als* Pfeife. Gerade deshalb sah René Magritte sich ja genötigt zu seinem berühmten Bild *„La trahison des images“* (Abb. 5). Es ist das Bild einer realistisch gemalten Pfeife mit darunter dem Text „*Ceci n'est pas une pipe*“, ebenfalls gemalt, und zwar in jener handschriftartigen Typographie, wie man sie in Schulfibeln findet, als wollte Magritte Erstklässlern eine offensichtlich nicht selbstverständliche Tatsache eintrichten, nämlich dass es ja eben keine Pfeife ist, sondern nur deren Abbild.

So scheint Denotation (hier ihr Sonderfall der Darstellung: die Referenz des Abbildes auf das Abgebildete) von direkter Intuition überlagert zu werden, sobald Ähnlichkeit im Spiel ist. Ähnlichkeit macht uns glauben, dass das Abbild das Abgebildete *ist*, und so hat Kendall Walton Wollheims Formel des „*sehen-als*“ um sein Konzept der Mimesis als „*make-believe*“ bereichert. Das Sehen eines Fotos von einem Ding, so Walton, ist „tatsächlich das Ding selbst Sehen“, und so neigt man dazu, die Wahrhaftigkeit dessen, was man auf einem Foto sieht, ungefragt hinzunehmen.² Waltons Konzept eröffnet Erklärungsmöglichkeiten – ohne dass er diese selbst weiter verfolgt – für Funktionsweisen der Bilder unserer Massenkultur, denn diesen geht es eher um das Ansprechen von Gefühlen mittels Illusion von Wirklichkeit als um die Vermittlung deutlich umrissener Bildinhalte.

6. DIM – Reklame



Wenn zum Beispiel Dim-Unterhosen konsequent von athletischen Männer-Torsi getragen werden, dann fühlt mein Torso sich vielleicht auch ein bisschen athletisch an, wenn ich eine Dim-Unterhose trage (Abb. 6). Wohl kaum denke ich daran, dass die Torsi auf Reklamebildern von professionellen

¹ Ich beziehe mich auf Wollheims vielzitierte Formel des „*seeing-as*“, erstmals entwickelt in seinem *Art and its Objects* (1980 [1970]), 16 – 22.

² Walton (1990), insbes. das Kapitel 8 „*Deceptive Representation*“ (293-352; Zitat: 331).

Mannequins sind, die ihr ganzes Leben darauf abstimmen, so einen Torso zu haben. Darüber hinaus sind solche Bilder mittels Licht, Setting und Blickwinkel in hohem Maße manipuliert und also unrealistisch – kurz: Es sind eben *nur* Bilder, die (scheinbar ganz nebenbei) darauf aus sind, ihr Bildsein zu vertuschen.¹

Inwiefern dergleichen spontane Identifizierungen eines Abbildes mit dem Abgebildeten biologisch zu begründen sind, habe ich im ersten Kapitel beschrieben. Flint Schier, ein anderer Theoretiker, der Wollheims Faden aufgriff, hat dafür – wohl in Anlehnung an Chomskys ‚generative Grammatik‘ – den Begriff „*natural generativity*“ geprägt, denn gewisse Bilder (Schier qualifiziert sie als ikonische) bedürfen offensichtlich keiner Grammatik, um lesbar zu sein.² Schier verwendet Grammatik also als wesentliches Unterscheidungsmerkmal der Sprache gegenüber dem Abbild, während Donald Hoffman ja gerade auf eine Grammatik des Sehens aus ist. Vor Missverständnissen wegen abweichender ‚Grammatik‘-Begriffe muss hier gewarnt werden. Für unseren Zusammenhang ist jedenfalls festzuhalten, dass Schiers „natürliche Generiertheit“ naturalistischer Abbildungen als Version des Natur-Arguments für deren Universalität gelesen werden kann: Universell ist sie – im Gegensatz zur Sprache – nicht bezüglich der Referenz auf äußere Wirklichkeit, sondern bezüglich der Art und Weise, wie wir diese als Menschen sehen. Damit ist zunächst die biologische Grundlage des Sehens gemeint, die für alle Menschen die gleiche ist, allerdings auch, was wir als geistige Wesen damit anfangen können. Auf der geistigen Ebene scheiden sich dann aber bald kulturelle und individuelle Bestimmtheiten voneinander: Sehensweisen, Präferenzen, Interessen, Bezugsrahmen etc. Die Grundlage, auf der dies geschieht, ist die gleiche, und deshalb meine ich, die Universalität der Kunst, von der schon Leonardo sprach, als humanistische oder anthropologische qualifizieren zu können.

Meist wird in derlei kunsttheoretischen Diskussionen übersehen, dass die Darstellung einer objektiven, äußeren Wirklichkeit Künstlern ab der Renaissance nur bis hin zur Herauskristallisierung des modernen Kunstbegriffes ein wichtiges Anliegen war. Constable, Ruskin und die Romantiker waren ja die letzten, die in der wissenschaftlichen Erforschung der äußeren Wirklichkeit eine genuine Aufgabe der Kunst sahen. Darüber hinaus ist die Kunstgeschichte – auch schon vor der Entstehung des Kunstbegriffes – voll von dem, was Goodman „Null-Denotationen“ genannt hat. Die Komplementarität von Kunst und Wissenschaft – das Thema des zweiten Kapitels dieses Buches – scheint mir einer der Gründe, warum die ‚objektive‘ Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit für Künstler der Moderne kein relevantes Problem mehr sein kann. Die Illusion scheinbarer Wirklichkeit wurde denn auch bald übernommen von der Photographie, den Jahrmärkten und später dann von der Massenkultur. Unter diesem Gesichtspunkt ist die

¹ Wollheims späterer Ersetzung von „sehen-als“ durch „sehen-in“ kann ich nur teilweise und allenfalls bei Bildbetrachtungen im Rahmen der Kunstinstitution folgen, denn die These, dass ich sowohl die Darstellung als auch den Bildträger sehe, scheint mir bei Reklamebildern – insbesondere wenn sie sich auf einem Bildschirm bewegen – unhaltbar: ‚Seeing-as, seeing-in, and pictorial representation‘, in: Wollheim (1980 [1970], 213). Lopes (1996, 50, 176) meint das ‚Twofoldness‘ oder Illusionismus eine Frage des Grades sei.

² Schier (1986, insbes. 65 f.).

Diskussion um die Natürlichkeit ikonischer Zeichen nur von marginalem Belang für die Kunstgeschichte der Moderne. Was bleibt denn aber für die Kunst, wenn sie keine ‚objektiven Fakten‘ mehr darstellt? Die triviale Antwort ist: Ausdruck von Gefühlen.

Die Vorstellung, dass ein Maler sich in seinen Kunstwerken ausdrückt und dass sich die in sein Kunstwerk hineingelegten Emotionen auf den Betrachter (der sie dann nacherlebt) übertragen, ist weit verbreitet.¹ So verstanden ist Ausdruck eine Form der Darstellung von Gefühlen und also der Denotation. Dass Kunstwerke innere Zustände des Künstlers ausdrücken, ist ja auch Wollheims zentrale Forderung, und es scheint tatsächlich, dass er mit „ausdrücken“ eigentlich ‚darstellen‘ meint. Auch im alltäglichen Sprachgebrauch laufen die beiden Begriffe ‚Ausdruck‘ und ‚Darstellung‘ leicht ineinander über, und genau deshalb hatte Goodman schon in ‚Languages of Art‘ auf deren Unterschied insistiert: ‚Ausdruck‘ bezieht sich eher auf Gefühle und Eigenschaften – demnach Qualia – als auf das platte Vorkommen einer Sache oder eines Ereignisses, welches seinerseits eher durch Darstellung denotiert wird.² Es ist jedoch nicht leicht, sich eine Vorstellung von ‚Ausdruck‘ zu machen, ohne dabei gleich an absichtliche Darstellung zu denken.

Garantiert frei von Absicht wäre Ausdruck bei den uns mittlerweile wohlbekannten Rauhaardackeln. Irgendwann hat mich meine Frau darauf aufmerksam gemacht, dass Rauhaardackel immer schlechter Laune oder irgendwie ärgerlich zu sein scheinen, was in Kombination mit der Größe und der Körperform des Haustieres eine subtile, jedoch – hat man dies einmal so gesehen – nicht mehr zu übersehende Komik mit sich bringt. Ich kann mir durchaus vorstellen, dass den Leser dieser Zeilen unsere Assoziation von ‚schlechte Laune‘ und ‚Komik‘ mit Rauhaardackeln befremdet (Vergl. Abb. 1). Für uns aber gibt allein der Name der Rasse schon regelmäßig Anlass zum amüsierten Lächeln, wobei anzumerken ist, dass der französische Term für Rauhaardackel, ‚teckel à poils durs‘, die Komik noch unterstreicht: Obwohl etymologisch vom deutschen ‚Dackel‘ herzuleiten, kann das französische ‚teckel‘ auch als Lautmalerei des Laufgeräusches der kurzen Pfoten eines Dackels gehört werden. Dazu im Widerspruch steht eine gewisse Virilität und Hartnäckigkeit, die mit ‚poils durs‘ assoziiert werden kann. ‚Teckel‘ und ‚poils durs‘ stehen so in einem Spannungsverhältnis zueinander, dass dem zwischen manifestem Ärger und kleiner Körperform ähnelt. So hat das Wort sich für uns mit einem Ausdruckswert aufgeladen, der über dessen lexikalische Bedeutung hinausgeht.

Ärger und schlechte Laune sind Gefühle, die wir alle kennen, und die wir bei anderen am Gesichtsausdruck und am Verhalten ablesen können. Sie auf einen Rauhaardackel zu projizieren ist ein Anthropomorphismus, womit nicht gesagt ist, dass die Projektion absichtlich geschieht. Vielmehr ist es die Entdeckung einer Analogie zu Gefühlen aus unserem Erfahrungsschatz. Goodman spricht von einem kausalen Band zwischen Ausdruck (des Rauhaardackels) und dem was ausgedrückt ist (unsere Erinnerung an das Gefühl von Ärger und schlechter Laune). Im Zusammenhang mit meiner Argumentation hier würde ich eher von einem intentionalen Band sprechen. Ausgedrückt ist das Gefühl, das eine physische, objektive Tatsache der

¹ Gombrich (1982 [1972], 158 f.).

² Goodman (1976 [1968], 45).

(Außen-)Welt (eine Searlesche „rohe Tatsache“) beim Betrachter erregt, und rohe Tatsachen sind sowohl das Tier als auch das (Sprach-)Geräusch, mit dem es bezeichnet wird.¹ Ausdruck ist also in hohem Maße abhängig vom Betrachter – nicht von jenem abstrakten Betrachter, für den selbstverständlich ist, dass das Stück Papier in meinem Portemonnaie eine Banknote ist, sondern von gewissen Individuen, die gewisse Erinnerungen an Rauhaardackel, an Ärger und schlechte Laune in ihrem jeweiligen Erfahrungsschatz mit sich tragen. Zwar ist er auch abhängig von gewissen Merkmalen des Gegenstandes der Projektion. Ob diese Merkmale Anlass zur Projektion geben, hängt jedoch vom Betrachter ab. Der Gegenstand ist gewissermaßen ein dankbares *Beispiel* für das, was der Betrachter in ihn projiziert. So ist Goodmans alternative Form der Denotation die Veranschaulichung (*Exemplification*). Sie verläuft in umgekehrter Richtung – vom Betrachter zum Gegenstand.



Auch was ein Bild ausdrückt, ist das Gefühl, das es beim Betrachter anregt. Wenn mich ein Bild wie etwa Claude Monets „Die Rue Montorgueil im Flaggenschmuck“ (1878, Abb. 7) fröhlich stimmt, dann kann ich sagen: „Das ist ein fröhliches Bild.“ Aber natürlich fühlt das Bild nicht selbst, was es ausdrückt. Es ist nicht buchstäblich fröhlich, sondern figürlich. So involviert Ausdruck figürliche Eigenschaften und ist deshalb direkter; andererseits ist er weniger buchstäblich als die Darstellung. Übrigens braucht Monet durchaus nicht fröhlich gewesen zu sein, als er das Bild malte. Vielleicht war er es, vielleicht nicht – ob ja oder nein, ist unerheblich. Fröhlichkeit ist eine betrachterabhängige Eigenschaft oder Qualität (und kein Zustand) des Bildes.

¹ Ebenda, 47.

Es macht den Betrachter fröhlich, indem es ihm ein Beispiel für Fröhlichkeit (fröhliche Farben, Darstellung von Sonnenschein und Fähnchen, die festlich im Wind wehen) gibt, dem er sich spontan (mimetisch) anverwandelt. Anstatt „Das ist ein fröhliches Bild“ wäre es also richtiger, zu sagen: „Das Bild ist ein Beispiel für oder veranschaulicht Fröhlichkeit.“ Veranschaulichen ist Zeigen, nicht Darstellen oder Beschreiben.¹

Selbst auf die Gefahr hin, dass ich den Leser dieser Zeilen beginne zu langweilen, möchte ich doch noch einmal auf den Rauhaardackel zurückkommen, denn das Beispiel veranschaulicht auch eine besondere Eigenart des ästhetischen Gefühls. Bemerkenswert ist nämlich, dass weder der Anblick eines Rauhaardackels noch das Sprechen darüber, weder bei meiner Frau noch bei mir schlechte Laune (der supponierte Ausdruck des Rauhaardackels) hervorbringt – ganz im Gegenteil. So entsteht das ästhetische Gefühl nicht notwendigerweise als ein direkter Transfer der Projektion; die Emotion kann gedämpft werden, sich wandeln oder sich gar in ihr Gegenteil kehren. Man denke etwa an die griechische Tragödie oder an Burkes „*Sublime*“. Ja wir rezipieren sogar Kunstwerke mit Gefühlswerten, die wir im Alltag eher meiden. Negative Gefühle wie Angst, Hass, Ekel können ein positives Vorzeichen erhalten, wenn sie durch ein Bild ausgelöst werden.² In der ästhetischen Erfahrung sind Gefühle – ganz gleich ob positiv oder negativ – Modi der Empfänglichkeit für ein Kunstwerk, wobei deren Quantität oder Intensität keine Maßstäbe sind für dessen Qualität.³

Kollektives (Unter)-Bewusstsein und *Interface* zur Wirklichkeit

Goodman hat seinem Konzept der Veranschaulichung oder Exemplifizierung als umgekehrte Denotation einen großen Teil von „*Languages of Art*“ gewidmet. In den Kritiken seines Ansatzes spielt es jedoch eher eine untergeordnete Rolle, und dies ist wiederum bezeichnend: Die Idee einer Exemplifizierung als umgekehrte Denotation setzt sich über traditionelle Vorstellungen von Wirklichkeit und deren Darstellung, beziehungsweise von Symbolen hinweg, Vorstellungen, die darüber hinaus durch unsere alltägliche Erfahrung der Wirklichkeit unablässig bestätigt zu werden scheinen. Wird das Konzept jedoch vor dem Hintergrund dessen, was in diesem Kapitel der Diskussion von Ausdruck, Denotation, Sprache und Abbild vorangegangen ist, weitergedacht, dann erfordert dies eine ziemlich radikale Revision unserer *Defaults* über Symbole und deren Funktionsweisen in Bezug zur Welt.

Fassen wir also das Vorangegangene kurz zusammen: Für Berkeley und für so manche, die ihm darin folgten, gab die Einsicht, dass wir nur über die Sinne Kontakt zur Welt haben, dass also die Sinne bestimmen, wie sie uns erscheint, Anlass zum Zweifel an deren tatsächliche Existenz. Deshalb aber die Existenz einer von uns unabhängigen Außenwelt rundheraus abzustreiten geht entschieden zu weit, und dergleichen modische Versuche dürfen, so scheint mir, ruhigen Gewissens auf den Abfallhaufen postmoderner Sensati-

¹ Ebenda, 93.

² Ebenda, 246.

³ Ebenda, 250.

onslust geworfen werden. Und auch was Berkeley selbst betrifft, will ich Searle gerne folgen: Unter epistemologischem Gesichtspunkt ist sein Zweifel irrelevant. Doch müssen wir uns wohl, wollen wir das Funktionieren von Symbolen besser begreifen, an die unserer Intuition in flagranter Weise widersprechende Vorstellung gewöhnen, dass wir keinen unvermittelten Zugang zu der unabhängig von uns existierenden Außenwelt haben – um so mehr, da wir heute wissen können, dass nicht nur die Sinne dazwischen liegen, sondern der ganze Körper, und dass darüber hinaus der Geist nicht losgelöst vom Körper zu erklären ist. Geist und Körper bilden *zusammen* eine Einheit, und zur Erklärung der *Form* jener mysteriösen Beziehung zwischen diesen beiden, traditionell getrennt betrachteten Konstituenten, scheint mir das Konzept der ‚Intentionalität‘ das vielversprechendste, insbesondere da es auch die vielfältigen Beziehungen der Einheit Körper/Geist zur Welt (sowohl zur betrachterabhängigen als auch der betrachterunabhängigen) am überzeugendsten auf einen Nenner bringt. Wenn aber das individuelle Bewusstsein keinen unmittelbaren Zugang zur Außenwelt hat, und wenn darüber hinaus der *vermittelte* Bezug zwischen beiden eine intentionale Form hat, dass heißt, schon auf der primärsten Ebene vom Geist/Körper ausgehend in die Welt gerichtet ist und nicht umgekehrt, dann kann die durch unsere alltägliche Intuition unablässig bestätigte Vorstellung, dass die Außenwelt durch unsere Sinne in unser Bewusstsein dringt und sich dort so spiegelt, wie sie ist, nur eine Illusion sein. Wir konstruieren unsere Wahrnehmung vielmehr, und so konstruieren wir auch die Welt(en), die wir wahrnehmen. Unabhängig von den Welten unserer Wahrnehmungen (nicht jenseits, darüber oder darunter) gibt es die *eine Welt*, auf die sich all unsere Intentionalität richtet, die jedoch *an sich* nicht direkt wahrnehmbar ist. Damit ist natürlich nicht gesagt, dass wir nichts von ihr wahrnehmen, und auch nicht, dass gewisse Aspekte der Wahrnehmung nicht verursacht wären durch diese eine, unabhängig von uns existierende Welt. Nur ist unsere Wahrnehmung höchst selektiv, und kann es nicht anders sein – und die erste Selektion ist schon lange gemacht, bevor das ‚cogito‘ seine Präferenzen anmeldet.

Wenn ich etwas über die Welt aussage oder sie unter irgendeinem Aspekt darstelle, dann meine beziehungsweise zeige ich – bewusst oder unbewusst, jedenfalls notwendigerweise – die Welt *meiner* Wahrnehmung, oder besser: Ich versuche zu erklären oder zu zeigen, was meine Interpretation der Welt ist. Meine Interpretation der Welt ist verursacht durch eine Reihe mentaler Muster in meinem Gehirn sowie durch das sie wiederum verursachende Neuronenfeuer. Sie gründet auf meiner Weltansicht mit all den Bedeutungen, die ich meinen Wahrnehmungen zuschreibe, und die, als Ganzes genommen, die einzigartige, intentionale Beziehung meines Gehirns zur Welt bilden. So sind Bedeutungen, jede für sich genommen, schon äußerst komplex und nur teils bewusst. Ich kann eine Bedeutung nicht *en bloc* auf ein anderes Individuum übertragen, wie dies mit einem Software Packet von Computer zu Computer möglich ist. Was ich davon mitteilen kann, hängt in hohem Maße ab von dem Symbolsystem, das ich verwende. Für die meisten alltäglichen Handlungen wird Sprache das beste Symbolsystem sein. Wegen ihrer syntaktischen Diskontinuität kann jedoch vieles nicht in Worte gefasst werden – all das, worüber Wittgenstein uns anrägt, zu schweigen. Wenn es um räumliche Verhältnisse, visuelle Eindrücke, ja ganz allgemein um Konkretes oder um komplexe-

re Zusammenhänge geht, dann ist eine Skizze oder ein Schema oder ein Foto oft besser geeignet. Die prinzipielle Austauschbarkeit von Symbolsystemen ist übrigens konsistent mit der alten Idee der Synästhesie, die durch neuere Erkenntnisse der Neurophysiologie untermauert worden ist, und wonach es für die Wahrnehmung nicht viel ausmacht, in welcher Form ein Ereignis oder ein Gegenstand sich präsentiert: Zwar lassen sich gewisse Gebiete des Gehirns entsprechenden Sinnesorganen zuordnen. Wenn ein solches Gebiet jedoch ausfällt (durch Gehirnschlag, Unfall, Tumor u.a.), dann können dessen Funktionen ohne weiteres durch andere Gebiete übernommen werden.¹

Ganz gleich, welches Symbolsystem ich verwende, jedes Symbol ist sowohl eine „rohe Tatsache“ (ein Berg, eine Eiche, ein (Sprech-)Geräusch, ein Lichtfleck auf einem Bildschirm, ein Tintenfleck auf einer Buchseite usw.) als auch die Veräußerlichung oder Projektion auf eine äußerliche, rohe Tatsache eines Aspektes oder Fragmentes der Bedeutung – jener ganzheitlichen, einzigartigen, intentionalen Beziehung meines Gehirnes zur Welt. Durch die Veräußerlichung wird das Stück Bedeutung zugänglich für andere und kann also zur Kommunikation dienen. Ein Symbol ist aber auch ein materielles Gegenüber (zumindest, wenn es beständig ist und nicht verfliegt wie ein Geräusch), das, wenn ich ein Stück meiner Bedeutung auf es projiziert habe, dieses konkretisiert; und so kann ich dann wieder meine Bedeutung suchende Intentionalität darauf loslassen. Dies geschieht beim Schreiben, Malen, Zeichnen, Komponieren gleichermaßen. Mittels meines Arbeitens an Symbolen vertiefe ich mich in Bedeutungen meines Bewusstseins und Unterbewusstseins und präzisiere sie; und wenn man Jahre lang an einem Buch gearbeitet hat, dessen Inhalt man am Anfang glaubte, schon fix und fertig im Kopf zu tragen, dann kann man sich eine Vorstellung machen von dem Weg, den eine Bedeutung im Kopf manchmal ablegen muss, um sich als Symbol konkretisieren zu können. So gesehen ist Symbolisieren eine Form des Testens von Bedeutungen, und so stehen Symbole zwischen uns und der Welt als sowohl intentionale als auch materielle Gegenstände, über die wir – wie über unsere Sinne – mit jener in Wechselwirkung treten, Hypothesen testen und über die wir uns miteinander austauschen können.

Symbole bilden eigene Welten, und ihr Funktionieren scheint gar davon abzuhängen, dass wir die Welten, die sie bilden, als eigene sehen.² Die Symbolwelten werden sowohl bestimmt durch den persönlichen als auch den kulturellen Gebrauch; sie sind Bindeglieder zwischen Individuen, die Kollektive bilden. Wenn Bewusstsein nicht die letzte Sicherheit ist, auf die wir uns verlassen können, sondern ein vergängliches und ständig im Fluss sich befindendes Phänomen, dass gewissermaßen im Nachhinein durch den intentionellen Prozess der Bedeutungsschöpfung hervorgebracht wird, und wenn *kollektive* Intentionalität die Welten der Symbole hervorbringt, dann müssen diese auch größtenteils unbewusst sein. Deshalb sind sie jedoch keineswegs weniger konkret. Der Fehler der klassischen Ästhetik und Kunstwissenschaften, Kunst als Ganzes zu nehmen, ohne zwischen

¹ Hickok / Bellugi / Klima (Juni 2001, 42 ff). Vergl. auch: Motluk (11. August 2001).

² Denn, wie eingangs dieses Kapitels schon einmal angedeutet, scheinen Legastheniker ja wegen der Unfähigkeit, sie als eigene Welten zu erkennen, nicht lesen und schreiben zu können. Vergl.: Kurvers (2002).

materiellen, gesellschaftlichen beziehungsweise intellektuellen Aspekten zu differenzieren, hat sein Gegenstück in einer *übermäßigen* Differenzierung, welche die modernen Bewusstseins-wissenschaften kennzeichnet: In ihrer Terminologie kommt das Unterbewusste nur als streng solipsistische und also nicht kulturelle Kategorie vor. Sigmund Freuds (1856-1939) Konzept vom Unterbewussten implizierte dagegen noch einen Kulturkonflikt, denn Neurosen bilden sich aus einer Unfähigkeit, das individuelle Unterbewusste mit den ungeschriebenen Gesetzen der kulturellen Umgebung in Einklang zu bringen. So sind Freuds Theorien, die lange Zeit als überholt galten, neuerdings wiederentdeckt worden: Themen wie tiefe, unbewusste Motivation, Verdrängung, Wirklichkeits- und Lustprinzip könnten hilfreich sein beim Integrieren disparater, biologischer, neurologischer und psychologischer Beschreibungen des Gehirns und des Bewusstseins.¹ Selbst ein Psychologe wie Ian Wilson, der Freuds Theorien eher als hinderlich ansieht, vertritt eine Vorstellung vom Verhältnis zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein, die doch auch an Freud erinnert: Bewusstsein als zunächst mehr oder weniger willkürliche Versuche, eine kohärente Erklärung der Wirklichkeit (also Sinn) zu konstruieren, die jedoch zum Unterbewusstsein passen muss, weil man sonst die falschen Lebensentscheidungen trifft, was, so würde ein Freudianer hinzufügen, zu Neurosen führt.²

Doch ist beim Wiederaufgreifen einer alten Theorie natürlich Vorsicht geboten – man muss die Spreu vom Weizen trennen:³ Auch wenn Freud in die Geschichte eingegangen ist als einer der ersten (nach Marx und Nietzsche), die daran gingen die Absolutheit des bewussten, denkenden ‚Ich‘ zu unterminieren, hat seine Theorie vom „Über-Ich“, welches das „Es“ zensiert, doch eine Hintertür offengelassen für jene, die Moderne so prägende Grundannahme einer absoluten Instanz des Geistes. Wenn es auch ein *kollektives* Unterbewusstes gibt, dann ist die Theorie eines zensierenden Über-Ich zur Erklärung der Beziehung zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein eher irreführend. Die erste Theorie vom kollektiven Unterbewussten stammt ja von Freuds einstmaligem Schüler und später abtrünnigen Erzrivalen Carl Gustav Jung (1875-1961). Jung konzipierte dieses kollektive Unterbewusste aber als universal menschlichen Archetypus – wohinter sich wiederum das alles kontrollierende Subjekt der Aufklärung verbirgt, das zwanghaft die grenzenlose Überschaubarkeit und Machbarkeit des ‚Ich‘ und der Welt, in der es lebt, unterstellt.

Searles kollektive Intentionalität weist, so scheint mir, einen Ausweg aus dieser Zwangsjacke, denn sie kann als Alternative zum kollektiven Unterbewussten aufgefasst werden. Entscheidend ist die Bedeutungsverschiebung beim Adjektiv ‚kollektiv‘: Bei Jung stand es noch für ‚universell‘; Searles kollektive Intentionalität hingegen konstituiert sich aus Regeln, die in einem überschaubaren Kollektiv (meist ist dies eine kulturelle Gemeinschaft) gelten. Die bruchlose Kontinuität zwischen individueller und kollektiver Intentionalität ist dieselbe wie die zwischen individueller Bedeutung und (kollektiven) Symbolen. In der Symbolwelt liegt das kulturelle Wissen (sowohl ex- als auch implizites, stillschweigendes) einer Gemeinschaft aufbewahrt. Die Teilung eines gemeinschaftlichen (Unter-) Bewusstseins, Geistes, will heißen der

¹ Solms (Mai 2004, 56 ff).

² Wilson (2002)

³ Hobson (Mai 2004, 63).

Gebrauch von Symbolen ist, es wurde eingangs dieses Kapitels schon gesagt, ein einzigartiges Merkmal des Menschlichen. Ohne ein solches, was ja einem Leben ohne Kultur gleichkäme, können wir, wie das Beispiel des Wolfsjungen im ersten Kapitel gezeigt hat, das latente Potenzial unseres Gehirnes nicht nutzen; und dies kommt daher, dass die Besonderheiten unserer kognitiven Strukturen nicht von vornherein eingebaut sind.

Der Mensch ist nicht einzigartig wegen seines Gehirnes, denn dessen grundlegender Entwurf ist garnicht so besonders: Wir haben ein typisches Primatengehirn; ein neueres Modul zur Umsetzung von deren grundlegenden Kognitionsmustern ist im menschlichen Gehirn nicht auszumachen. Der am deutlichsten sichtbare Unterschied ist der Umfang, was ebenfalls nicht die Besonderheit menschlicher Kognitionsmuster erklärt, denn auch in Vogelgehirnen, um ein Beispiel zu nennen, sind gewisse, ans Singen gekoppelte Bereiche umfangreicher. Was den entscheidenden Unterschied ausmacht zwischen Menschen und Affen, der Symbolgebrauch, findet größtenteils außerhalb individueller Gehirne statt. Symbole machten zunächst Transaktionen zwischen Gehirnen möglich, und dann das Abladen wieder verwendbarer Information im kulturellen Gedächtnis. Erst angereichert durch dieses können sie auch als individuelle, interne Denkwerkzeuge gebraucht werden, und Sprache ist geradezu eine Invasion unserer Gehirne durch äußere Symbolsysteme.¹ Als Denkwerkzeuge helfen Symbole, von der unmittelbaren Sinneserfahrung zu abstrahieren. So hat sich im Laufe der Entwicklung vom Proto-Affen zum Menschen der primäre Kortex, der direkt mit dem peripheren Nervensystem verbunden ist, kaum verändert. Jedoch vergrößerte sich beim Menschen der tertiäre Kortex, der keine direkten Verbindungen weder zur Peripherie noch zum Primärkortex hat, und der auch bei Affen höher entwickelt ist, zu einem ungeheuren Volumen.²

Hier stoßen wir auf ein weiteres, durch unser zwanghaftes Kausalitätsdenken induziertes Henne/Ei Problem: Was kam zuerst? – die Ausweitung des Tertiärkortex oder die Urinstition Sprache? Der Psychologe Merlin Donald sieht hinsichtlich dieser Henne/Ei Problems Anlass zu einer Paradigmenverschiebung: Seiner Meinung nach ist der Ursprung von Sprache viel eher in kognitiven Gemeinschaften, in der geteilten Aktivität vieler, miteinander verbundener Gehirne zu suchen. Solche Gemeinschaften entwickeln eine Eigendynamik, die unvorhersehbare, chaotische Entwicklungen jenseits des Kausalitätsprinzips hervorbringen können. In den Bewusstseinswissenschaften gebraucht man hierfür häufig den Begriff „*emerging evolution*“.³ Jedoch kann auch Donald sich nicht ganz vom Kausalitätsdenken freimachen, und der Begriff der Intentionalität, so wie hier besprochen, scheint ihm fremd zu sein. Wenden wir ihn auf Donalds Paradigmenverschiebung an, dann entsteht das Bild einer Symbolwelt als kollektives, virtuelles Gehirn, an das jedes individuelle, physische Gehirn einer Gemeinschaft bewusst und unbewusst gekoppelt ist. Dieses Bild lässt Gombrichs, im ersten Kapitel besprochene „Rätsel des Stils“ in einem neuen Licht erscheinen, denn wenn Wirklichkeitserfahrung intentional von innen heraus konstruiert wird, und wenn jedes Gehirn eines Kollektivs an ein

¹ Donald (2001, 327, Anmerkung xiv, 11 f, 110 ff, 149 ff, 157).

² Ebenda, 165 ff.

³ Ebenda, 253.

solches virtuellen Kollektivgehirn intim gekoppelt ist, dann ist leicht einzusehen, wie schwierig es sein muss, sich davon abzukoppeln. Symbole, die integraler Bestandteil eines solchen kollektiven, virtuellen Gehirnes sind, können im Felde einer Gesellschaft, deren kollektive Intentionalität sie hervorgebracht hat, unbewusst, ja geradezu automatisch verstanden werden. Sie sind selbstverständlich. Sich davon los zu machen, erfordert die Anstrengung des kritischen Bewusstseins.

Sich von traditionell festgelegten Darstellungsformen zu befreien, wie dies die Renaissance Künstler auf ihrer Suche nach Universalität taten, erfordert eine bewusste Anstrengung, die in der Menschheitsgeschichte besonders ist, weil sie eine Relativierung der kollektiven Intentionalität voraussetzt. Stattdessen darzustellen, was man vor Augen hat, ist natürlicher, weil gegründet auf den optischen und biologischen Gesetzen des Sehens, und also universeller, jedoch deshalb in erster Instanz durchaus nicht nahe liegender. So war für Malewitsch die erste Begegnung mit einem realistisch gemalten Bild in einem Kiewer Schaufenster, wie er in seiner Autobiographie berichtet, noch ein Schock. Aufgewachsen auf dem Lande hatte er bis dahin nur Ikonen gekannt, und nun begriff er mit einem Schlag, dass es „zwischen der Kiewer Kunst und der Kunst des Dorfes einen Unterschied gibt.“¹ So eigenartig dies uns auch heute erscheinen mag, selbstverständlich werden selbst naturalistische Symbole erst dann, wenn sie Teil der kollektiven Intentionalität geworden sind. Weil sie jedoch ‚natürlich‘ sind, lässt sich ihr ‚Lesen‘ problemlos schnell erlernen – viel schneller als das Lesen von ‚unnatürlichen‘, kulturellen Symbolsystemen wie die Sprache eines ist.

So gesehen ist die Durchbrechung kollektiver Intentionalität, um zu einer tieferen, natürlicheren, universelleren Wahrheit durchzudringen, seit der Renaissance ein durchgängiges Prinzip der Kunst, und so müssen sich Künstler, seit das naturalistische Symbol zum Allgemeingut geworden ist, auf die Suche nach anderen Formen der Symbolschöpfung machen. Was bleibt, ist das Prinzip der Natürlichkeit der direkten sinnlichen Wahrnehmung als Leitfaden, die, weil individuell, ihre Wahrheit auf einer vorkulturellen Stufe suchen muss. Sie setzt an bei der möglichst direkten, sinnlichen Wahrnehmung, vor der kulturellen Kategorisierung durch Sprache, und deshalb sind die Symbole, die moderne Künstler hervorbringen, sowohl unkonventionell als auch syntaktisch und semantisch verdichtet. Seitdem der moderne Kunstbegriff als Bezugsrahmen fungiert, kann der zur Abstraktion fähige Schöpfer sein Kunstwerk schon während des Entstehungsprozesses wie selbstverständlich als losgekoppelt von den Selbstverständlichkeiten kollektiver Intentionalität begreifen und es als symbolisches Denkwerkzeug gebrauchen; und insofern es als Symbol unkonventionell ist, bedarf es eines symbolischen Raumes, um gesellschaftlich funktionieren zu können, denn auf der Betrachterseite verlangt es nach einer ähnlichen Disposition zum autonomen Symbolismus, um zum Gegenstand ästhetischer Auseinandersetzung werden zu können.

Um sich eine Vorstellung von der Funktion des Symbols als Denkwerkzeug zu machen, muss auf die epistemologische Problematik des Bezuges zwischen

¹ Zit. n. Smolik (1998, 24).

Wirklichkeit und Wahrheit zurückgekommen werden, nämlich dass wir letztlich nicht wissen können, was ein Ding an sich ist. Als materielles Gegenüber ist ein Symbol eine rohe Tatsache, ein Ding an sich, das wir unter dem Gesichtspunkt der Bedeutung sehen, die wir ihm auferlegen. Insofern steht es zwischen seinem Nutzer und der von ihm unabhängigen Wirklichkeit. Symbole bilden gewissermaßen – um eine andere Metapher aus dem Computervokabular zu bemühen – ein ‚User-Interface‘ (Gebraucherschnittstelle) zwischen uns und der Welt, das selbst eine ganz eigene betrachterabhängige Wirklichkeit hat beziehungsweise ist. Jenseits des ‚User-Interfaces‘ eines Computers gibt es Software, Algorithmen, Aneinanderreihungen von Nullen und Einsen, Hardware usw., die für den Nutzer keine direkte Bedeutung haben,¹ ganz ähnlich wie es jenseits von Bedeutungen nur Materie oder Energie gibt. Meist sitze ich zwar allein vor meinem Computer, über Netzwerke kann ich jedoch ein Interface mit anderen teilen. Wenn ich allein vor meinem Computer sitze, dann denke ich oft an einen Maler, der allein in seinem Atelier sitzt. Ich stelle mir vor, dass er an seinem Bild malt, etwa wie Lévi-Strauss‘ ‚bricoleur‘ – schöpfend aus seinem Arsenal von Bedeutungen und Weltvorstellungen sowie aus den materiellen Möglichkeiten und Begrenztheiten der Leinwandmalerei. Irgendwann kommt er an den Punkt, an dem er meint, dass es nun fertig ist, und er ist von seiner Schöpfung so begeistert, dass es ihm ein Gefühl verschafft, wie Einstein es gehabt haben muss, als er die Relativitätstheorie fand. Wie kann jedoch irgend jemand anderes mit dem Bild etwas anfangen, wenn keine Geschichte oder deutliche Stellungnahme darauf abgebildet ist, und wenn er nicht weiß, was den Künstler zu diesem Bild gebracht hat? – Warum das Bild einem Publikum präsentieren, warum es ausstellen?

Dass Kunstwerke ausgestellt werden, ist für uns so selbstverständlich, dass solcherlei Fragen ungewöhnlich klingen. Aber ist es denn tatsächlich selbstverständlich, dass ein Gegenstand, den ein Individuum in der Abgeschlossenheit seines Ateliers gemacht hat, der nichts bestimmtes mitteilt und der auch ansonsten keinen praktischen Nutzen hat, von Interesse sein kann für jemand anders als dessen Schöpfer? In einen Roman kann ich mich hineinversetzen, Musik spricht direkt meine Gefühle an, auf einem Foto kann ich eine Szene oder eine Person erkennen, was aber kann ich mit einem abstrakten Bild anfangen? Wenn er vor einem abstrakten Bild steht, liegt dem unerfahrenen Museumsbesucher unweigerlich die letztlich nicht zu beantwortende Frage auf der Zunge: „Was wollte der Künstler damit ausdrücken?“

Warum nur immer wieder diese Frage? – Auch der unerfahrene Museumsbesucher dürfte mit Symbolen ohne deutliche Referenz Erfahrungen haben. Denotation spielt im alltäglichen Symbolaustausch eine eher untergeordnete Rolle. Wie oft werden wir mit Dingen konfrontiert, von denen wir nicht wissen, was sie bedeuten, und vor der Mattscheibe fragen wir uns kaum je, was das alles bedeutet. Ja, unser aller Leben hat einst begonnen in jener ungeordneten Flut von sinnlichen Reizen, die keine oder allenfalls diffuse Bedeutungen aufdämmern ließen. Käme der Denotationsfunktion denn

¹ Jenseits des sichtbaren ‚User-Interfaces‘ gibt es noch viele andere ‚Interfaces‘ – etwa zwischen Software-Komponenten und dem Betriebssystem oder zwischen diesem und der Hardware. All dies ist für den normalen Gebraucher unsichtbar und bedeutungslos.

doch nicht jene zentrale Rolle zu, die Goodman ihr in seiner Symboltheorie zuschreibt? – Nun, Funktionen brauchen nicht zu funktionieren, um Funktionen zu sein, und Goodman erweitert Denotation ja durch Veranschaulichung (*Exemplification*). Da jener jedoch in Bereichen verdichteter Symbole wie in der Kunstinstitution eine wichtigere Rolle zukommen scheint, möchte ich sie hier nun anhand einer anderen Symboltheorie näher untersuchen, welche nicht-denotierende Symbole als die allgemeineren und die Denotation als Sonderfall einstuft.

Nehmen wir zum Beispiel die Formel $e = mc^2$.¹ Die meisten Leser dieses Buches werden wohl wissen, dass es sich hier um Einsteins Relativitätstheorie handelt. Was sie im Einzelnen bedeutet, werden nur die wenigsten wissen, und zur Überprüfung, ob sie auch mit Tatsachen übereinstimmt, muss man Physiker sein. Im Allgemeinen akzeptieren wir aber den Wahrheitsgehalt der Formel, da wir den Quellen vertrauen, aus denen sie stammt. Wir „wissen“ also eigentlich nicht $e = mc^2$, sondern vielmehr: „ $e = mc^2$ “ ist der Satz der Relativitätstheorie; er ist wahr, da wissenschaftlich überprüft.“ Der Wissenschaft kommt hier gewissermaßen die Rolle von Vorfahren in primitiven Gesellschaften zu. Da der Satz nicht analysiert werden kann, wird er zwischen Anführungszeichen gesetzt und als Symbol ohne Denotat in das System des individuellen Wissens integriert. Seine effektive Bedeutung ergibt sich nun aus seiner Beziehung zu anderen Symbolen. Kann ein Symbol nicht deutlich einer Bedeutung zugeordnet werden, dann findet zunächst eine kognitive Blockade statt. Bleibt es dabei, wie etwa, wenn ein Museumsbesucher sich darüber ärgert, dass da ein Pissoir auf einem Sockel steht („Was, das soll Kunst sein?“), dann wird jeder weitere Lernprozess im Keim ersticken. Durch Verschiebung des Interessenschwerpunktes kann jedoch der Prozess in Gang gehalten werden.

An dieser Stelle sei daran erinnert, dass der Kunstbegriff sich teils anhand der Fragmentierung und Entkopplung von Gegenständen von ihrem ursprünglichen Kontext und somit auch von ihrer ursprünglichen Bedeutung heraustraktionierte. Die Metapher tut dies im alltäglichen Sprachgebrauch mit Wörtern: Sie dichtet einem Wort eine neue Bedeutung an – es wird metaphorisch durch einen in begrenztem Maße unpassenden Gebrauch. Die Blockade erhöht dann die ästhetische Aufmerksamkeit. So bringen Metaphern alten Wörtern neue Tricks bei. Wenn aber ihre Neuheit überholt ist, dann wird die Metapher konventionell. Goodman nennt solche konventionelle Metaphern „eingefrorene“ und führt als Beispiele „hohe Noten“ oder „kalte Farben“ an.² Der Begriff der Avantgarde ist hierfür ein gutes Beispiel: Als Metapher für Künstler, die ihrer Zeit vorausseilen, hatte er nur ein kurzes Leben. Seine figurative wurde bald zur einzigen, buchstäblichen Bedeutung, und heute ist der Avantgardebegriff gar zu einer konventionellen Platte geworden.³

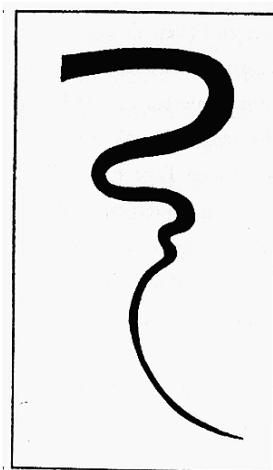
Wie verbreitet diese, von unserem linguistischen *Default*-Verständnis von Symbolik sehr verschiedene Funktionsstruktur auch bei Stammesgesellschaften ist, hat der französische Anthropologe Dan Sperber während seiner Feldstudien beobachten können. Er fand diese Form der

¹ Zum Folgenden: Sperber (1974, 17, 110 ff).

² „Metaphor, it seems, is a matter of teaching an old word new tricks“; Goodman (1976 [1968], 68 f, 80).

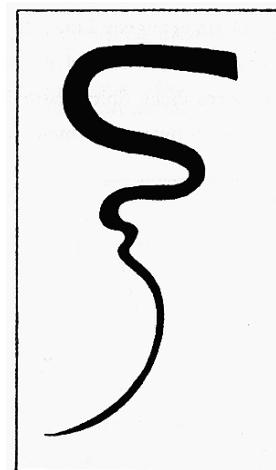
³ Kaiser (2002).

Symbolik so grundsätzlich verschieden von unserem *Default*-Verständnis, dass er sie als „Symbolismus“ schlechthin vom semantischen und vom enzyklopädischen Wissen abgrenzte:¹ Das semantische Wissen hat, wie gesagt, Denkkategorien und nicht das Weltganze zum Gegenstand. Sprache verwendet diese Kategorien, um Aussagen über die Welt zu formulieren und baut so ein enzyklopädisches Wissen auf. Entsprechend dem semantischen Wissen hat auch symbolisches Wissen, so wie Sperber es versteht, Denkkategorien und nicht das Weltganze zum Gegenstand. Jedoch verwendet der symbolische Diskurs nur teilweise oder gar nicht analysierte Sätze – etwa $e=mc^2$ – als Kategorien und setzt sie miteinander in Beziehung. Solche symbolische Kategorien handeln nicht in erster Linie von ihrem Gegenstand, sondern haben vor allem die Symbolisierung selbst zum Gegenstand. Sie bilden eine Sprache, die von sich selbst spricht. Damit ist zwar ein Wissen über die Welt im denotativen Sinne vom symbolischen Diskurs nicht ausgeschlossen. Bei der Vermittlung dieses Wissens ist er jedoch eher ineffizient, ja und es ist auch nicht seine eigentliche Funktion, denn ihm ist (im Gegensatz zum enzyklopädischen Diskurs) Wissen über die Welt nicht Ziel, sondern Mittel. Darum auch vermittelt die semantische Bedeutung einer Aussage nichts über deren symbolischen Wert (im Sinne Sperbers). Die Interpretation symbolischer Phänomene hängt ab von ihrem Kontext, der bei so genannten ‚primitiven‘ Gesellschaften meist ein ritueller ist. Jede Veränderung des Kontextes – und das gilt für Duchamps *Pissoir* ebenso wie ganz allgemein für Symbole – modifiziert die Interpretation. Sperbers Symbolbegriff ist ein mimetischer im oben angesprochenen, erweiterten Sinne der Mimesis als eher Anverwandlung denn als Darstellung. Die treibende Kraft im Laufe der Menschheitsgeschichte hinter der Erfindung lexikalischer Definitionen war das Bedürfnis nach Eindeutigkeit des mimetischen Ausdruckes, jedoch hat Sprache die unmittelbarere Wirkungskraft des Mimentischen nicht entkräftet, und zum Verständnis des Besonderen am Wirklichkeitsbezug der Kunst scheint es mir notwendig, beide voneinander zu unterscheiden, ohne der einen oder anderen eine höhere Allgemeinheit zuzuschreiben.



8. Hartnäckig mit Nachsicht. Die Biegungen sind locker. Der Widerstand von links schwach.

Von rechts verdichtete Schichten.



9. Hartnäckig in steiferer Spannung. Die Biegungen härter. Der Widerstand von rechts stark bremsend.

Links lockere „Luft“.

¹ Zum folgenden: Sperber (1974, 19, 103f, 119ff).

Im Kontext von Goodmans Symboltheorie wären Sperbers Symbole Veranschaulichungen oder Beispiele (Exemplifications), die eher ausdrücken als denotieren. Sie zeichnen sich aus durch Bedeutungsvielfalt sowie durch syntaktische und semantische Verdichtung – im Gegensatz zu Ausgesprochenheit, Deutlichkeit und Denotation.¹ Dichte, Bedeutungsvielfalt, Unmittelbarkeit und Veranschaulichung sind charakteristische Merkmale des Ästhetischen, das eher zeigt, was es selbst ist, als dass es etwas anderes erklärt. Das ‚Schwarze Quadrat‘ ist das Beispiel eines schwarzen Quadrates ebenso wie Kandinskys Linie das Beispiel eben einer solchen Linie ist (diagonal, von links unten nach rechts oben, leicht gebogen, nicht den Rand überschneidend usw.), und rein als Linie kann sie etwas ausdrücken – so wie etwa zwei Beispiele aus Kandinskys Punkt und Linie zu Fläche zeigen (Abb. 8 und 9).

Ob und was Linien ausdrücken, hängt jedoch letztlich ab vom Betrachter. Die Analogie der Oppositionen bei Sperber und Goodman (Enzyklopädie bzw. Semantik versus Symbolismus hier; Denotation versus umgekehrte Denotation, bzw. Veranschaulichung oder Exemplifikation da) ist kennzeichnend für die Rolle, die dem Ästhetischen in der modernen Gesellschaft zugewiesen wird. Sie wurzelt in der die Moderne beherrschenden Dichotomie zwischen Kognition und Emotion. Auf der einen Seite teilen wir Tatsache und Wahrheit sowie Mutmaßung, Wahrnehmung und Schlussfolgerung als methodische Schritte wissenschaftlicher Forschung ein; auf der anderen Freude, Vergnügen, Schmerz, Befriedigung, Enttäuschung, Präferenz, Liebe, Abscheu – und zwar als gehirnlose und affektive Reflexe. Diese Dichotomie hindert uns daran einzusehen, dass in der ästhetischen Erfahrung Gefühl auf kognitive Weise funktioniert. Gefühle müssen gefühlt werden, wollen sie für die Kognition nutzbar gemacht werden, und kognitive Nutzung involviert Urteile, in denen immer auch ein Gefühlsmoment enthalten ist. Durch unterscheidende und vergleichende Urteile können wir ein Kunstwerk bewerten, verstehen und es in unsere Welterfahrung mit aufnehmen.²

Im Gegensatz zur modernen sind in Stammesgesellschaften verdichtete und bedeutungsreiche Symbole Gemeingut. Obwohl kaum denotativ noch eindeutig, wird ihre Bedeutung doch von den Mitgliedern der jeweiligen Gemeinschaft geteilt. Sie funktionieren wie eine Sprache in der gemeinschaftlichen, meist rituellen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit. Der indisch/amerikanische Kulturanthropologe Gananath Obeyesekere hat für die symbolische Auseinandersetzung mit Wirklichkeit den Begriff „*the work of culture*“ geprägt (in Anlehnung an den Freudschen Begriff der Traumarbeit) und diese „Kulturarbeit“ als Prozess beschrieben, worin symbolische Formen einer Kultur durch Bedeutungsschöpfungen in den Köpfen der Individuen und durch Austausch in einer Gruppe immer wieder neu geschaffen werden, wodurch Symbole sich – ganz ähnlich wie die Metapher – immer mehr von ihrer ursprünglichen Bedeutung (Obeyesekere spricht unter Anlehnung an Freud,

¹ Goodman (1976 [1968], 252 f.).

² Ebenda, 247ff.

von tiefer, unbewusster Motivation) loslösen.¹ Obwohl syntaktisch aufeinander bezogen, bilden sie doch keine Sprache in unserem enzyklopädischen, analytischen Sinne. Sie veräußerlichen einen fließenden, erratischen Bedeutungsreichtum, so wie er auch mittelalterlicher Symbolik noch eigen war. Vermutlich ist in schriftlosen Kulturen der Abstand zwischen der Bedeutung des Individuums und der in die Symbole hinein interpretierbaren, gemeinschaftlichen Bedeutungen viel geringer als bei auf Rationalismus und syntaktisch diskontinuierlichen, denotativen Sprachen gegründeten Kulturen wie der unserigen, wo jener fließende, erratische Bedeutungsreichtum, der die intentionale Auseinandersetzung eines *jeden* Individuums mit der Wirklichkeit bestimmt, auf die Privatsphäre oder auf die gesellschaftliche Geltungssphäre der Kunstinstitution verwiesen wird.

Kunst in der *Global Culture*

Es scheint heute, als sei der alte Universalitätsanspruch der Kunst unter einem neuen Begriff wiedergeboren worden. Ist Kunst wirklich global geworden? Fraglos sind es Wissenschaft und Technik; und auch die Massenkultur hat sich innerhalb von relativ kurzer Zeit wie ein Teppich um den Globus gelegt. Beiden gegenüber ist die Kunst im Hintertreffen: gegenüber ersteren, weil sie nicht objektiv und nützlich ist, gegenüber letzterer, weil sich in der Kunst alles um jene, durch ein Individuum geschaffenen Originale, um physische Objekte dreht, die es jeweils nur einmal (oder in beschränkter Auflage) auf dieser Welt gibt. Die zentrale Rolle des Originals beruht nicht nur auf Fetischismus: Fassen wir Kunst als spezifische Form der Weltaneignung auf, dann ist jedes Kunstwerk das Ergebnis einer individuellen, intentionalen Erfahrung am Objekt und also prinzipiell einzigartig. Die technische Reproduzierbarkeit hat daran nichts geändert: Eine als individuelle Erfahrung am Objekt entstandene Video-Arbeit hat in den Distributionskanälen der Massenmedien kaum eine Chance.

Seit einiger Zeit, und meist geschieht dies aus einem politisch korrekt verbrämten Impetus heraus, wechseln sich mit zunehmender Frequenz Ausstellungen ab, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, auch die Kunst nun endlich *wirklich* global werden zu lassen und aus der elitären Zwangssachse Westeuropa-USA herauszulösen. Als historischer Dammbruch wird meist die Ausstellung *„Magiciens de la Terre“* (1988) in der Pariser Grande Halle de la Villette angeführt. Vorläufiger Höhepunkt war die *Documenta XI* (2002), die durch einen gebürtigen Afrikaner geleitet wurde. Erstere zeichnete sich noch durch einen hohen Gehalt an Exotik und Primitivismus aus, die zweite war unzweifelhaft – obwohl gewisse Stars wohl bewusst weggelassen wurden – eine Ausstellung des aktuellen, internationalen *Mainstream*. Qua Ausstellungsfläche war es die bis dahin größte *Documenta*, und sie war ganz offensichtlich auf sehr professionelle

¹ Obeyesekere (1990, xix, 58) nennt dies „symbolic remove“ und setzt sich ab von den Strukturalisten, die das Subjekt von solchen gesellschaftlichen Prozessen der Symbolbildung ausklammern. Im übrigen ist sein Ansatz eher aus einer psychopathologischen Perspektive geschrieben: An der Stelle von Bedeutung (oder Intentionalität) steht bei ihm (tiefe) Motivation, und die Grenze zwischen Symbol und Symptom ist fließend.

Weise und mit viel Geld realisiert worden. Trotzdem beschlich mich nach deren Besuch das Gefühl, dass irgendetwas fehlte. Überwältigend war der Anteil von Arbeiten, die sich qua Träger und formaler Struktur jener perfekten und standardisierten Ästhetik angleichen, wie wir sie so gut aus unserem alltäglichen Umgang mit den Massenmedien kennen und die inhaltlich meist moralisierende oder anderweitig politisch korrekte Botschaften transportieren. Unweigerlich fühlte ich mich an Adornos Definition der Spießbürgerkunst erinnert, die ich hier der Deutlichkeit halber nunmehr in vollem Umfang zitieren möchte: „Der Anspruch von Wahrheit aber, der ein Allgemeines involviert und den ein jedes Kunstwerk anmeldet, ist unvereinbar mit purer Anschaulichkeit. (...). Sie [Die Insistenz auf Anschaulichkeit] dient der im Hegelschen Sinne abstrakten Scheidung von Anschauung und Geist. Je reiner das Werk in seiner Anschaulichkeit aufgehen soll, desto mehr wird sein Geist als ‚Idee‘ selber verdinglicht, (...). Was an geistigen Momenten dem Gefüge des Phänomens [dem ästhetischen Objekt] entzogen ist, wird dann als dessen Idee hypostasiert. Meist läuft das darauf hinaus, das Intentionen [Absichten] zum Gehalt erhöht werden, während korrelativ die Anschauung dem sinnlich Befriedigenden anheimfällt. (...). Das herrschende Modell ist spießbürgerlich: die Erscheinung soll rein anschaulich, der Gehalt rein begrifflich sein, (...)"¹ – nur ging es hier natürlich nicht um provinzialistische Kunst (denn Provinzialismus ist ja eine Konnotation von Spießbürgertum), sondern just um die endlich wirklich globale Weltkunst. Wäre denn die Kunst als sehr eigene Form der Weltaneignung, wie sie in diesem Buche beschrieben worden ist, nicht wirklich universal? Wäre sie eine kurzfristige, europäische Besonderheit gewesen, die sich mittlerweile und im Zeitalter der massenmedialen Globalisierung schon wieder überlebt hat?² Kann Kunst nur wirklich universal werden, wenn sie sich an die Ästhetik der Massenmedien anpasst? Ich denke, dass jede Art von Enthusiasmus über diese wirklich zeitgemäße und wirklich globale, neue Universalität der Kunst voreilig wäre. Einerseits ist ihre Bedeutungsstruktur, wie an Adornos Zitat zu erkennen, nicht wirklich neu, und Salonkunst (das ist es wohl, was er meinte) hat nur selten dem Urteil der Zeit standgehalten. Andererseits kommt bei deren aktueller Version noch erschwerend hinzu, dass sie kaum noch von den Produkten der Massenmedien zu unterscheiden ist (wenn wir einmal davon absehen, dass sie meist weniger unterhaltend sind); im Übrigen beschränkt sich der Unterschied vor allem auf den Ort der Präsentation. Duchamp hat den Unterschied, wohl gerade weil das *Ready-made* ihn impliziert, nie explizit gemacht, und seine Jünger setzen ihn stillschweigend voraus, während sie seine Relevanz für die Kunst mit Argumenten bestreiten, die einer kritischen Würdigung kaum standhalten können. Als Pseudo-Avantgarde rennen sie offene Türen ein und verwässern den Kunstbegriff. Ist dies nun endlich das Ende der Kunst?

Auguren vom Ende der Kunst von Hegel bis Danto³ begehen meist den klassischen Fehler von Kunstgeschichte und Ästhetik, dass sie eine einzige, überschaubare Kunstwelt voraussetzen. Kunst wird jedoch von Individuen

¹ Adorno (1970, 149 f).

² Dies ist die Konsequenz, die Larry Shiner (2001) zieht aus der Feststellung, dass die Idee der Kunst eine noch relativ junge und kulturgeographisch gesehen eine ziemlich begrenzte ist.

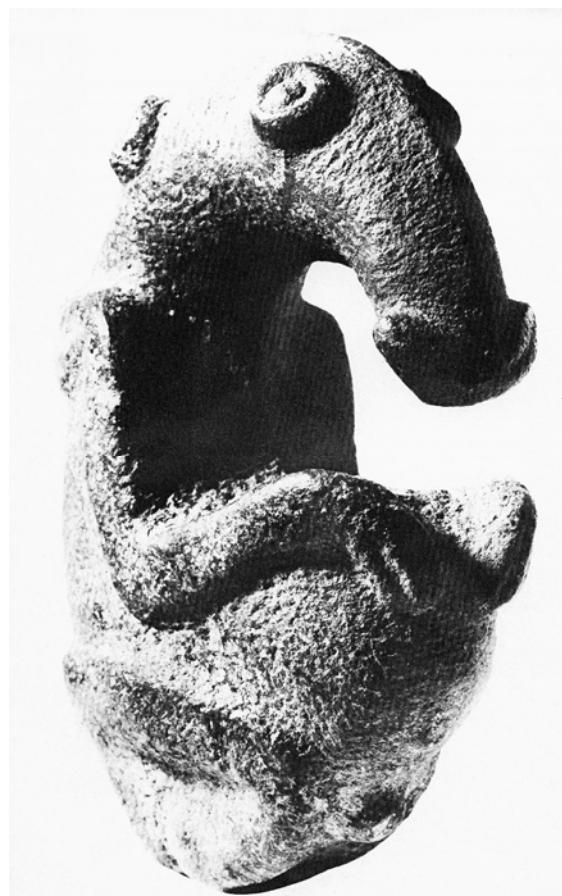
³ Danto (1964, 571-584), (1992) und (1997)

gemacht, und die noch junge Geschichte der Kunst der Moderne hat immer wieder ausgewiesen, dass wichtige Entwicklungen eher im Schatten der allgemeinen Aufmerksamkeit begannen. Warum sollte das heute anders sein? – wegen unserer hochentwickelten, den Globus umspannenden Informationstechnologie? – oder weil wir heute so ungemein tolerant und aufgeschlossen sind, dass wir einen Van Gogh nicht mehr übersehen würden? Ich denke, dass, anstatt von Toleranz und Aufgeschlossenheit, vielmehr von einer „eingefrorenen Metapher“ der Avantgarde die Rede sein kann, die in Kombination mit überall zirkulierenden Klischees wie ‚anything goes‘, ‚Kunst = Leben‘ sowie einer pervertierten Idee vom *Ready-made* auf unscheinbarste Gesten eines an unkritischer Selbstüberschätzung leidenden Exhibitionismus losgelassenen wird. Avantgardistische Skandalträchtigkeit wird einerseits gezielt als Medienstrategie eingesetzt und verleiht andererseits einen Persilschein, alles, was nur neu erscheint, fraglos als notwendige, radikale Erneuerung der Kunst zu verehren. Die komfortable Selbstsicherheit, dass nur, was neu und radikal erscheint, relevante Kunst ist, hat nicht zuletzt wohl wegen ihrer entwaffnenden Simplizität das Urteil über zeitgenössische Kunst monopolisiert – und zwar auch außerhalb der Kunstinstitution. Die Kunstinstitution aber, die dem offensichtlich nichts entgegenzusetzen hat, scheint entmündigt: Sie folgt entweder blindlings oder zieht sich in die Schmollecke zurück; und gegen den Wahn von unfehlbarer Informiertheit ließe sich ein deutsches Sprichwort einwenden, wonach man vor lauter Wald die Bäume nicht mehr sieht – oder, um es mit Gombrich auszudrücken: Das unschuldige Auge ist blind. Das den gegenwärtigen *Mainstream* bestimmende Urteil ist allerdings kaum unschuldig, eher schon – in Ermangelung alternativer Kriterien – einseitig. Künstler, die nicht im *Mainstream* mitschwimmen, werden nur von wenigen wahrgenommen und stehen deshalb auch nicht im Rampenlicht, was absolut nicht bedeutet, dass es erfolglose, frustrierte Versager sind. In meinem Beruf habe ich regelmäßig mit Künstlern unterschiedlichster Generationen zu tun: Der eine hat irgendwann einmal im Zentrum einer Avantgardebewegung gestanden, der andere war an einem anderen Moment auf einer Welle mitgeschwommen, zu der er eigentlich nicht gehörte, ein dritter hat nie in eine Schublade gepasst, wieder andere sind gerade durchgebrochen oder stehen kurz davor. Allen ernst zu nehmenden Künstlern ist gemein, dass ihre Priorität bei ihrem Werk liegt, und nicht beim schnellen Erfolg. Auf meiner Berufserfahrung gründet sich meine Überzeugung, dass ein fundiertes Urteil eines künstlerischen Werkes nur möglich ist, wenn man es über einen längeren Zeitraum hinweg kritisch verfolgt. Mit ‚kritisch‘ meine ich: anhand von Kriterien, und mein zentrales Kriterium, das dürfte mittlerweile deutlich geworden sein, ist die selbtkritische und konsistente Suche nach einer authentischen Wahrheit (und dazu gehört natürlich ein realistischer Blick auf die Bedingungen, unter denen dies möglich ist), was auch immer dies im jeweiligen Fall sein mag.

Die heutigen Erben jener Universalität, die Leonardo vor Augen hatte, derjenigen, die sich auf das naturalistische Abbild gründet, sind zweifellos die Massenmedien. Eine Abspaltung der Kunst von *dieser* Universalität hat sich schon im späten 19. Jahrhundert angekündigt. Anschauliche Widerspiegelung der Wirklichkeit ist seitdem in der Kunst kein relevantes Thema mehr. Kann aber abstrakte oder anderweitig nicht-referentielle Kunst einen

Universalitätsanspruch einlösen? – Sicherlich nicht in dem Sinne, wie die Massenmedien dies tun: Die Auseinandersetzung mit Kunstwerken ist eine individuelle Angelegenheit, bestimmt durch unveräußerlich *persönliche* Gefühle, Erinnerungen und Bedeutungen. Jedoch sind diese natürlich auch kulturell bestimmt.

Was kann ein Japaner angesichts der Venus von Milo im Louvre empfinden? – Nun ja, an der fragmentierten Venus lassen sich immerhin noch realistische Körperteile erkennen (vergl. die Abbildungen 15 bis 23 des dritten Kapitels). Wie steht es jedoch mit Objekten, die sich viel weiter von der sichtbaren Wirklichkeit entfernen, wenn sie nicht sprachlich kodiert sind beziehungsweise der Kode nicht bekannt ist? Gibt es – unabhängig von Sprache – kulturelle Grenzen, und welche nicht-sprachlichen Bedeutungen können diese Grenzen überschreiten?



10. Unbekanntes Objekt aus Neu Guinea

Um solcherart Fragen auf den Grund zu gehen, hat der amerikanische Anthropologe Edmund Leach in einem Fachseminar das Foto eines Objektes präsentiert, das im zentralen Hochland von Neu Guinea gefunden worden war, über dessen kulturellen Ursprung man jedoch nichts weiter wusste (Abb. 10).¹ Niemand wusste zu sagen, wozu es gebraucht wurde und was es darstellte. Trotzdem waren die Reaktionen der Seminarteilnehmer alles andere als neutral. Sie unterstrichen die ästhetische Qualität des Objektes und befanden es als „in seiner Art gut“, ohne dessen „Art“ zu kennen. Aus

¹ Leach (1973, 221ff).

derart fremden Kultobjekten, die sich an nichts aus unserer Erfahrungswelt koppeln lassen, scheint uns also etwas ansprechen zu können, selbst wenn wir den eigentlichen Sinn der Gegenstände nicht kennen, der sich ja nur aus ihrem ursprünglichem kulturellen Kontext heraus erklären ließe. Bei der Suche nach dem, was über Kulturgrenzen hinaus anspricht, stieß Leach auf „Zwischenkategorien der Empfindung“, die zwischen den Sinnen liegen: Im Dunkeln können wir uns ein Bild davon machen, wie ein Ding aussieht, indem wir es betasten. Andererseits können wir uns beim Betrachten eines Dinges schon vorstellen, wie es sich anfühlt. Leach meint, dass der Gebrauch eines Sinnes – zum Beispiel des Gesichtssinnes – um Eindrücke wiederzugeben, die wir normalerweise über andere Sinne empfangen – etwa den Tastsinn – ein grundlegendes Merkmal des ästhetischen Verhaltens ist. Erinnert sei hier ans erste Kapitel, nämlich an Picassos Umgehung der Konditionierung auf den optischen Naturalismus mittels des Taktiles. Ein ästhetisches Objekt kann rein visuell etwa taktile Begierden ansprechen – und dies kann gleichermaßen gelten für Leaches unbekanntes Objekt als auch für die fragmentierte Venus von Milo; und wenn die Reizerreger fragmentarisch wiedergegeben sind, dann verstärkt dies ihre Wirkung noch. So kann ein Kunstwerk nicht nur Dinge ausdrücken, die nicht gesagt werden können, sondern auch Dinge, die nicht gesagt werden dürfen, die unerreichbar und deshalb um so mehr Gegenstand von Begierden sind – kurz: wir röhren hier an Tabus, blinde Stellen also, die nicht durch Konventionen geregelt sind und die es in jeder Kultur gibt. Tabus referieren auf das Triebhafte, unsere biologische Kondition. Unabhängig von der Universalität des Abbildhaften finden wir also wiederum die physiologische Gleichgeartetheit aller Menschen als Grundlage für das, was an Bedeutungen kulturelle Grenzen überschreiten kann: Als Fragmente sind Referenzen auf Tabus nicht ausdrücklich und können also auch nicht als Übertretungen gebrandmarkt werden. Um so direkter sprechen sie den nicht bewussten Teil unseres Bedeutungsschatzes an.¹

Wer meint, diese Version von Universalität des ästhetischen Verhaltens als nicht mehr von dieser Zeit verwerfen zu können, der sollte sich einmal darüber Gedanken machen, wo denn die Tabus unserer Zeit liegen – und man entgegne mir bitte nicht, dass unsere Zeit frei von Tabus sei. Ich denke ganz im Gegenteil, dass sie just da zu suchen sind, wo man sie am allerwenigsten zu finden glaubt – und Pornographie gehört sicherlich nicht zu ihnen. Darüber hinaus hat das ästhetische Verhalten ja auch mit Verstand zu tun, etwa wenn der Betrachter sich mit einer Tafel der Maesta auseinandersetzt: Sprache ist hier gewissermaßen in Stücke zerhackt worden, und im Museum steht der Betrachter vor einem Fragment des Altarstückes wie vor einem Sprachfragment als „Ding an sich“; und weil er es nie erschöpfend kennen kann, gibt es auf seine Frage nach dessen Bedeutung viele mögliche Antworten, wird er auf seiner Suche danach immer wieder auf das Ding zurückgeworfen. Als Schnitt durch die Sehpyramide ist selbst die fluchtpunktperspektivische Malerei Fragment, weil Fenster zur und folglich Ausschnitt von der Welt; und stellt das Bild eine Allegorie dar, dann ist auch deren Bedeutung konstruiert aus Bedeutungsfragmenten, die einer anderen,

¹ Den Hinweis auf die Analogie zwischen Tabu und Fragment verdanke ich J.L. Locher.

kulturellen Bedeutungstotalität entrissen worden sind, um in dem neuen, künstlichen Kontext der Allegorie neuen Sinn zu stiften.¹

Picasso interessierte sich, wie gesagt, kaum für den ethnischen Kontext seiner Inspirationsquellen und setzte sich vor allem ästhetisch mit ihnen auseinander, das heißt: er entnahm Formelemente und verwendete sie in seinen Bildern (Abb. 11). So wies er den Weg zu einer für die klassischen Avantgarden sowie für weite Bereiche der Kunst des 20. Jahrhunderts sehr charakteristischen Arbeitsweise. Während der Allegoriker seine Fragmente noch aus einer mythologischen Bedeutungstotalität herausbrach, um sie dann zu einem organischen Kunstwerk zusammenzufügen, brechen Künstler seit dem frühen 20. Jahrhundert ihr bildnerisches Material aus der Lebenstotalität heraus; und

11. Picasso,
Weiblicher Akt,
Herbst-Winter 1907



während Ersterer noch danach strebte, ein lebendiges Bild der Wirklichkeit zu geben, fügen Künstler der Moderne eher Fragmente zusammen, um etwas nie Dagewesenes zu schaffen, ohne dabei die Tatsache dessen Gemacht-Seins zu vertuschen. Auch das Verhältnis des Bildes zur Wirklichkeit hat sich dementsprechend geändert: es verweist nicht mehr auf das Ganzes auf die Wirklichkeit; die Fragmente in einer Collage von etwa Picasso oder Schwitters, die Linien, Flächen, Farben, Texturen der Bilder von etwa Mondrian, Kandinsky, Malewitsch oder auch von Robert Ryman sind Wirklichkeit.² Was ihnen an organischer Ganzheit und konventionell festgelegten Bedeutungen fehlt, gibt Raum für die Vorstellungskraft und die Bedeutungsschöpfung des Betrachters beziehungsweise für die Projektion von Gefühlen. Seit es den Kunstbegriff gibt, ist die Geschichte der Kunst eine der Rezeption von dekontextualisierten Fragmenten, und deren Sammelplatz ist das Museum, die Institutionalisierung der Vorstellung von einer universellen Kunst, wo sie in wechselnde Zusammenhänge zueinander gebracht werden können. Ganz analog dazu kann die Geschichte der modernen Kunst aufgefasst werden als eine von Dekontextualisierung und von Konventionsbrüchen. Losgelöst von Traditionen und Konventionen können Dinge in einem anderen Lichte erscheinen, und so

¹ Walter Benjamin (1963, 174ff) hat diesen Allegoriebegriff anhand der Literatur des Barocks entwickelt.

² Ich folge hier weitgehend der Argumentation Peter Bürgers (1974, 95, 97, 105), der den Benjaminschen Allegorie-Begriff auf das avantgardistische Kunstwerk angewendet hat.

liegen Kreativität und Erfindung jenseits von Konventionen. Am prägnantesten hat Sol LeWitt dies in seinen Sätzen zur Konzeptuellen Kunst formuliert:

- „19. Die Konventionen der Kunst werden durch Kunstwerke geändert.
20. Erfolgreiche Kunst verändert unser Verständnis von den Konventionen, indem sie unsere Wahrnehmung ändert.“¹

Infofern Kunst durch Individuen geschaffen und rezipiert wird, kann sie sich über Konventionen hinwegsetzen (was Künstler durchaus nicht immer tun); *infofern* auch ist ihre Universalität, wenn es sie denn gibt, statistisch nicht erfassbar. Wenn Kant vom Schönen sprach, das, obwohl nur subjektiv erfahrbar, ohne Begriff allgemein gefällt, dann ging er wohl davon aus, dass jeder angesichts von Schönheit das Gleiche empfindet – obwohl die Empfindung (begrifflich) nicht mitteilbar und deren Gleichheit deshalb nicht überprüfbar ist. So ist das ästhetische Empfinden – wie Rückenschmerzen – den Qualia zuzurechnen, deren qualitativer Aspekt sich nicht kommunizieren lässt – allenfalls nachempfinden, wenn man die Empfindung selbst schon einmal erlebt hat. Die Frage, die sich nun aber aufdrängt ist: Warum all dieses Aufhebens machen von der Kunst, wenn es nur um höchstpersönliche Empfindungen geht? In der Tat, ginge es nur um subjektive Kapricen und um Nabelschau, dann wäre ihr kultureller Wert ziemlich zweifelhaft. Ich habe dieses Buch geschrieben, um zu zeigen, dass es in ernst zu nehmender Kunst immer um mehr gegangen ist, nämlich um eine Form der Weltaneignung, die ursprünglich in kultische Zwecke eingebunden war, und die sich in der Moderne und vor dem Hintergrund der kritischen Wirklichkeitsaneignung der Wissenschaften in der Kunstinstitution spezialisierte. Für diese Form der Wirklichkeitsaneignung scheint mir immer noch der Begriff der Mimesis – in seiner ursprünglichen Bedeutung – die angemessenste Benennung.²

Wie kann aber dann der kulturelle Wert eines Kunstwerkes erkannt werden, wenn er weder direkt überprüfbar, noch statistisch erfassbar ist? Wissenschaftliche Theorien können empirisch getestet werden, und ihre Stichhaltigkeit kann jedermann in deren technischen Anwendungen tagtäglich erfahren. Wer aber Wissenschaft als auf Anwendungen gerichtete Forschung begreift, der verwechselt Wissenschaft mit Technologie.³ Für die Beurteilung wissenschaftlicher Theorien, deren Validität noch nicht allgemein akzeptiert ist, gibt es die Methode des Zitatindexes: Die Validität einer wissenschaftlichen Theorie wird quantitativ beurteilt anhand der Anzahl der Referenzen auf die Publikation der Theorie in der einschlägigen Fachliteratur. Analog hierzu in der Kunst wäre die Vorstellung, dass die Bedeutung eines Kunstwerkes sich beurteilen ließe anhand dessen Aufnahme in als wichtig angesehenen Ausstellungen, Sammlungen, Publikationen und, nicht zuletzt, anhand der Bekanntheit die sein Schöpfer in der Kunstwelt genießt. Das Problem dieser Analogie liegt in der historisch leicht zu unterbauenden Konstatierung, dass viele kunsthistorische Schlüsselfiguren – das emblematische Beispiel hier ist Van

¹ „19. The conventions of art are altered by works of art.

20. Successful art changes our understanding of the conventions by altering our perceptions.“ LeWitt (1978 [1969], 168).

² Gebauer / Wulff (1998).

³ Goodman (1976 [1968], 242).

Gogh, der Zeit seines Lebens keine monographische Ausstellung hatte – von der Kunstwelt ihrer Zeit kaum wahrgenommen wurden.

Hier bietet sich eine andere Methode der Validation von Kunstwerken an, die durchaus nicht neu ist, denn sie ist inhärent in der Idee des Kunstmuseums: der Test der Zeit. Sie ist auch für die Validation wissenschaftlicher Theorien wichtig, denn unabhängig davon, wie vieler Anhänger sie sich zu einem gegebenen Zeitpunkt erfreuen dürfen, dass sie sich einst als Irrtum herausstellen können, ist nicht immer auszuschließen. Wissenschaftliche Theorien und deren kritische Diskussion sind in der einschlägigen Fachliteratur nachzulesen und können immer wieder von neuem evaluiert und empirisch getestet werden. In ganz analoger Weise sind Kunstwerke, wenn sie in die Kunstinstitution aufgenommen sind, der öffentlichen Diskussion zugänglich. Ändern sich mit dem Verlauf von Zeit die gesellschaftlichen Präferenzen, die es einst in die Kunstinstitution gebracht haben, dann verschwindet es höchstwahrscheinlich ins Depot, und niemand schreibt mehr darüber. Auch wenn es dann nicht mehr im Rampenlicht des öffentlichen Interesses steht, ist es prinzipiell doch immer noch der kritischen Evaluation zugänglich. Solange es in der Kunstinstitution ist, gehört es dem Bereich „objektiver Inhalte des Denkens“ an, dem der Wissenschaftsphilosoph Karl Popper eine autonome Wirklichkeit zugeschrieben hat. In einem, im Jahre 1967 vor dem ‚Dritten Internationalen Kongress für Logik, Methodologie und Wissenschaftsphilosophie‘ gehaltenen Vortrag unter dem im Zusammenhang mit der hier geführten Argumentation besonders vielsagenden Titel „Epistemologie ohne Wissendes Subjekt“ hat Popper das Denkmodell einer Welt objektiver Ideen und Inhalte entwickelt, denen ausdrücklich nicht nur wissenschaftliche, sondern auch poetische sowie die in Kunstwerken verarbeiteten Ideen zuzurechnen sind. Später hat er dann den Vortrag in Aufsatzform veröffentlicht – unter anderem in seiner Aufsatzsammlung ‚Objektives Wissen‘ mit dem hier ebenfalls vielsagenden Untertitel: ‚ein evolutionärer Ansatz‘.¹ Popper benennt darin jenen Bereich objektiver Inhalte des Denkens als „Dritte Welt“, um sie von einer ersten Welt „physischer Objekte oder physikalischer Zustände“ (der Materie) sowie von einer zweiten der „Bewusstseinszustände oder des geistigen Befindens“ (das individuelle Bewusstsein) zu unterscheiden. Poppers Wissenschaftsphilosophie, die trotz der Komplexität der darin behandelten Probleme immer wieder durch ihre elegante Einfachheit besticht und über deren großen Einfluss kein Zweifel bestehen kann, ist dennoch viel kritisiert und natürlich auch missbraucht worden.² Dass er seine drei Bereiche „Welten“ getauft hat, kann im Zusammenhang mit Searle oder Goodman zu Missverständnissen führen: „Wir leben in exakt einer Welt, nicht in zwei oder drei oder siebzehn,“ so beginnt Searle sein Buch über die Konstruktion von sozialer Wirklichkeit, um fortzufahren: „Unserem gegenwärtigen Wissensstand nach sind die grundlegendsten Merkmale dieser Welt am besten in der Physik, der Chemie und den anderen Naturwissenschaften beschrieben.“ Daneben gibt es aber auch noch Phänomene wie Bewusstsein und Sprache, die nicht in irgendeiner schlüssigen Weise physikalisch oder chemisch erklärbar sind, und der Frage, wie diese Phänomene mit der *einen* Welt zusammenhängen, hat Searle sein

¹ Popper (1979 [1968], 106-152).

² Zu Poppers Missbrauch durch gewisse postmoderne Philosophen vergl.: Sokal / Bricmont (1997, 51).

Lebenswerk gewidmet.¹ Einige seiner Antworten wurden oben skizziert, und an dieser Stelle muss der Deutlichkeit halber noch unterstrichen werden, dass Searles Unterscheidung zwischen betrachterabhängig und betrachterunabhängig nicht als eine zwischen Welten zu verstehen ist, sondern zwischen Merkmalen oder Aspekten ein und derselben Welt beziehungsweise der darin vorkommenden Tatsachen. Demgegenüber hat Goodman immer von vielen Welten gesprochen – je nach gewähltem Gesichtspunkt – und ist dafür auch von Searle heftig kritisiert worden.² Doch scheint mir, dass Goodman seinen Radikalismus in „Ways of Worldmaking“ ein wenig temperiert hat: „Wenn es nur eine Welt gibt, dann umfasst sie eine Vielfalt von sich widersprechenden Aspekten; wenn es ihrer viele gibt, dann ergibt die Zusammenfassung aller eine. Die eine Welt kann als viele, und die vielen Welten können als eine aufgefasst werden; ob viele oder eine, hängt davon ab, wie man sie nimmt.“³

Wenn Goodmans Symboltheorie mir hier als Leitfaden gedient hat, dann fühle ich mich in epistemologischer Hinsicht eher mit Searles Projekt verwandt, und im Übrigen meine ich, dass beide einander in dem, was vorangegangen ist, trotz allen Dissenses wunderbar ergänzen. Auch denke ich, dass Poppers Konzept von den „drei Welten“ dem noch Wertvolles hinzufügen kann, wenn wir nur das Wort ‚Welt‘ nicht allzu wörtlich nehmen, oder – vielleicht noch besser – wenn wir es durch ‚Wirklichkeit‘ ersetzen und, in Abweichung vom eingangs dieses Kapitels angeführten Zitat aus Wittgensteins *Tractatus*, die eine Welt von vielen möglichen Wirklichkeiten dieser Welt unterscheiden. Dann wäre nämlich Poppers dritte Welt die Wirklichkeit der Symbole, deren Schöpfung so charakteristisch und so wesentlich ist für das Menschsein und die für die vielen Interpretationen, die wir der Welt anheften, so bestimmt ist.

Poppers „dritter Welt“ gehören Theorien und theoretische Systeme an und – ihm noch wichtiger – ungelöste, wissenschaftliche Probleme sowie problematische Zusammenhänge. Am allerwichtigsten ist ihm öffentliche Kritik. All diese Inhalte und den Stand der kritischen Diskussion zu einem gegebenen Zeitpunkt trifft man in Zeitschriften, Büchern, Bibliotheken und im Internet an – und eben auch in den Kunstinstitutionen. Obwohl diese Welt von Menschen gemacht ist, hat sie, wie die erste (und einzige) Welt, eine eigene Realität, und kann objektive Tatsachen, wie etwa, „ $e = mc^2$ “ enthalten. Insofern ist Poppers Denkmodell durchaus konsistent mit Searles kollektiver Intentionalität. Es geht jedoch noch weiter: Poppers „dritte Welt“ kann gar, obwohl sie doch von uns gemacht wird, ontologisch objektive Tatsachen enthalten, die von uns erst noch entdeckt werden müssen, die demnach unabhängig von uns existieren. So fand der englische Mathematiker Andrew Wiles im Jahre 1995, nachdem man 350 Jahren lang vergeblich danach gesucht hatte, die Lösung des berühmten „letzten Theorems“ des französischen Mathematikers

¹ „We live in exactly one world. As far as we currently know, the most fundamental features of that world are as described by physics, chemistry and the other natural sciences.“ Searle (1995, xi).

² Goodman (1960, 48-56), (1984, 35) und zu Searles Kritik: Searle (1995, 157, 162-166).

³ „If there is but one world, it embraces a multiplicity of contrasting aspects; if there are many worlds, the collection of them is all one. The one world may be taken as many, or the many worlds taken as one; whether one or many depends on the way of taking.“ Goodman (1978, 2).

Pierre de Fermat.¹ Andererseits ist durchaus nicht alles objektiv oder wahr, was man in dieser Welt beziehungsweise Wirklichkeit antrifft. Wie das Bewusstsein, so ist auch die „dritte Welt“ bevölkert von Missverständnissen, Halbwahrheiten und falschen Interpretationen. Popper insistiert denn auch auf der Unterscheidung seiner „dritten Welt“ von der platonischen, die nicht durch Menschen gemacht (und deshalb fehlerhaft), sondern göttlich, unveränderlich und absolut ist. Entscheidend für die Zugehörigkeit einer Tatsache beziehungsweise eines Symbols zu Poppers „dritter Welt“ ist, dass sie zugänglich und kritisierbar ist. Weder schaffen oder bestimmen wir sie, indem wir in ihr unseren jeweiligen Geisteszustand ausdrücken, noch bestimmt sie uns. Vielmehr entwickeln sich Bewusstsein und Wirklichkeit der Symbole (Poppers „zweite“ und „dritte Welt“) in wechselseitiger Beeinflussung und durch Selektionsprozesse hindurch – wiederum eine alternative Formulierung für kollektive Intentionalität oder auch für die Vorstellung vom Symbol als *Interface* zur Wirklichkeit.

Kommt ein Kunstwerk in die Kunstinstitution, dann wird es in jene symbolische Wirklichkeit aufgenommen: Es wird öffentlich, und somit zum kollektiven Symbol. Hier treffen sich individuelle Schöpfung, individuelle Rezeption und gesellschaftliche Funktion. Hier ist auch der gesellschaftlich sanktionierte Freiraum für Adornos „gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft“.² Bruch gesellschaftlicher Konventionen, Zeigen, das Dinge auch anders sein können, als man immer schon gedacht hat, ästhetisches Empfinden und möglicherweise Durchstoß zu einem tief empfundenen, ja vielleicht universellen Bewusstsein von Wirklichkeit, das wir im Alltag manchmal aus dem Auge verlieren.

¹ Fermat hatte auf den Rand einer Seite der *Arithmetica* des Diophantus von Alexandria eine Variation auf den Satz des Pythagoras notiert, die unlösbar schien, und daneben, dass er die Lösung gefunden habe, dass der Platz jedoch für die mathematische Demonstration nicht ausreiche; Singh (1997, 60ff).

² Adorno (1970, 19).

Schluss

Die Ausgangsfrage dieses Buches war: Was hat Kunst mit Wirklichkeit zu tun? Obwohl als gegeben meist vorausgesetzt, wird die Frage nach der Art und Weise der Beziehung zwischen Kunst und Wirklichkeit kaum je gestellt. Dies hat mit der gängigen Annahme zu tun, dass sowohl Kunst als auch Wirklichkeit an sich schon unfassbar seien: Wie kann man die Beziehung zwischen zwei an sich schon unfassbaren Termen beschreiben wollen? So ergab sich aus der ersten Frage zwangsläufig eine zweite: Sind diese Begriffe denn tatsächlich so unfassbar? Begriffe, deren Bedeutung undeutlich ist, verleiten leicht zu Missbrauch und Willkür – daher mein Unbehagen an der grassierenden Verwässerung von Begriffen, und insbesondere des Kunstbegriffes, welches ein entscheidender Anstoß zum Schreiben dieses Buches gewesen ist.

Bezüglich des Kunstbegriffes hoffe ich gezeigt zu haben, dass dessen Fassung gar nicht so schwierig zu sein braucht: Man muss ihn nur wörtlich nehmen, nämlich als Begriff mit einer ihm eigenen Begriffsgeschichte. Als erleichternder Umstand für die Fassung des Kunstbegriffes bietet sich die allgemein akzeptierte Verortung seiner Herauskristallisierung an: im Europa des späten 18. Jahrhunderts. Auch die Entstehungsgeschichte eines Begriffes kann verstanden werden als ein Prozess kollektiver Intentionalität im Sinne von John Searle. Die den Prozess bestimmenden Vektoren hinterlassen ihre Spuren in dem Bedeutungsgeflecht, wofür der Begriff dann im allgemeinen Sprachgebrauch implizit oder explizit steht. Die wichtigsten Vektoren bei der Entstehung des Kunstbegriffes, so hoffe ich gezeigt zu haben, waren die des wissenschaftlichen Weltbildes sowie die damit einhergehende Entzauberung traditionalistischer Weltbilder. An die Stelle von durch Traditionen zusammengehaltene, kollektive Formen der Weltaneignung trat die des erkennenden Subjektes, das im Laufe des 18. Jahrhunderts immer mehr auch bewusst fühlte; und an die Stelle der durch Traditionen gegebenen, gesellschaftlichen Einbindungen traten nach rationalistischen Prinzipien ausdifferenzierte und institutionalisierte Geltungsbereiche wie eben die Kunstinstitution. Die von diesen Vektoren hinterlassenen Spuren im Bedeutungsgeflecht des Begriffes sind Anti-Traditionalismus, was nicht dasselbe ist wie Geschichtslosigkeit, schohnungslose, jedoch nicht willkürliche Kritik an Bestehendem und nicht zuletzt die Autonomie der Kunst.

Bleibt die Frage nach der Fassung des anderen Terms, nämlich dem der Wirklichkeit. „An sich“ ist diese ein ungeordnetes Kontinuum, und als solches ist sie tatsächlich unfassbar. Die ‚Wahr-Nehmung‘ schafft darin Ordnung, und zwar schon auf der aller primärsten Ebene der Sinne, wobei die Grenzen zwischen den biologischen, unbewussten, gefühlsmäßigen und bewussten Bestimmtheiten beziehungsweise Vorstellungen, die bei der Wahrnehmung eine Rolle spielen, fließend sind. Durch die Koppelung des Kantschen „Ding an sich“ an Erkenntnisse der Wahrnehmungstheorie, der Neurophysiologie, der Epistemologie, haben wir im Verlaufe des Buches mehrfach gesehen, dass eine Beschreibung oder Darstellung von Wirklichkeit immer sowohl vom jeweiligen Gesichtspunkt, als auch von Darstellungssystemen sowie den diesen eigenen Kategorien – ihren ‚Defaults‘ – abhängt. So ist die Unterscheidung biologischer Bestimmtheiten von unbewussten, gefühlsmäßigen oder bewus-

ten Vorstellungen ja selbst schon eine Hilfskonstruktion des bewussten Denkens, um sich von dem Kontinuum ‚Wahrnehmung‘ eine Vorstellung machen zu können. Die Gesichtspunkte und Kategorien, in die wir die Wirklichkeit einteilen, um sie verstehen zu können, sind immer bis zu einem gewissen Grade zufällig und willkürlich, was kein Problem zu sein braucht, denn so funktioniert nun einmal die Wahrnehmung, und so hat sie sich ja im Evolutionsprozess bewährt. Eine kritische Darstellung von Wirklichkeit sollte sich jedoch über den Status der von ihr verwendeten Kategorien Rechenschaft ablegen, will sie beanspruchen, über triviale Alltagsvorstellungen hinauszureichen. So habe ich die Wirklichkeit unter drei Aspekten betrachtet, die mir für den Kunstbegriff die relevantesten zu sein scheinen: die Wirklichkeit ‚da draußen‘ (welche die Wissenschaft beschreibt oder die etwa ein Landschaftsmaler abbildet), die gesellschaftliche Wirklichkeit (interpersonale Beziehungen, Sprache, Traditionen, Institutionen etc.), die subjektive beziehungsweise individuelle Welt (Körper, Gefühle, Erlebnisse, Erinnerungen, Wissen, Wahrnehmung etc.); und um mir einen Zugriff auf die Art und Weise verschiedener Beziehungen zur Wirklichkeit zu verschaffen, habe ich einige Subjekttypen voneinander unterschieden: den Wissenschaftler, den Künstler, den Philosophen, den Alltagsmenschen. Die Kombination dieser Gliederungen bildete die Matrix meines ersten Inhaltsverzeichnisses. Während der Arbeit an dem Buche musste ich jedoch einsehen, wie sehr diese Aspekte und Kategorien ineinander greifen und sich überlappen. Die behandelten Phänomene bilden eben ein Kontinuum, und jede Einteilung in Kategorien und Gesichtspunkte ist letztlich willkürlich. Als rigide Kapiteleinteilung kann sie zu einer Zwangsjacke werden, die Verständnis eher behindert als fördert. Als methodisches Denkmodell hat sie sich jedoch, so meine ich, als hilfreich erwiesen, und als solches unterliegt sie nunmehr jedem Kapitel – mit wechselnden Schwerpunkten hinsichtlich der jeweils behandelten Wirklichkeitsaspekte und Subjekttypen.

Was ist jedoch nun die Beziehung zwischen Kunst und Wirklichkeit? Ist sie von anderen zu unterscheiden und, wenn ja, inwiefern? Und hat sie in unserer Global Culture überhaupt noch eine Relevanz?

Auf einer allgemeineren Ebene fassen Begriffe wie ‚Wahrnehmung‘ und ‚Eingreifen‘ Beziehungen zur Wirklichkeit zusammen, wobei unser durch das wissenschaftliche Weltbild geprägter *Default* davon ausgeht, dass ‚Wahrnehmung‘ die passive Registrierung von Fakten und dass (bewusstes) ‚Denken‘ die Ursache unserer Eingriffe in die Wirklichkeit ist. Er prägte gleichermaßen unsere Vorstellung von einer rigiden Scheidung des Geistes vom Körper sowie unseren Hang dazu, Bezüge und insbesondere unseren Bezug zur Welt als Kausalverhältnis zu begreifen, dessen Ursache-Seite wie selbstverständlich vom kartesischen ‚cogito‘ eingenommen wird.

Das Ideal der Aufklärung beanspruchte für dieses ‚cogito‘ gar eine gesellschaftliche Reichweite. Es ging davon aus, dass jedes Subjekt, wenn ihm nur die dazu nötige Freiheit gelassen werde, sich seinen Lebenssinn mittels der Vernunft selbst konstruieren könne. Zwar kann es dies durchaus, und die Protagonisten dieses Ideals gingen diesbezüglich als leuchtende Beispiele voran. Ihr Beispiel fand jedoch nur beschränkte Nachfolge. Natürlich konnten die Aufklärer nicht voraussehen, dass der Durchschnittsmensch auch nach

seinem „Ausgang [...] aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit“, ¹ jenseits des Streites um Macht, Geld und Anerkennung, eher zum Wege der geringsten Mühen tendiert und, anstatt sich in eigener Verantwortung auf die Suche nach Sinn und Wahrheit zu machen, das latente Bedürfnis danach lieber mittels oft hirnlosem Berufs- oder Freizeitaktivismus verdrängt. Der Determinismus des kleinsten Widerstandes lässt sich in der Natur an jedem Wasserlauf beobachten, und er findet sich wieder in biologisch-evolutionären Grundprinzipien bis hin zu primären Funktionen des Gehirnes. Ein primäres Funktionsprinzip des Gehirnes besteht nämlich darin, Prozesse zu automatisieren, denn so können sie schneller, effizienter und auf einer niedrigeren metabolischen Ebene erledigt werden – und dies gilt letztlich auch für das Bewusstsein. Als viel aufwendigeres, langsameres Problemlösungsorgan entwickelte es sich auf derselben Grundlage: Sein Ziel ist es, Prozesse so weit zu automatisieren, dass sie auch ohne Bewusstsein funktionieren können. Da das gefühlte Sein und das Tun dem bewussten Denken, dem Beschreiben und Verstehen immer vorausgehen, setzt es erst im Nachhinein an. Selbst unser Gefühl, dass wir frei über unsere Intentionen und Aktionen bestimmen können, unsere subjektiv empfundene Selbstsicherheit, über einen freien Willen zu verfügen, bildet sich in Gehirnzentren heraus, die unbewusst funktionieren. Wegen dieses Ansetzens ‚nach den Tatsachen‘ und wegen seiner Komplexität ist das Bewusstsein für Fehler anfällig.² Demnach dürfte heute vom Ideal des ‚*cogito*‘ eigentlich nicht mehr viel übrig bleiben: Es ist aufwendig, langsam, ineffizient und fehlerhaft, und so sind wir für adäquates Handeln in alltäglichen Situationen, die meist nur beschränkt überschaubar beziehungsweise kontrollierbar sind und doch schnelles Reagieren erfordern, auf ein realistisch ausgerichtetes Unterbewusstsein angewiesen. Bei dessen Herausbildung kann das Bewusstsein zwar eine Rolle spielen, doch ist es deshalb nicht machbar.

Dennoch kann sich bis heute noch so mancher – und dies gilt auch für Wissenschaftler und Philosophen – kaum über seine kulturell konditionierten *Defaults* bezüglich der Begriffe ‚Wahrnehmung‘, ‚Denken‘ sowie bezüglich der Vorstellung von seinem kausalen Verhältnis zur Wirklichkeit hinwegsetzen. Doch gehören Kausalverhältnisse, die ja mechanisch funktionieren, eher dem Bereich der Physik an, während zur Erklärung der viel komplexeren Verhältnisse des Lebendigen der Begriff der ‚Intentionalität‘ viel angemessener ist. Argumente und Beispiele zur Unterminierung des ‚*cogito*‘-*Defaults* durchziehen denn auch dieses Buch wie ein thematischer roter Faden – etwa mit der Erweiterung von Begriffen wie ‚*Mimesis*‘ (als Anverwandlung anstatt nur als Nachahmung), ‚Bedeutung‘ (als komplexe Beziehung des Gehirns zur Welt anstatt als eine auf Sprache zu reduzierende) und ja eben ‚Intentionalität‘ sowie mit Lévi-Strauss Metapher vom „*bricoleur*“. Sie tragen viel besser einer älteren Sichtweise unseres Bezuges zur Wirklichkeit Rechnung, die durch Erkenntnisse der heutigen Neurophysiologie immer mehr bestätigt zu werden scheint, nämlich dass Wahrnehmung vielmehr aktive Anverwandlung als passives Registrieren und dass bewusstes Denken eher Folge als Ursache des Handelns ist.

¹ Kant (1979 [1783], 225).

² Roth (2004, 36, 38); Pauen (2004, 41ff)

Das Konzept, in dem sich Denken und Wahrnehmen der Wirklichkeit – sowohl auf individueller als auch auf kollektiver Ebene – treffen, ist das Symbol. Zunächst waren Symbole Kommunikationsmittel.¹ Seit der Mensch – und hierin unterscheidet er sich von seinen nächsten Verwandten – mit ihnen eigene Symbolwelten gebaut hat, kann er sie auch als Denkwerkzeuge gebrauchen; und seitdem hat sich die Priorität umgekehrt: Der Symbole erster Zweck ist nunmehr Kognition, und ihre kommunikative Nützlichkeit hängt davon ab. So-wohl in der Wissenschaft als auch in der Kunst, ja selbst im Alltag geschieht die Auseinandersetzung mit Wirklichkeit mittels Symbolen, wobei sich verschiedene Bereiche jeweils durch die Vorherrschaft gewisser Symboltypen auszeichnen, die sich besser entweder zur subjektiv intuitiven Einfühlung oder zur objektiv eindeutigen Beschreibung eignen. Auf welche Weise Symbole als Denkwerkzeuge funktionieren können und so unser ‚Interface‘ zur Wirklichkeit bilden, ist leicht einzusehen bei Denkprozessen wie dem Verfassen von Texten oder dem Lösen mathematischer Formeln. In analoger Weise ist es möglich, sich auch Kunstwerke als Denkwerkzeuge vorzustellen – während des Schaffensprozesses im Atelier, oder wenn man als Betrachter im symbolischen Raum der Kunstinstitution sich damit auseinandersetzt.

Wir entdecken nicht nur die Welt mittels Symbolen, wir verstehen und schätzen unsere Symbole je nach den Erfahrungen und Erkenntnissen, die sie uns über die Welt vermitteln. So ist das systematische Studium von Symbolen und Symbolsystemen in der Kunst und in der Wissenschaft, wie Goodman es vorexerziert hat, gleichzeitig ein Studium der Schöpfung und des Verständnisses unserer Welten. Ein Studium von Symbolen unter dem Kriterium ihres kognitiven Zweckes eröffnet nebenbei Möglichkeiten der Relativierung gewisser kultureller Konditionierungen, wie zum Beispiel, dass Wissenschaft *per se* die Domäne der Kognition und Kunst die der Emotion sei. Ganz im Gegenteil sind Gefühle eben *nicht* tabu in der wissenschaftlichen Forschung, sie sind sogar unabdingbar, und es wohnt der Kunst immer auch ein Moment kognitiver Erkenntnis inne. In der subjektiven Wahrnehmung vermissen sich Konzeptualisierung und Gefühl, sie treten in Wechselwirkungen, und dieses Amalgam widersetzt sich einer sauberer Analyse in emotionale und kognitive Elemente.

Da Kunstwerke sowohl syntaktisch als auch semantisch verdichtete Symbole sind, ist aus der Perspektive des auf syntaktisch diskontinuierliche und eindeutig denotierende Symbole angewiesenen Rationalismus nur schwer einzusehen, wie sie als Denkwerkzeuge funktionieren können. Doch kann ich aus meiner Erfahrung im Umgang mit Künstlern bezeugen, dass sie ihre Kunstwerke durchaus als solche gebrauchen, und einer der Gründe, warum Kunstwerke ausgestellt werden, dürfte doch wohl sein, sie dem Betrachter als Gegenstände intellektuell emotionaler Auseinandersetzung, das heißt, als Denkwerkzeuge darzubieten. Sie können allerdings nur als solche funktionieren, wenn der Betrachter sie auch als Denkwerkzeuge nimmt. Sie als solche auszuweisen, ist die Rolle der Kunstinstitution. Der sehr spezifische Symbolaspekt des Kunstwerkes fällt so mit dem der gesellschaftlichen Funktion ‚Kunst‘ sowie ihrer Institution zusammen: Dank ihrer Ausdifferenzierung, ihrer Abhebung vom Alltag kann sie als symbolischer Kontext funktionieren und ei-

¹ Zum Folgenden: Goodman (1976 [1968], 264, 260, 265, 258, 245, 251, 249, 255, 261).

nen willkürlichen Gegenstand zu einem Bedeutungsträger machen, dessen Denotationsfunktion sekundär ist.

Was aber hat ein Kunstwerk, wenn es in die abgehobene Geltungssphäre der Kunstinstitution aufgenommen oder innerhalb dieser verhandelt wird, noch mit Wirklichkeit zu tun? Ist die Aufnahme in eine museale Sammlung nicht ein Begräbnis erster Klasse? – Nun, einerseits gehört ein Kunstwerk als physisches Objekt der Welt objektiver Tatsachen an, und andererseits ist die Kunstinstitution als gesellschaftliche Geltungssphäre fest in der gesellschaftlichen Organisationsstruktur verankert: Ein Museum muss seine Politik gegenüber der Öffentlichkeit verantworten, und der (ökonomische) Wert eines Kunstwerkes muss sich auf dem Kunstmarkt erweisen. Kunstwerke befinden sich im Museum an einem Ort, der öffentlich zugänglich und damit der allgemeinen Kritik ausgesetzt ist. Das Museum steht durch diverse Verpflichtungen, Abhängigkeiten und Aktivitäten in ständiger Wechselwirkung mit anderen gesellschaftlichen Geltungsbereichen, unterhält demnach vielfältige Bindungen zum gesellschaftlichen Kontext; und in Versteigerungen wird der ökonomischen Wert von Kunstwerken beziffert. Auf diese Weise objektiviert die Geltungssphäre ‚Kunstinstitution‘ Kulturwerte, was nicht bedeutet, dass diese für jedermann oder zeitlos als Kulturwerte gelten müssen. Insofern sind Kunstwerke vergleichbar mit wissenschaftlichen Erkenntnissen, die in Fachzeitschriften publiziert werden, denn auch diese sind der Kritik ausgesetzt und durchaus nicht immer zeitlos gültig. So sind museale Kunstwerke, obwohl auch physische Objekte, als Bedeutungsträger ebenfalls Bewohner von Popers „Dritter Welt“, der Welt objektiver Inhalte des Denkens.

Der Schlüssel, um in dem nur schwer zu entwirrenden Amalgam von Konzeptualisierungen und Gefühlen eine Ordnung zu schaffen, liegt in der kantschen „Urteilskraft“, und die aktive Auseinandersetzung mit Kunst ist, so meine ich, eine ausgezeichnete Übung in der Urteilskraft – und zwar nicht nur für ihre Anwendung auf Kunst und wissenschaftliche Erkenntnisse, sondern auch auf die trivialen Situationen des Alltags. Wie notwendig *nicht* rational zu begründende Urteilskraft auch im Alltag ist, illustrieren die von Damasio untersuchten und beschriebenen klinischen Fälle, denn sie zeichnen sich alle durch die Pathologie eines Verlustes der Urteilskraft aus:¹ Obwohl noch im vollsten Besitz ihrer rationalen Fähigkeiten konnten die an ihrem Vorrhin verletzten Versuchspersonen Situationen der Wirklichkeit nicht mehr ‚erfühlen‘. Zwar konnten sie Problemstellungen immer noch perfekt durchrationalisieren, doch führte dies kaum je zu einer Entscheidung für diese oder jene Option. Rationalität war bei ihnen zu einem endlos repetitiven Automatismus geworden. Mit der Fähigkeit, Rationalität und Gefühl miteinander zu verflechten, verloren sie auch diejenige, in einem gesellschaftlichen Kontext zu funktionieren. Damasios klinische Pathologien können als Metapher genommen werden für unsere kulturell konditionierten „Pathologien der Moderne“: ² Nur das, was rationalisierbar ist, zählt, und nicht der Anteil des subjektiven Einfühlens an der Wirklichkeitsaneignung. Eine allzu einseitige Interpretation des Aufklärungsideals hat die Übung in subjektiver Wirklichkeitsaneignung wie wohl nie zuvor in der Menschheitsgeschichte den Zufälligkeiten des individuellen Schicksals über-

¹ Damasio (1994)

² Kneer (1990)

lassen. Werbung und Massenmedien haben davon dankbaren Gebrauch gemacht und die bindende Funktion von Traditionen übernommen, während sie inhaltlich – ganz im Gegensatz zu Traditionen – das maßgebliche Forum für die ständig wechselnden Moden sind: Anstatt Verwurzelung bieten sie wechselnde Identifikationsmuster. Diese sind effizienter als dies diejenigen von Idealen oder auch von Ideologien sein können, denn sie sprechen sinnlich direkter die Intuition an. Angesichts der sinnlichen Massivität und Komplexität der von visuellen und auditiven Reizen überfrachteten Alltagswelt unserer *Global Culture* scheint mir die Fähigkeit zu intuitiver, ästhetischer und vor allem kritischer Urteilskraft (als Komplement zur rational analytischen Kritik) notwendiger denn je: Sie schärft unsere intuitive Kritikfähigkeit und kann uns so wappnen gegen allzu schnelle oberflächliche Befriedigung, gegen Scheinwahrheiten, Berieselung und Betäubung.

Eine der höheren Funktionen des Bewusstseins besteht darin, ein kohärentes Ensemble von Wirklichkeitsinterpretationen zu konstruieren, das zumindest grob mit den Dispositionen unseres unbewussten Selbst und seinen Beziehungen zur Welt übereinstimmen muss.¹ Weicht es zu sehr davon ab, dann trifft das betreffende Subjekt die falschen Entscheidungen. Bewusstsein erfordert Anstrengung, die, wenn es um Sinnsschöpfung anstatt um zweckrationale Funktionalität geht, nicht immer durch einen unmittelbaren Nutzen belohnt werden kann. Diese Nutzlosigkeit – oder Zweckfreiheit – mag ein weiterer Grund dafür sein, warum der Durchschnittsmensch im Widerspruch zum Ideal der Aufklärung an der Hinterfragung von Sinn, Wirklichkeit und Wahrheit kaum interessiert ist. Der Drang, der Künstler, Wissenschaftler oder Philosophen jenseits unmittelbarer Notwendigkeiten – eben „interesselos“ – antreibt, ist Neugierde, ihr Ziel ist Verstehen, Erkenntnis, Erleuchtung. Diese und jede Entdeckung, die dahin führt, bereiten das befriedigende Gefühl, sich in Harmonie mit der Wirklichkeit zu befinden. Ich möchte es als das „ästhetische Gefühl“ bezeichnen. Kreative Menschen – nicht nur bildende Künstler, Musiker, Schriftsteller, Denker, Wissenschaftler, sondern auch der „Durchschnittsmensch“ – kennen es als eines, das sich in jenen seltenen Momenten hervor-tut, da man meint oder anfühlt, etwas „Wahres“ über die Wirklichkeit gefunden zu haben: „Heureka“. Es scheint mir offensichtlich, dass das Bedürfnis nach diesem Gefühl von Kohärenz mit der Wirklichkeit ebenfalls eine evolutionäre Grundlage hat, denn nur die Arten, die mit der Wirklichkeit in Harmonie leben, können bestehen. Doch müssen wir das, was wir höchstpersönlich meinen gefunden zu haben, oft später relativieren oder gar revidieren, und sich ständig von neuem dem Unbekannten auszusetzen ist anstrengend, ja beängstigend. Sicherheit dagegen können wir finden bei den Selbstverständlichkeiten kollektiver Intentionalität, und so macht sich das ästhetische Gefühl mit zunehmendem Alter eher rar, denn wir werden abgeklärter. Wer sich damit nicht zufrieden geben will, bleibt auf der Suche nach dem Erhabenen (im Burckschen Sinne); und insofern es dabei letztlich um eine wahrere Erfahrung der Wirklichkeit geht (jenseits der kulturgebundenen Selbstverständlichkeiten), scheint die kontinentale Koppelung des Erhabenen an Begriffe wie Harmonie und Schönheit der Burckschen gar nicht so sehr zu widersprechen. Als modernere, weniger belastete Benennung scheint mir der durch den amerikani-

¹ So in etwa lässt sich Tim Wilsons (2002) Relativierung des Bewusstseins zusammenfassen.

schen Psychologen Mihaly Csikszentmihalyi geprägte Begriff „Flow“ nicht ungeeignet.¹ Wir suchen dieses Gefühl vom ‚Sinn des Lebens‘ und von ‚Wahrheit‘ in der Religion, in der Gemeinschaft, in der Familie, in Büchern, am Fernsehen, in der Disco und manchmal auch im Museum, und es motiviert Künstler, Denker und alle anderen, die in der einen oder anderen Form auf der Suche nach Sinn und Wahrheit sind. Unser durch zweckrationales Denken und Handeln bestimmtes Alltagsleben lässt dieses Bedürfnis meist in den Hintergrund treten. Irgendwann bricht es sich jedoch Bahn. Wenn dies in einem unpassenden Moment geschieht, dann wird es eher verdrängt oder auf künstliche Weise befriedigt: Konsum, Berieselung und Betäubung sind die gängigsten Ausflüchte. Gefährlich können solcherlei Ausflüchte werden, wenn sie jemanden darüber hinwegtäuschen, dass sein Lebensweg sich von der Wirklichkeit zu entfernen beginnt. Oft lassen sich solche Abweichungen von der Harmonie mit der Wirklichkeit zurückführen auf einst getroffene und manchmal selbst eher unscheinbare Entscheidungen. Man denke etwa an eine Partnerwahl, den Kauf eines Wohnhauses oder an einen Karriereschritt, von dem man – oft eingegeben durch die direkte Umgebung – denkt, dass er logisch und notwendig sei, der einen jedoch in eine Situation versetzt, deren Funktionen und Aufgaben nicht mehr mit den eigenen Talenten und Vorlieben übereinstimmen. Anstatt von Sinn erfüllt wird dann das Leben beherrscht von Angst oder Langeweile, und je weiter man sich von seiner eigenen Wirklichkeit entfernt, desto schwieriger wird es, den Pfad der Harmonie mit ihr wiederzufinden. So mancher wird auf einem solchen Irrweg unglücklich oder gar krank.

Es ist wohl kein Zufall, dass man Wörtern wie ‚Wahrheit‘, ‚Lebensweg‘, ‚Harmonie‘, ‚Irrweg‘ oft in religiösen und quasi-religiösen Zusammenhängen antrifft, und ich möchte durchaus nicht bezweifeln, dass das Bedürfnis nach Sinn und ästhetischem Gefühl durch Religion und Glaubensgemeinschaft befriedigt werden kann. Voraussetzung ist allerdings, dass man daran glaubt, und da ich immer noch ein Anhänger des Aufklärungsideals bin, kann ich die Suche nach Sinn in Religion und Gemeinschaft nur als Regression sehen. Doch ist dies mein höchstpersönliches Urteil, und es bleibt eines jeden eigene Lebensaufgabe, *seine* Sinngebung und Harmonie mit der Wirklichkeit zu finden. Darüber hinaus bin ich mir durchaus darüber im Klaren, dass Leben gemäss dem Aufklärungsideal nicht allein eine Frage des Willens und der Selbstdisziplin ist. Neugierde und individuelle Initiative jenseits kollektiver Intentionalität und der Zweckrationalität bedarf einer Grundlage individueller Erfahrungen und Kenntnisse jenseits des Alltags von Arbeit und Familie sowie einer gewissen Übung in ästhetischer Urteilskraft. Die einen haben nicht die kulturellen Voraussetzungen, die anderen nicht die Zeit dazu (und durch Zweck und Interesse geleiteter Berufsaktivismus genügt sowieso zur materiellen Subsistenz). Wenn man dann doch mit Sinnfragen konfrontiert wird, dann ist der Hang zur Regression einfach der naheliegendste. Er äußert sich etwa in Fundamentalismen, New Age, in der Suche nach fernöstlichen Lebensweisheiten, nach einer neuen Religiosität oder eben in Betäubung und Berieselung – Behelfe zur Kompensierung des Gefühlsvakuums, zur Behandlung von Symptomen jener Pathologien der Moderne. Selbst die Kunst kann zuweilen die

¹ Csikszentmihalyi (1990)

Rolle einer Ersatzreligion übernehmen. Diese Rolle erfüllte sie ja schon im Ästhetizismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts, und ich kann mich des Eindruckes nicht erwehren, dass ein gewisses, quasi-religiöses Bedürfnis auch heute noch bei den Ritualen der zeitgenössischen Kunstszene eine unterschwellige Rolle spielt. Wenn Kunst aber als Pseudoreligion sich geriert, dann geht man vorbei an ihrem, meiner Ansicht nach wesentlichem Potential, nämlich dem eines zur Wissenschaft komplementären Modus der Weltaneignung. Ob dieser glaubhaft seinen Anspruch auf Universalität wahr machen kann, ist eine Frage, die sich mit der nach der Universalität des Mensch-Seins deckt – nach dem Realitätsgehalt jener Idee, die an der Wurzel des neuzeitlichen Weltbildes liegt. Dass man sich mit dieser Frage in ein ideologisches Minenfeld begibt, hat der Psychologe und Neurobiologe Kenan Malik ausführlich beschrieben.¹ Sie ist nicht das Thema dieses Buches, ergibt sich jedoch gewissermaßen aus ihm. An dessen Ende kann nur soviel gesagt werden, dass sie, wenn es diese Universalität denn gibt, jenseits von kulturellen Begrenzungen gesucht werden und vom rein Biologischen oder vom rein Mechanischen zu unterscheiden sein muss. Der beste Kandidat zur Unterscheidung eines universellen Mensch-Seins ist, so scheint mir, die Fähigkeit zur Konstruktion von Symbolwelten im individuellen und gemeinschaftlichen Umgang mit der Wirklichkeit. Ob diese angeboren ist oder erlernt werden muss, ist für seine Brauchbarkeit als universelles Kennzeichen des Mensch-Seins, so scheint mir, nebensächlich: Angeboren oder nicht, sie muss erst im Kontext einer Symbolkultur, einer kollektiven Intentionalität entwickelt werden. Ist sie einmal entwickelt, dann können mithilfe von Symbolen – gängigen oder neu erfundenen – die Grenzen kollektiver Intentionalität durchbrochen werden um zu universellem Mensch-Sein vorzustoßen.

Abschließend muss noch etwas Zusammenfassendes hinsichtlich der Präzisierung meiner Ausgangsfrage am Ende der Einleitung gesagt werden: die Frage, ob, und wenn ja inwiefern eine individuelle Auseinandersetzung mit Kunst sowie deren Untersuchung aus der Position des unabhängigen Beobachters heraus irgendeinen epistemischen Wert haben kann. Nun, was die individuelle Ebene betrifft, so hoffe ich glaubhaft gemacht zu haben, dass die Auseinandersetzung mit Kunst – und zwar gerade innerhalb des symbolischen Kontextes der autonomen Kunstinstitution – durchaus einen Wert hinsichtlich der individuellen Wirklichkeitsaneignung haben kann. Nur darf man diesen nicht in dem naiven Sinne verstehen, dass die Begegnung mit einem Kunstwerk den Blick auf die Welt erweitert. Das kann geschehen, ist jedoch eher die Ausnahme als die Regel. Zudem geschieht es nicht im Sinne einer religiösen Erleuchtung sondern ist vielmehr Ausfluss einer aktiven Auseinandersetzung des Betrachters mit dem Kunstwerk – als einem *Interface* zur Wirklichkeit, ohne dabei gleich nach objektiven, „lexikalischen“ Wahrheiten zu suchen. Der individuell epistemische Wert der Auseinandersetzung mit Kunst scheint mir denn auch vielmehr in der Übung in kritischer Urteilskraft zu liegen. Inwiefern die Auseinandersetzung mit Kunst die Urteilskraft schult ist jedoch individuell verschieden und lässt sich wohl kaum je messen oder in Sprache fassen.

¹ Malik (2001)

Der, in Epistemologie enthaltene ‚logos‘-Teil, der für Theorie steht, bedarf dagegen der Sprache. Kann also die Auseinandersetzung mit Kunst auch einen epistemologischen Wert für einen unabhängigen Beobachter haben? Auf mögliche Antworten hoffe ich zumindest einen Ausblick gegeben zu haben. Deren Möglichkeit ist jedoch bedingt von zwei Voraussetzungen: (1.) dass die ästhetische Auseinandersetzung mit Wirklichkeit wesentlich als nicht-sprachliche Begriffen wird (selbst, wenn der Künstler Sprache als Material verwendet); (2.) dass konsequent eine Subjekt-Ontologie unterschieden wird von der üblichen Objekt-Ontologie. Auf welche Weise subjektive Phänomene wissenschaftlich untersucht werden können, hat Antonio Damasio skizziert.¹ Hier deutet sich eine Lösung des eingangs genannten „other-mind-problem“ an – ein möglicher Ansatzpunkt für weiterführende, epistemologische Überlegungen. Eine Epistemologie, die auf dieser Spur weiterdenkt, müsste sich jedoch auf das Studium notorisch so ungreifbarer Entitäten wie Qualia einlassen, was für so manchen innerhalb der Fachdisziplin einem ‚Fluchen in der Kirche‘ gleichkäme. Interessanterweise hat Goodman auch hier Pionierarbeit geleistet: Seine Doktorarbeit, die er im Jahre 1940 in Harvard deponierte, hatte den Titel ‚A Study of Qualities‘. Der Krieg verzögerte die Veröffentlichung, und im Jahre 1951 brachte er sie, völlig neu überarbeitet, als ‚Structure of Appearance‘ heraus – seinem Hauptwerk, worin er ein epistemologisches System entwickelt, das mit Qualia beginnt.² Es enthält die philosophische Grundlage für das, was er später unter anderem in ‚Languages of Art‘ weiter ausarbeiten sollte. Seit seinen frühesten Anfängen war Goodman ein origineller und führender Gegner des traditionellen, empiristischen Dogmas, dass all unser Wissen aufgebaut werden kann auf einer Grundlage ‚unschuldiger‘ Wahrnehmung, frei von jedweder Konzeptualisierung.³ Dogmen zeichnen sich jedoch immer wieder durch ihre Widerspenstigkeit aus, und so kommt es vielleicht, dass Goodman heute eher als Ästhetiker denn als analytischer Philosoph zu Buche steht. Ich meine, dass es sich im Lichte dessen, was uns die Bewusstseinswissenschaften an neuen Erkenntnissen gebracht hat, lohnt, Goodmans mögliche Bedeutung für die Epistemologie neu zu überdenken.

¹ Siehe hierzu im 4. Kapitel ‚Geist und Körper‘ und Damasio (2000, 83).

² Foundation of a Realistic System – 1. Qualia as Atoms, in: Goodman (1977 [1951, 135 ff])

³ Hellman (1977, xxiii)

Bibliographie

Theodor W. Adorno, 'Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika', in: ders., *Stichworte - Kritische Modelle 2* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1969, 113-148)

Theodor W. Adorno, *Prismen - Kulturkritik und Gesellschaft* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1969, 3. Aufl.)

Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1970)

Leone Battista Alberti, 'Della pittura libri tre' [1435], in: Hubert Janitschek (Hrsg.), *Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften* [1877], in der Reihe: Rudolf Eitelberger von Edelberg (Hrsg.), *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, Bd. 11 (Reprographischer Nachdruck Osnabrück: Verlagsgruppe Zeller, 1970/71)

Svetlana Alpers, *The Art of Describing - Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago: University of Chicago Press, 1982)

Ludger Alischer et al. (Hrsg.), *Lexikon der Kunst* (Berlin: deb-Verlag des europäischen Buches, 1981)

Perry Anderson, *Die Entstehung des absolutistischen Staates* [1974] (Frankfurt/M: Edition Suhrkamp, 1979)

Friedrich Antal, 'Studien zur Gotik im Quattrocento', in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen*, Nr. 46, 1. Heft (Berlin: Grottsche Verlagsbuchhandlung, 1925)

Frederick Antal, *Die florentinische Malerei und ihr sozialer Hintergrund* [1947] (Darmstadt: Progress-Verlag, 1959)

Karel Appel, *Art psychopathologique - Carnet 1948-1950 - Dessins et gouaches* (Neuchâtel: Ides et Calendes, 1997)

Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception - A Psychology of the Creative Eye* [1954] (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1974)

Russell Ash, *Lord Leighton* (London: Pavilion Book, 1995)

Peter Aspden, 'Sharp end of Civilization', in: *Financial Times*, 13. Juni 2003

Klaus Backes, *Hitler und die bildenden Künste - Kulturverständnis und Kunspolitik im Dritten Reich* (Köln: DuMont, 1988)

Quentin Bajac (Hrsg.), Ausstellungskatalog Musée d'Orsay, Paris, *La Commune Photographiée* (Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2000)

Roland Barthes, *Mythologies* (Paris: Éditions du Seuil, 1957)

Roland Barthes, *Elements of Semiology* [1964] (New York: Hill and Wang, 1968)

Roland Barthes, 'Rethoric of the Image', in: ders., *Image-Music-Text* (New York: Hill and Wang, 1977)

Roland Barthes, *L'aventure sémiologique* (Paris: Éditions du Seuil, 1985)

Ingo Bartsch, 'Stilleben und Avantgarde', in: Gerhard Langemeyer / Hans-Albert Peters et al. (Hrsg.), Ausstellungskatalog Westfälisches Landesmuseum Münster/Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, *Stilleben in Europa* (Münster/Baden-Baden: Westf. Landesmus./ Kuh. BB, 1979/80)

Charles Baudelaire, 'Le peintre de la vie moderne', in: ders., *Curiosités esthétiques, L'art romantique - et autres œuvres critiques* (Paris: Bordas, 1990)

Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* [1972] (Oxford: Oxford University Press, 1988)

Michael Baxandall, *Patterns of Intention - On the Historical Explanation of Pictures* [1985] (New Haven & London: Yale University Press, 1992)

Jochen Becker, 'Das Buch im Stillleben - das Stillleben im Buch', in: Gerhard Langemeyer / Hans-Albert Peters et al. (Hrsg.), Ausstellungskatalog Westfälisches Landesmuseum Münster/Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, *Stillleben in Europa* (Münster/Baden-Baden: Westf. Landesmus./ Kuh. BB, 1979/80)

S.N. Behrman, *Duveen* [1951] (New York: The Little Bookroom, 2002)

Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928], hrsg. v. R. Tiedemann (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1963)

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936] (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1979)

Russel A. Berman, 'Konsumgesellschaft - Das Erbe der Avantgarde und die falsche Aufhebung der ästhetischen Autonomie', in: Christa und Peter Bürger, *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1987)

Russel A. Berman, 'Modern Art and Desublimation', in: *Telos*, Nr. 62 (Winter 84/85)

Paolo Bianchi, 'Der Künstler - Narr und Nomade', in: *Kunstforum International*, Bd. 112 (Köln: März/ April 1991, 98ff)

Max Bill (Hrsg.), *Kandinsky - Essays über Kunst und Künstler* (Teufen [Schweiz]: Verlag Arthur Niggli und Willy Verkauf, 1955)

Jeremy Black, *The British Abroad, The Grand Tour in the 18th Century* (London: Sutton Publishing, 1992)

Sylvain Blomberger, 'Chomsky's Revolution', in: *The New York Review of Books*, Bd. XLIX, no. 7, 25. April 2002

Carel Blotkamp, 'Mondriaan en het luminisme. Kunst als overgang tot fijnere regionen', in: Ausstellungskatalog Kunsthalle Rotterdam, *Meesters van het licht - Luministische schilderkunst in Nederland en Duitsland* (Zwolle: Waanders, 1996)

Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600* [1962] (Oxford: Oxford University Press, 1978)

F.H. Bool / J.R. Kist / J.L. Locher / F. Wierda, *Leven en werk van M. C. Escher* [1981] (Amsterdam: Meulenhoff, 1993)

B. Bower, 'Babies Add up Basic Arithmetic Skills', in: *Science News*, no. 142 (29. Aug. 1992)

Ben Broos, *Meesterwerken in het Mauritshuis* (Den Haag: Staatsuitgeverij, 1987)

Markus Brüderlin (Hrsg.), Ausstellungskatalog Fondation Beyeler, Riehen/Basel, *Ornament and Abstraction* (Köln/Basel: Dumont, 2001)

Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* [1860] (Herrsching: Pawlak, 1981)

Christa Bürger, 'Das Verschwinden der Kunst - Die Postmoderne-Debatte in den USA', in: Christa und Peter Bürger, *Postmoderne – Alltag, Allegorie und Avantgarde* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1987)

Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1974)

Peter Bürger, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1983)

Peter Bürger, 'Problems in the Functional Transformation of Art and Literature during the Transition from Feudal to Bourgeois Society', in: Peter Hohendahl (Hrsg.), *Peter Bürger and Christa Bürger - The Institutions of Art* (Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1992)

Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV* (New Haven / London: Yale University Press, 1992)

Hans-Berthold Busse, *Kunst und Wissenschaft - Untersuchungen zur Ästhetik und Methodik der Kunstgeschichtswissenschaft* (Mittenwald: Mäander Kunstverlag, 1981)

W.F. Bynum / E.J. Browne / R. Porter (Hrsg.), *Dictionary of the History of Science* (Princeton NJ: Princeton University Press, 1981)

Françoise Cachin (Hrsg.), *Félix Fénéon. Au-delà de l'impressionnisme* (Paris: Hermann, 1966)

Dan Cameron, 'Karrieren, Kunst und Markt', in: *Wolkenkratzer*, Sept. 1989

F.W. Campbell / J.J. Kulikowski, 'Orientation selectivity of the human visual system', in: *The Journal of Physiology*, London, Bd. 187, 1966

Albert V. Carozzi, 'Préface', in: ders. (Hrsg.), *H.-B. de Saussure, Discours préliminaire aux voyages dans les Alpes (1779-1796)* (Genf: Éditions Zoë, 1988)

Ernst Cassirer, *Das Erkenntnisproblem* (Berlin: Bruno Cassirer, 1906)

Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (Leipzig: Teubner, 1927)

Ernst Cassirer, 'Shaftesbury und die Renaissance des Platonismus in England', in: *Friedrich Saxl, Vorträge der Bibliothek Warburg I [1930/31]* (Leipzig: B.G. Teubner, 1923-1932)

David Caute, *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy During the Cold War* (Oxford: Oxford University Press, 2004)

Germano Celant, *Andy Warhol: Super Warhol* (Mailand: Skira Editore, 2003)

David J. Chalmers, 'The Puzzle of Conscious Experience', in: *Scientific American*, December 1995

Jean-Pierre Changeux, 'De la science vers l'art - le projet du Muséum National de 1793', in: Jean Clair (Hrsg.), *Ausstellungskatalog Galeries nationales du Grand Palais, Paris, L'âme au corps - arts et sciences 1793-1993* (Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux / Gallimard / Electra, 1993)

Georges Charbonnier, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss* (Paris: Plon, 1961)

André Chastel, *Léonard de Vinci - Traité de la peinture* (Paris: Éditions Berger-Levrault, 1987)

Noam Chomksy, *Syntactic Structures* (Den Haag: Mouton & Co, 1957)

Noam Chomksy, *Aspects of the Theory of Syntax* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1965)

Noam Chomsky, *Reflections on Language* (New York: Pantheon, 1975)

Noam Chomsky, *New Horizons in the Study of Language and Mind* (Cambridge MA: Cambridge University Press, 2000)

Noam Chomsky / John Searle, 'Chomsky's Revolution: An Exchange', in: *The New York Review of Books*, Bd. 49, Nr.12, 18. Juli 2002

T.J. Clark, *Farewell to an Idea - Episodes from a History of Modernism* (New Haven/London: Yale University Press, 1999)

Sir George Clark (Hrsg.), *William Temple - Observations Upon the United Provinces of the Netherlands* (Reprographische Neuauflage: Oxford, 1972)

P. Cohen / J. Morgan / M.E. Pollack (Hrsg.), *Intentions in Communication* (Bradford Books / MIT Press: Cambridge, Mass, 1990)

Auguste Compte, *Cours de philosophie positive - Première et deuxième leçons* [1830] (digitale Version 2002:

http://classiques.uqac.ca/classiques/Comte_auguste/extraits/2_cours_philo_positive/cours_philo_positive.pdf)

Alan Cromer, *Uncommon Sense - The Heretical Nature of Science* (Oxford / New York: Oxford University Press, 1993)

Alfred W. Crosby, *The Measure of Reality - Quantification and Western Society 1250-1600* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997)

David Crystal, *The Cambridge Encyclopedia of Language - Second Edition* (Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1997, 2. Ausgabe)

Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow - The Psychology of Optimal Experience* (Harper Collins Publishers, 1990)

Antonio R. Damasio, *Descartes' Error - Emotion, Reason and the Human Brain* (New York: Avon Books, Inc., 1994)

Antonio Damasio, *The Feeling of What Happens - Body, Emotion and the Making of Consciousness* (London: William Heinmann, 2000)

Arthur C. Danto, 'The Artworld', in: *Journal of Philosophy*, Nr. 61, 15. Oktober 1964

Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box* (New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1992)"

Arthur C. Danto, *After the End of Art - Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997)

Daniel Dennett, *Consciousness Explained* (Boston: Little, Brown, 1991)

Jan B. Deregowski, *Illusions, Patterns and Pictures: A Cross-Cultural Perspective* (London: Academic Press, 1980)

Description de l'Égypte ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, publié par les ordres de sa Majesté l'Empereur Napoléon le Grand [1809], Gilles Néret (Hrsg.), vollständiger Nachdruck in verkleinertem Format (Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1994)

Denis Diderot, 'Salon de 1765', in: Marie-Catherine Sahut / Nathalie Volle (Hrsg.) Ausstellungskatalog Paris, Hôtel de la Monnaie, *Diderot & l'Art de Boucher à David* (Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1984, 153-155)

Paolo Diener, 'Die reisenden Künstler und die Landschaftsmalerei in Iberoamerika', in: Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, *Expedition Kunst - Die Entdeckung der Natur von C.D. Friedrich bis Humboldt* (Hamburg: Dölling und Galitz Verlag, 2002)

Lodovico Dolce, 'Aretino oder Dialog über Malerei' [1557] in: Rudolf Eitelberger von Edelberg (Hrsg.), *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, Bd. 2 (Hrsg. Cajetan Cerri, 1871, Reprographischer Nachdruck Osnabrück: Verlagsgruppe Zeller, 1970/71)

Lodovico Dolce, 'Dialogo della pittura', in: Mark W. Roskill (Hrsg.), *Dolce's 'Aretino' and Venetian Art Theory of the Cinquecento* [New York, 1968] (Toronto: University of Toronto Press, 2000)

Merlin Donald, *A Mind so Rare - The Evolution of Human Consciousness* (New York / London: W. W. Norton & Company, 2001)

Pierre Duhem, *Études sur Léonard de Vinci. Ceux qu'il a lu et ceux qui l'ont lu* (Paris : 1906-13); Auszüge: <http://www.personname.com/bulletin/article102.html>"

Frederic J. Duparc / Arthur K. Wheelock, Jr (Hrsg.), Ausstellungskatalog Mauritshuis, Den Haag und National Gallery of Art Washington, *Johannes Vermeer* (Zwolle: Waanders, 1996)

Thierry de Duve, *Au nom de l'art - pour une archéologie de la modernité* (Paris: Éditions du Minuit, 1989)

Gerald M. Edelman, *Bright Air, Brilliant Fire - On the Matter of the Mind* (New York: Basic Books, 1992)

Gerald M. Edelman / Giulio Tononi, *A Universe of Consciousness - How Matter Becomes Imagination* (New York: Basic Books, 2000)

S.Y. Edgerton, Jr., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective* (New York: Basic Books, 1975)

James Elkins, *On Pictures and the Words that Fail Them* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986)

Edith Ennen, *Die europäische Stadt des Mittelalters* [1972] (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1979)

Paul Feyerabend, *Against Method* (London: New Left Books, 1975)

Richard P. Feynman, *The Character of Physical Law* [1965] (London / New York: Penguin, 1992)

Erich Franz, 'Paul Signac et la Libération de la couleur de Matisse à Mondrian' in: Ausstellungskatalog Musée de Grenoble, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, *Signac et la libération de la couleur* (Grenoble / Münster / Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1997)

Walter J. Freeman, *How Brains Make Up Their Minds* (London: Weinfeld & Nicolson, 1999)

R.H. Fuchs, *Dutch Painting* (London: Thames & Hudson, 1978)

Peter Fuller, 'The Venus and 'Internal Objects", in: *Art and Psychoanalysis* (London: Writers and Readers Publishing Cooperative, 1980, 71-129)

P. N. Furbank, 'Tocqueville's Lament', in: *The New York Review of Books*, 8. April 1999

Adolf Furtwängler, 'The Venus of Milo', in: *Masterpieces of Greek Sculpture*, Bd. II (London: W. Heinemann, 1895)

Suzi Gablik, *Progress in Art* (New York: Rizzoli, 1977)

Lynn Gamwell, *Exploring the Invisible - Art, Science and the Spiritual* (Princeton University Press: Princeton/Oxford, 2002)

Howard Gardner, *Artful Scribbles: The significance of children's drawings* (London: Norman, 1980)

Gary Garrels (Hrsg.), Ausstellungskatalog San Francisco Museum of Modern Art, *Sol LeWitt - A Retrospective* (New Haven/ London: Yale University Press, 2000)

Gunter Gebauer / Christoph Wulff, *Mimesis - Kultur, Kunst, Gesellschaft* (Hamburg: Rowohlt, 1998)

Philip Gerrans, 'Is it catching? Dan Sperber's model of culture as a contagious disease'; Rezension von Dan Sperbers *Explaining Culture* in: *Times Literary Supplement*, 20. Juni 1997

James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception* (Boston: Houghton Mifflin, 1979)

James J. Gibson, 'The Information Available in Pictures', in: *Leonardo*, IV (1971)

James J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems* (Boston: Houghton Mifflin, 1966)

Pierres-Gilles Girault, Ausstellungskatalog Abbaye de Noirlac, *Noirlac, Un langage sans parole - L'image au Moyen-Age* (Noirlac: Centre de l'Enluminure et de l'Image Médiévale, 1993)

James Gleick, *Chaos - Making a New Science* (Abacus: London, 1993)

Robert Goldwater, 'Art History and Anthropology: Some Comparisons of Methodology', in: Anthony Forge (Hrsg.), *Primitive Art and Society* (London / New York: Oxford University Press, 1973)

Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Painting* [1938]; erweiterte Neuausgabe unter dem Titel *Primitivism in Modern Art* (New York: Random House, Vintage Books, 1967)

Igor Golomstock, *Totalitarian Art - in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China* (New York: HarperCollins, 1990)

Ernst H. Gombrich, *Art & Illusion - A study in the psychology of pictorial representation*, [1956] (London: Phaidon Press, 1960/77)

Ernst H. Gombrich, 'The "What" and the "How" - Perspective Representation and the Phenomenal World' in: R. Rudner/I. Scheffler (Hrsg.), *Logic and Art - Essays in Honour of Nelson Goodman* (New York, 1972)

Ernst H. Gombrich, 'Action and Expression in Western Art' [1972] in: ders., *The Image & the Eye - Further Studies in the psychology of Pictorial Representation* (London: Phaidon Press, 1982)

Ernst H. Gombrich, 'The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art' [1972] in: ders., *The Image & the Eye - Further Studies in the psychology of Pictorial Representation* (London: Phaidon Press, 1982)

Ernst H. Gombrich, 'The Visual Image: Its place in Communication' [1972] in: ders., *The Image & the Eye - Further Studies in the psychology of Pictorial Representation* (London: Phaidon Press, 1982)

Ernst H. Gombrich, 'The Sky is the Limit': The Vault of Heaven and Pictorial Vision' [1974] in: ders., *The Image & the Eye - Further Studies in the psychology of Pictorial Representation* (London: Phaidon Press, 1982)

Ernst H. Gombrich, 'Experiment and Experience in the Arts' [1974] in: ders., *The Image & the Eye - Further Studies in the psychology of Pictorial Representation* (London: Phaidon Press, 1982)

Ernst H. Gombrich, 'Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation' [1975] in: ders., *The Image & the Eye - Further Studies in the psychology of Pictorial Representation* (London: Phaidon Press, 1982)

Ernst H. Gombrich, 'Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation' [1981] in: ders., *The Image & the Eye - Further Studies in the psychology of Pictorial Representation* (London: Phaidon Press, 1982)

David Goodman / Colin A. Russel, *The Rise of Scientific Europe 1500-1800* (Milton Keynes/London: Open University / Hodder&Stoughton, 1991)

Nelson Goodman, *A Study of Qualities* [Diss. Harvard U., 1941] (Neudruck in New York als Teil der 'Harvard dissertations in Philosophy'- Serie: Garland, 1990)

Nelson Goodman, *The Structure of Appearance* [Harvard UP, 1951] (3rd ed. Boston / Dordrecht: Reidel, 1977)

Nelson Goodman, 'The Way the World is', in: *Review of Metaphysics*, 14 (Washington: The Catholic University of America, 1960)

Nelson Goodman, *Languages of Art* [1968] (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976)

Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984)

Jean-Joseph Goux, *Les iconoclasts* (Paris: Éditions du Seuil, 1978)
Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking* (Indianapolis: Hackett Publishing, 1978)

Clement Greenberg, 'Abstract Art' [1944]; Neuausgabe in: John O'Brian (Hrsg.), *Clement Greenberg - The Collected Essays and Criticism* (Chicago: University of Chicago Press, 1986-1993)"

Clement Greenberg, 'Avant-Garde and Kitsch' [1939] in: ders., *Art and Culture - Critical Essays* (Boston: Beacon Paperback, 1965)

Clement Greenberg, 'Complaints of an Art Critic' [1967], Neuausgabe in: John O'Brian (Hrsg.), *Clement Greenberg - The Collected Essays and Criticism* (Chicago: University of Chicago Press, 1986-1993)

Clement Greenberg, 'Modernist Painting' [1966]; Neuausgabe in: John O'Brian (Hrsg.), *Clement Greenberg - The Collected Essays and Criticism* (Chicago: University of Chicago Press, 1986-1993)"

Francis Gribble, *The Early Mountaineers* (London: T. Fisher Unwin, 1899)

- Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art Moderne* (Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1983)
- Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* [1962] (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1990)
- Jürgen Habermas, *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1973)
- Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 Bde., [1981] (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1987/88)
- Jürgen Habermas, *Die Moderne - ein unvollendetes Projekt* [1981] (Leipzig: Reclam-Verlag, 1990)
- Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne - Zwölf Vorlesungen* [1985] (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1988)
- Nina Hall (Hrsg.), *The New Scientist Guide to Chaos* (Penguin Books, 1992)
- Richard Hamblyn, *The Invention of Clouds - How an Amateur Meteorologist Forged the Language of the Skies* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001)
- Bärbel Hedinger / Inés Richter-Musso / Ortrud Westheider, Ausstellungskatalog Bucerius Kunst Forum, *Wolkenbilder – Die Entdeckung des Himmels* (Hamburg / München: Hirmer Verlag, 2004)
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel, „Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus“ [1796/97], in: Mathias Bertram (Red.), *Digitale Bibliothek - Philosophie von Platon bis Nietzsche* (Berlin: Directmedia Publishing GmbH, 1998)
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik Bd. I-III*, Werke [1832-45] Bd. 13-15 (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1970/86)
- Geoffrey Hellman, „Introduction“, in: Nelson Goodman, *The Structure of Appearance* [Harvard UP, 1951] (3. Ausg. Boston / Dordrecht: Reidel, 1977)
- Robert Hewison / Ian Warrel / Stephen Wildman, Ausstellungskatalog Tate Britain, *Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites* (London: Tate Gallery Publishing, 2000)
- Gregory Hickok / Ursula Bellugi / Edward S. Klima, „Sign Language in the Brain“, in: *Scientific American*, Juni 2001
- J. Allan Hobson, „Counterpoint: Freud Returns? Like a Bad Dream,“ in: *Scientific American*, Mai 2004
- A.P. Hodges, *Alan Turing: the Enigma* (London: Burnett Books and Hutchinson / New York: Simon and Schuster, 1983)
- Donald D. Hoffman, *Visual Intelligence - How we create what we see* (New York / London, W. W. Norton & Company, 1998)
- Douglas R. Hofstadter und Daniel C. Dennett (Hrsg.), *The Mind's I: Fantasies and Reflections on Self and Soul* (London / New York: Penguin, 1981)
- E.G. Holt, *Literary Sources of Art History* (Princeton: Princeton University Press, 1947)
- Gerald Holton, *The scientific imagination - Case studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978)

Harry Holtzman / Martin S. James (Hrsg.), *The New Art - The New Life / The Collected Writings of Piet Mondrian* (London: Thames & Hudson, 1987)

Max Horkheimer / Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung - Philosophische Fragmente* [1944] (Frankfurt/M: S. Fischer Verlag, 1969)

Luke Howard, *Essay on the Modification of Clouds, and on the Principles of the Production, Suspension and Destruction; Being the Substance of an Essay Read before the Askesian Society in the Session 1802-1803* (London: Harvey and Darton, 1832)

Jens E. Howoldt, ,Von Caspar David Friedrich zu Carl Gustav Carus - Landschaftsmalerei zwischen ästhetischer Autonomie und wissenschaftlichem Anspruch', in: Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, *Expedition Kunst - Die Entdeckung der Natur von C.D. Friedrich bis Humboldt* (Hamburg: Dölling und Galitz Verlag, 2002)

David Hubel / Torsten Wiesel, 'Receptive Fields of Single Neurons in the Cat's Striate Cortex', in: *The Journal of Physiology*, London, Bd. 148, 1959

Robert Hughes, *Nothing If Not Critical – Selected Essays on Art and Artists* (Alfred A. Knopf: New York, 1990)

Johan Huizinga, 'Nederland's beschaving in der zeventiende eeuw', in: ders., *Verzamelde werken*, Bd. 11 (Haarlem, 1941)

Steven E. Hyman, 'Diagnosing Disorders', in: *Scientific American*, September 2003 (Special Edition)

Jean Marie Gaspard Itard, *Rapport fait à son excellence le Ministre de l'Intérieur, sur les nouveaux développements et l'état actuel du sauvage de l'Aveyron* (Paris : Imprimerie Impériale, 1807)

William M. Ivins jr., *Art & Geometry - A Study in Space Intuitions* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1946)

Ray Jackendoff, *Patterns in the Mind - Language and Human Nature* (New York: Harper Collins / Basic Books, 1994)

Jürgen Jahn (Hrsg.), *Karl Philipp Moritz, Werke in zwei Bänden* (Berlin und Weimar: Aufbau-Bibliothek Deutscher Klassiker, 1973)

Frederic Jameson, 'Postmodernism and Consumer Society', in: Hal Foster (Hrsg.), *The Anti-Aesthetics - Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983)

Frederic Jameson, 'Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism', in: *New Left Review*, Nr. 146 (1984)

Yves-Alain Bois / Joop Joosten / Angelica Zander Rudenstine/ Hans Janssen, 'Catalogue', in: Ausstellungskatalog Gemeentemuseum Den Haag / National Gallery of Art Washington / Museum of Modern Art New York, *Piet Mondrian* (Mailand: Leonardo Arte srl., 1994)

Franz-W. Kaiser, *Die Geschichte der 'Société des antiquités' von 1777 bis 1808*, nicht veröffentlichte Forschungsarbeit zur Staatsprüfung an der Gesamthochschule/Universität des Landes Hessen, Kassel 1983

Franz-W. Kaiser (Hrsg.), Ausstellungskatalog Haags Gemeentemuseum, Den Haag, *Rhizome - A European Art Exhibition* (Rijksdienst Beeldende Kunst / Haags Gemeentemuseum, Den Haag 1991)

Franz-W. Kaiser, 'Regarding the Vanishing Subject', in: Rudi Fuchs / Franz-W. Kaiser (Hrsg.), Ausstellungskatalog Haags Gemeentemuseum, *Royden Rabinowitch, Sculpture 1962/1992*, (Den Haag: Gemeentemuseum, 1992)

Franz-W. Kaiser, 'Art after Philosophy?' in: Luk Lambrecht (Hrsg.), Ausstellungskatalog Provinciaal Museum Hasselt, 'Dialogues' (Hasselt: Provincie Limburg, Culturele Aangelegenheden, 1995)

Franz-W. Kaiser, 'Die psychopathologischen Zeichnungen von 1948 bis 1950' in: Ingried Brugger / Florian Steininger, Ausstellungskatalog Kunstforum Wien, *Karel Appel* (Wien: Jung und Jung Verlag 2002)

Franz-W. Kaiser, '...en wat, als het idee van de avant-garde inderdaad passé zou zijn?/...and what if the idea of the avant-garde really is outdated?' in: ders. (Hrsg.), Ausstellungskatalog Gemeentemuseum Den Haag, *G. Tuzina* (Den Haag: Gemeentemuseum, 2002)

Franz-W. Kaiser / Jevgenia Petrova / Inge Wierda, Ausstellungskatalog Gemeentemuseum Den Haag, *Kunst + religie in Rusland* (Den Haag / Zwolle: Gemeentemuseum / Waanders Uitg., 2002)

Franz-W. Kaiser, 'Arnulf Rainer, artiste et collectionneur', in: Ausstellungskatalog La maison rouge/Fondation Antoine de Galbert, *Arnulf Rainer et sa collection d'Art Brut* (Paris/Lyon: La maison rouge/Fagé Éditions, 2005)

Michael Kammen, *American Culture, American Tastes - Social Change and the 20th Century* (New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1999)

Wassily Kandinsky (Hrsg.: Max Bill), *Über das Geistige in der Kunst* [1912] (Bern: Benteli Verlag, 1952)

Wassily Kandinsky (Hrsg.: Max Bill), *Essays über Kunst und Künstler* (Teufen [Schweiz]: Verlag Arthur Niggli und Willy Verkauf, 1955)

Wassily Kandinsky (Hrsg.: Max Bill), *Punkt und Linie zu Fläche – Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* [1926] (Bern: Benteli Verlag, 1973)

Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* [Riga 1781]. Nachdruck der von Raymund Schmidt 1924 überarbeiteten Kehrbachschen Ausgabe von 1877 (Wiesbaden: Verlag der Vertriebsgesellschaft Modernes Antiquariat, o.J.)

Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* [1790], Werkausgabe Bd. X. (Hrsg. W. Weischedel, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1974)

Immanuel Kant, 'Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung' [1783], in: ders., *Von den Träumen der Vernunft - Kleine Schriften zur Kunst, Philosophie, Geschichte und Politik*, hrsg. v. Steffen und Birgit Dietzsch (Gustav Kiepenheuer Verlag: Leipzig und Weimar, 1979, Ausgabe Fourier Verlag Wiesbaden)

Jason Edward Kaufman, 'Challenge to the Andy Warhol Authentication Board' in: *The Art Newspaper*, Vol. XIII, No. 140, October 2003

Keneth D. Keele, 'Leonardo da Vinci als Anatom' [1977], in: Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, *Leonardo da Vinci - Anatomische Zeichnungen aus der königlichen Bibliothek auf Schloss Windsor* (Gütersloh: Prisma Verlag, 1979)

Martin Kemp (Hrsg.), *Leonardo on Painting - An anthology of writings by Leonardo da Vinci with a selection of documents relating to his career as an artist* (New Haven & London: Yale University Press, 1989)

Martin Kemp, *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1990)

David King, *The Commissar Vanishes: The falsification of photographs and art in Stalin's Russia* (New York: Metropolitan Books, Henry Holt and Company: 1997)

Morris Klein, *Mathematics for the Nonmathematician* (New York: Dover, 1985)

Kluge - Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache (Hrsg.: Elmar Seebold), 24. Auflage (Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2002)

Georg Kneer, *Die Pathologien der Moderne* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990)

Wim Köhler, 'Darmhormon PYY remt de Eetlust van Knagers en mensen', *NRC Handelsblad*, Rotterdam, 10. August 2002

Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge/Mass./ London: MIT Press:, 1986)

Ernst Kris / Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler - Ein geschichtlicher Versuch* [1934], (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1980)

Paul Oskar Kristeller, 'The Modern System of the Arts - A Study in the History of Aesthetics', *Journal of the History of Ideas*, 2 Teile, Bd. 12 und 13, Okt. 1951 und Jan. 1952

Michael Kubovy, *The Psychology of Perspective in Renaissance Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983)

Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* [1962] (Chicago: University of Chicago Press, 1970)

Jeanne Kurvers, *Met ongeletterde ogen - Kennis van taal en schrift voor analfabeten* (Amsterdam: Uitgeverij Aksant, 2002)

Ray Kurzweil, *The Age of Spiritual Machines: When Computers Exceed Human Intelligence* (New York: Viking / Penguin, 1999)

Le Petit Robert 1 - Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (Paris: Dictionnaires Le Robert, 1988)

Edmund Leach, 'Levels of Communication and Problems of Taboo in the Appreciation of Primitive Art', in: Anthony Forge (Hrsg.), *Primitive Art and Society* (London/ New York: Oxford University Press, 1973)

Michel Lemire, 'Fortunes et infortunes de l'anatomie et des préparations anatomiques, naturelles et artificielles', in: Jean Clair (Hrsg.), *Ausstellungskatalog Galeries nationales du Grand Palais, L'âme au corps - arts et sciences 1793-1993*, (Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux / Gallimard / Electra, 1993)

Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* [1766] (Stuttgart: Reclam, 1964)

Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale* (Paris: Plon, 1958)

Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage* (Paris: Plon, 1962)

Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques*, Bd.I-IV (Paris: Plon, 1964-1971)

Claude Lévi-Strauss / Didier Eribon, *De près et de loin* (Paris: Éditions Odile Jacob, 1988)

George Levitine, *The Dawn of Bohemianism* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 1978)

George Levitine, 'Trompe-l'oeil Versus Utopia: The Context of Early Nineteenth-Century Primitivism', in: Melinda Curtis (Hrsg.), *Ausstellungskatalog Art Department Gallery, University of Maryland, Search for Innocence: Primitive and Primitivistic Art in the 19th Century* (College Park: Department of Art and The Art Gallery, University of Maryland, 1975)

Steven Levy, 'Dr. Edelman's Brain', in: *The New Yorker*, 2. Mai 1994

Sol LeWitt, 'The Cube' [1966], in: Alicia Legg (Hrsg.), *Ausstellungskatalog, New York, The Museum of Modern Art, Sol LeWitt* (New York: The Museum of Modern Art, 1978)

Sol LeWitt, 'Sentences on Conceptual Art' [1969], in: Alicia Legg (Hrsg.), *Ausstellungskatalog, New York, The Museum of Modern Art, Sol LeWitt* (New York: The Museum of Modern Art, 1978)

Sol LeWitt, *Incomplete Open Cubes* (New York: The John Weber Gallery, 1974)

Ronald Lightbown, *Piero della Francesca* (New York: Abbeville Press, 1992)

Margaret Livingstone, *Vision and Art: The Biology of Seeing* (New York: Harry N. Abrams, 2002)

Hans Locher, 'Uitbeelding: tonen en duiden? - Over Languages of Art van Nelson Goodman', in: *Feit en Fictie*, 1 (Groningen 1994)

Giovan Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore, diviso in VII libri* [1584] (Nachdruck Verlag Olms, Hildesheim 1968)

Dominic Lopes, *Understanding Pictures* (Oxford: Oxford University Press, 1996)

G. H. Luquet, *Le dessin enfantin* (Paris: Alcan, 1927)

G. H. Luquet, *Les dessins d'un enfant* (Paris : Alcan, 1913)

William Lyons, 'Introduction', in: ders. (Hrsg.), *Modern Philosophy of Mind* (London/Vermont: Everyman, 1995)

Kenan Malik, *Man, Beast and Zombie – What Science Can and Cannot Tell us about Human Nature* [2000] (London: Phoenix, 2001)

Lucien Malson, *Les enfants sauvages* (Paris: Union générale d'éditions, 1964)

Guglielmo Manzi (Hrsg.), *Leonardo da Vinci: Trattato della pittura...tratto da un codice della Biblioteca Vaticana e dedicato alla Maesta di Luigi XVIII Re di Francia* (Rom: Stamperia de Romanis, 1817)

David Marr, 'Representing Visual Information: A Computational Approach'; in: Allen R. Hanson / Edward M. Riseman (Hrsg.), *Computer Vision Systems* (New York: Academic Press, 1978)

David Marr, *Vision: A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information* (San Francisco: W. H. Freeman, 1982)

Roger D. Masters, *Machiavelli, Leonardo and the Science of Power* (Indiana: University of Notre Dame Press, 1996)

Robert May, 'The Chaotic Rhythms of Life', in: Hall (Hrsg. 1992)

James W. McAllister, *Beauty and Revolution in Science* (Ithaca & London: Cornell University, 1996)

Peter J. McCormick, *Modernity, Aesthetics, and the Bounds of Art* (Ithaca / London: Cornell University Press, 1990)

Colin McGinn, 'Can We Ever Understand Consciousness?' in: *The New York Review of Books*, Bd. 46, Nr. 10, 10. Juni 1999

Kynaston McShine, 'La Vie en Rose', in: Anne d'Harnoncourt / Kynaston McShine (Hrsg.), Ausstellungskatalog The Museum of Modern Art & Philadelphia Museum of Art, *Marcel Duchamp* [1973] (Neudruck Prestel Verlag: München, 1989)

Raffaele Milani, *Il Pittoresco, L'evoluzione del Gusto tra classico e romantico* (Rom / Bari: Guis. Laterza & Figli, 1996)

Eugene F. Miller, *David Hume – Essays, Moral, Political and Literary* [1777] (Indianapolis: Liberty Classics 1985)

J.R. Minkel, 'The Meaning of Life', in: *New Scientist*, 5. Oktober 2002

Timothy F. Mitchell, *Art and Science in German Landscape Painting, 1770-1840* (Oxford: Clarendon Press, 1993)

W.J.T. Mitchell, *Iconology - Image, Text, Ideology* (Chicago / London: The University of Chicago Press, 1987)

W.J.T. Mitchell (Hrsg.), *Art and the Public Sphere* (Chicago / London: University of Chicago Press, 1992)

Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France de la Révolution à nos jours* (Paris: Éditions Gallimard, 1995)

Preben Mortensen, *Art in the Social Order - The Making of the Modern Conception of Art* (Albany: The State University of New York Press, 1997)

Alison Motluk, 'Infinite Sensation', in: *New Scientist*, No. 2303, 11 August 2001

Karsten Müller, 'Merkwürdige Prospekte - Ansichten der Schweizer Alpen', in: Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, *Expedition Kunst - Die Entdeckung der Natur von C.D. Friedrich bis Humboldt* (Hamburg: Dölling und Galitz Verlag, 2002, 58ff)

Stephen Nadler, 'Introduction', in: ders. (Hrsg.), *Causation in Early Modern Philosophy* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993)

Francine Ndiaye, 'Pablo Picasso', in: dies., Ausstellungskatalog der 6. Biennale des Arts Plastiques de Sisteron, *De l'art d'Afrique à l'art moderne - aux sources de la création* (St.-Maur-Des-Fossés: Édition Sépia, 1995).

Francine Ndiaye, Ausstellungskatalog Museum Paleis Lange Voorhout, Den Haag, *Magische Maskers – Afrikaanse Maskers uit het Musée de l'Homme, Parijs* (Den Haag / Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1996)

Diana Norman, *Siena and the Virgin - Art and Politics in a Late Medieval City State* (New Haven / London: Yale University Press, 1999)

Michael North, *Art and Commerce in the Dutch Golden Age* (New Haven/London: Yale University Press, 1997)

Gananath Obeyesekere, *The Work of Culture - Symbolic Transformation in Psychoanalysis and Anthropology* (Chicago/London: The University of Chicago Press, 1990)

Henk van Os, *Sienese Altarpieces 1215-1460*, Bd. 1 (Groningen: Egbert Forsten, 1984)

Erwin Panofsky, „Die Perspektive als 'Symbolische Form" [1924/25]; in ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunsthistorie* (Hrsg. H. Oberer / E. Verheyen, Berlin: Hessling, 1974)
Alain Pasquier, *La Vénus de Milo et les Aphrodites du Louvre* (Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985)

Michael Pauen, „Does Free Will Arise Freely?", in: *Scientific American Special: Mind*, Bd. 14, Nr. 1, New York 2004

Roger Penrose, *The Emperor's New Mind - Concerning Computers, Minds, and the Laws of Physics* (London: Vintage, 1990)

J. Piaget/ B. Inhelder, *The Child's Conception of Space* (London: Routledge and Kegan Paul, 1956)

Anne Pingeot / Sabine Schulze (Hrsg.), Ausstellungskatalog der Schirn-Kunsthalle Frankfurt, *Das Fragment - Der Körper in Stücken* (Bern: Bentelli Verlag, 1990)

Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* [ital. Originalausgabe 1962] (Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press, 1968)

Edouard Pommier, „La théorie des arts", in: Philippe Bordes/ Regis Michel (Hrsg.), *Aux armes et aux arts!* (Paris: Adam Biro, 1988)

Edouard Pommier (Hrsg. [1989]), *Quatremère de Quincy - Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* [1796] (Paris: Macula, 1996)

Edouard Pommier, „La Révolution & le Destin des Œuvres d'Art" in: ders. (Hrsg. [1989]), *Quatremère de Quincy - Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* [1796] (Paris: Macula, 1996)

Edouard Pommier, „La saisie des œuvres d'art" ; in : Actes du Colloque : *La Liberté en Italie* (1796-1797), organisé par le Centre d'études d'histoire de la Défense, 7 juin 1996, Château de Vincennes, http://www.napoleon.org/fr/hors_serie/1campagne-Italie/lesecrets/colloques/colloques.html

Karl R. Popper, „Epistemologie Without a Knowing Subject" [1968], in: ders., *Objective Knowledge – An Evolutionary Approach* (Oxford: Clarendon Press, 1979)

Karl R. Popper, „The Bucket and the Searchlight: Two Theories of Knowledge", in: ders., *Objective Knowledge – An Evolutionary Approach* (Oxford: Clarendon Press, 1979)

Maarten Prak, *Gouden Eeuw - Het raadsel van de Republiek* (Nijmegen: SUN, 2002)

Hans Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken* [1922] (zweite erweiterte Auflage, Berlin/Heidelberg/New York: Springer, 1968)

R.M. Pritchard / W. Heron / D.O. Hebb, „Visual Perception Approached by the Method of Stabilized Images", *Canadian Journal of Psychology*, Bd.14 (1960)

Catherine Puglisi, *Caravaggio* (London: Phaidon Press, 1998)

Royden Rabinowitch, „Notes", in: Rudi Fuchs / Franz-W. Kaiser (Hrsg.), Ausstellungskatalog Haags Gemeentemuseum, Den Haag, *Royden Rabinowitch, Sculpture 1962/1992*, (Den Haag: Gemeentemuseum, 1992)

V.S. Ramachandran / E.M. Hubbard, „Hearing Colors, Tasting Shapes", in: *Scientific American*, Mai 2003

Charles Ravaisson-Mollien, *Les Manuscrits de Léonard de Vinci* (Paris: Maison Quantin, 1881-91)

Herbert Read, *Education Through Art* (London: Faber & Faber, 1943)

D.H. Reiman / S.B. Powers (Hrsg.), *Shelley's Poetry and Prose* (New York: W.W. Norton, 1977)

Gisela M.A. Richter, *Handbuch der Griechischen Kunst* [1959] (Stuttgart: Parkland Verlag, 1965)

Jean Paul Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci* [1880-3] (London: Phaidon Press, 1970)

L.A. Riggs / F. Ratliff / J.C. und T. Cornsweet, 'The Disappearance of Steadily Fixated Visual Objects' in: *Journal of the Optical Society of America*, Bd.43 (1953)

Hans Robert Jauss, 'Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität', in: ders., *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1970)

Jane Roberts, 'Katalog der Zeichnungen' [1977], in: Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, *Leonardo da Vinci - Anatomische Zeichnungen aus der königlichen Bibliothek auf Schloss Windsor* (Gütersloh: Prisma Verlag, 1979)

Pierre Rosenberg, 'Un peintre subversif qui s'ignore', in: Pierre Rosenberg (Hrsg.), Ausstellungskatalog Paris, Galeries nationales du Grand Palais / Düsseldorf, Kunstmuseum & Kunsthalle / London, Royal Academy of Arts / New York, The Metropolitan Museum of Art, *Chardin*, (Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1999)

Gerhard Roth, 'The Quest to Find Consciousness', in: *Scientific American Special: Mind*, Bd. 14, Nr. 1, New York 2004

William Rubin (Hrsg.), Ausstellungskatalog The Museum of Modern Art, New York, *Primitivism in 20th Century Art - Affinity of the Tribal and the Modern*, 2 Bde. (New York: The Museum of Modern Art, 1984)

William Rubin, 'Picasso', in: ders. (Hrsg.) Ausstellungskatalog The Museum of Modern Art, New York, *Primitivism in 20th Century Art - Affinity of the Tribal and the Modern*, (New York: The Museum of Modern Art, 1984)

William Rubin (Hrsg.), Ausstellungskatalog The Museum of Modern Art, New York, *Picasso and Braque - Pioneering Cubism* (New York: The Museum of Modern Art, 1989)

William Rubin (Hrsg.), Ausstellungskatalog The Museum of Modern Art, New York, *Picasso and Portraiture*, (New York: The Museum of Modern Art, 1996)

Bertrand Russel, *An Inquiry into Meaning and Truth* [1950] (London: Unwin Hyman Ltd., 1980)

Marie-Catherine Sahut, 'Jean-Siméon Chardin, Paris, 1699 - Paris, 1779', in: Marie-Catherine Sahut / Nathalie Volle (Hrsg.) Ausstellungskatalog Paris, Hôtel de la Monnaie, *Diderot & l'Art de Boucher à David* (Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1984)

Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* [Originalausgabe, hrsg. von Charles Bally und Albert Sechehaye unter Mitarbeit von Albert Riedlinger, Paris 1916]

Fritz Saxl, 'Rinascimento dell'Antichità - Studien zu den Arbeiten von A. Warburg', in: *Repositorium für Kunsthistorische Beiträge* Bd. XLIII (Berlin / Stuttgart: Deutscher Kunstverlag, 1922)

Simon Schama, *Rembrandt's Eyes* (London: Allen Lane / The Penguin Press, 1999)

Simon Schama, *The Embarrassment of Riches - An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age* (London: Fontana Press/Harper Collins)

Ferdinand Schevill, *The Medici* (New York: Konecky & Konecky, 1949)

Theodor Schieder / Fritz Wagner (Hrsg.), *Handbuch der Europäischen Geschichte*, Bd. 4 (Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1968)

Flint Schier, *Deeper into Pictures - An Essay on Pictorial Representation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986)

Friedrich Schiller, „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“ [1795], in: ders., *Über das Schöne und die Kunst - Schriften zur Ästhetik* [hrsg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, 1975] (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984)

Julius von Schlosser, *Die Kunsliteratur - ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte* (Wien: Anton Schroll, 1924)

Hans D. Schneider, Ausstellungskatalog Museum Het Paleis, *De ontdekking van de Egyptische kunst* (Den Haag / Gent: Museum Het Paleis/Snoeck-Ducaju & Zoon, 1998)

Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft - Kultursoziologie der Gegenwart* (Frankfurt/M. / New York: Campus, 1992-2000)

John R. Searle, „A Special Supplement: Chomsky's Revolution in Linguistics“, in: *The New York Review of Books*, Bd. 18, Nr. 12, 29. Juni 1972

John R. Searle, „Geist, Gehirn, Programm“ [dt. Übers. von Ulrich Enderwitz; ursprgl. Ausgabe: „Minds, Brains, and Programs“, in: *The Behavioral and Brain Sciences* 3 (1980) S. 363-373], in: Walther Ch. Zimmerli / Stefan Wolf (Hrsg.), *Künstliche Intelligenz - Philosophische Probleme* (Stuttgart: Reclam, 1994)

John R. Searle, „The Myth of the Computer“ in: *The New York Review of Books*, Bd. 29, Nr. 7, 29. April 1982

John R. Searle, „Collective Intentions and Actions“, in: P. Cohen / J. Morgan / M.E. Pollack (Hrsg.), *Intentions in Communication* (Bradford Books, MIT Press: Cambridge, Mass., 1990)

John R. Searle, *The Construction of Social Reality* (London / New York: Penguin, 1995)

John R. Searle, *The Mystery of Consciousness* (New York: The New York Review of Books, 1997)

John R. Searle, „I Married a Computer“, in: *The New York Review of Books*, Bd. 46, Nr. 6, 8. April 1999

John R. Searle, reply to Ray Kurzweil, „I Married a Computer“: An Exchange, in: *The New York Review of Books*, Bd. 46, Nr. 9, 20. Mai 1999

John R. Searle, *Mind, Language and Society - Philosophy in the Real World* (London: Phoenix, 2000)

John Searle, „End of the Revolution“, in: *The New York Review of Books*, Bd. 49, Nr. 3, 28. Februar 2002

Salvatore Settis, *Giorgiones „Gewitter“ - Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance* (Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1978)

Jean Seznec / Jean Adhémar, *Salons*, 4 Bde. (Oxford: Clarendon Press, 1957-1966, Neuausgabe, 3 Bde, 1975-1983)

Larry Shiner, *The Invention of Art - A Cultural History* (Chicago: The University of Chicago Press, 2001)

Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme [1898/99]* (Paris: Hermann, 1978)
Susanna Singer (Hrsg.), Ausstellungskatalog Haags Gemeentemuseum, The Museum of Modern Art Oxford, Westfälisches Landesmuseum Münster, Henry Moore Institute Leeds, Kunstmuseum Winterthur, Centre Georges Pompidou, Fundació Tapiès Barcelona, Museum of Fine Arts Boston, The Baltimore Museum of Art, *Sol LeWitt – Drawings 1958-1992* (Den Haag: Haags Gemeentemuseum, 1992)

Simon Singh, *Fermat's Enigma. The Epic Quest to Solve the World's Greatest Math Problem* (USA: Walker Publishing Company, 1997)

Noemi Smolik, „Die Kunst meines Landes ist ungleich tiefer und vor allem bedeutender als alles, was ich im Westen kenne“ – Die russische Avantgarde im Spannungsverhältnis zwischen Ost und West', in: Uwe M. Schneede (Hrsg.), Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle / Kunsthaus Zürich, *Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde* (Verlag Hatje: Ostfildern-Ruit, 1998)"

Albert Soboul, *Les Sans-Culottes parisiens en l'an II, mouvement populaire et gouvernement révolutionnaire, 2 juin 1793 / 9 thermidor An II [1958]* (Paris: Librairie Clavreuil, 1962).

Alan Sokal / Jean Bricmont, *Impostures intellectuelles* (Paris: Éditions Odile Jacob, 1997)

Mark Solms, ,Freud Returns', in: *Scientific American*, Mai 2004

Robert S. Solso, *Cognition and the Visual Arts* (Cambridge MA: MIT Press, 1994)

T. Spengler, „Die Entwicklung der chinesischen Wissenschafts- und Technikgeschichte'; Einleitung zu J. Needham, *Wissenschaftlicher Universalismus* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1977)

Dan Sperber, *Le Symbolisme en général* (Paris: Hermann, 1974)

Dan Sperber, *Qu'est-ce que le structuralisme - 3.le Structuralisme en anthropologie* (Éditions du Seuil - Points: Paris, 1968)

Hendrik Spiering, „Krasse krassen - Bewerkte oker bewijst vroeg Symboolgebruik mens', in: *NRC Handelsblad*, 12. Januar 2002

Werner Spies, Ausstellungskatalog Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, *Picasso sculpteur* (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2000)

Frederic Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics* (Woodstock / New York: The Overlook Press, 2002)

Frances Stonor Saunders, *Who Paid the Piper? - The CIA and the Cultural Cold War* (London: Granta Books, 1999)

Sweezy / Dobb / Takahashi / Hilton / Hill / Lefebvre / Procacci / Hobsbawm / Merrington, *Der Übergang vom Feudalismus zum Kapitalismus* (Frankfurt/M: Syndikat, 1978)

Harald Szeemann (Hrsg.), Ausstellungskatalog Städtische Kunsthalle Düsseldorf / Kunsthaus Zürich / Museum moderner Kunst Wien, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (Aarau / Frankfurt/M: Verlag Sauerländer, 1983)

Ian Tattersall, ,How we came to be human', in: *Scientific American*, Dezember 2001

Caroline Tisdall (Hrsg.), Ausstellungskatalog Guggenheimuseum, *Joseph Beuys* (New York: Thames and Hudson, 1979)

Hubert Treiber / Heinz Steinert, *Die Fabrikation des Zuverlässigen Menschen - Über die 'Wahlverwandtschaft' von Kloster- und Fabrikdisziplin* [München 1980] (Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot, 2002)

David Tritton, 'Chaos in the Swing of a Pendulum', in: Hall (Hrsg., 1992)

Alan M. Turing, 'Kann eine Maschine Denken?' [dt. Übers. v. P. Gänßler; ursprgl. Ausgabe: 'Computing Machinery and Intelligence' in: Mind 59 (1950), S. 433-460], in: Walther Ch. Zimmerli / Stefan Wolf (Hrsg.), *Künstliche Intelligenz - Philosophische Probleme* (Stuttgart: Reclam, 1994)

A. Richard Turner, *The Renaissance in Florence - The Birth of a New Art* (London: Calman & King, 1997)

Giorgio Vasari, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects* [Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani..., 1568] (London: David Campbell Publishers, 1996)

Evert van Uitert / Louis van Tilborgh / Sjraar van Heugten, Ausstellungskatalog Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam, *Vincent van Gogh – Schilderijen* (Mailand / Rom / Amsterdam: Arnoldo Mondadori Arte / De Luca Edizioni D'Arte, 1990)

Henk Th. van Veen, *Cosimo de' Medici - Vorst en republikein* (Amsterdam: J.M. Meulenhoff b.v., 1998)

Rienk Vermij, *De wetenschappelijke revolutie* (Amsterdam: Uitgeverij Nieuwezijds, 1999)

Leonardo da Vinci, 'Trattato della pittura', in: Heinrich Ludwig (Hrsg.), *Leonardo da Vinci: Das Buch von der Malerei* [1882], in der Reihe: Rudolf Eitelberger von Edelberg (Hrsg.), *Quellschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, Bde. 15-17 (Reprographischer Nachdruck Osnabrück: Verlagsgruppe Zeller, 1970/71)

Corrado Vivanti, 'Zerrissenheit und Gegensätze' [1972], in: Ruggiero Romano et. al., *Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen - Fünf Studien zur Geschichte Italiens* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1980)

Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe - On the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge, MA, London: Harvard University Press, 1990)

Andrea Weber, *Duccio di Buoninsegna – about 1255-1219* (Köln: Köhnemann, 1997)

Max Weber, *Die protestantische Ethik* [1920], 2 Bde. (hersg. v. Johannes Winckelmann Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1991)

Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft* [1922] (Tübingen: Mohr, 1947)

Max Weber, 'asketischer Protestantismus und kapitalistischer Geist' [1905], in: Johannes Winckelmann (Hrsg.), *Max Weber - Soziologie, universalgeschichtliche Analysen, Politik* (Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1973)

Max Weber, 'Richtungen und Stufen religiöser Weltablehnung' [1916], in: Johannes Winckelmann (Hrsg.), *Max Weber - Soziologie, universalgeschichtliche Analysen, Politik* (Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1973)

J.A. Weisheipl, 'Okham and the Mertonians', in: J.I. Catto (Hrsg.), *The History of the University of Oxford* (Oxford: Oxford University Press, 1984)

John White, *Duccio - Tuscan Art and the Medieval Workshop* (London: Thames & Hudson, 1979)

Michael White, *Leonardo - The First Scientist* (London: Little, Brown & Co., 2000)

Stefanie Wiech, „...auf den blauen Grund des Himmels gemalt“ - Wolkenstudien', in: Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, *Expedition Kunst - Die Entdeckung der Natur von C.D. Friedrich bis Humboldt* (Hamburg: Dölling und Galitz Verlag, 2002, 138ff)"

John Willats, ,How Children Learn to Draw Realistic Pictures', in: *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 1977,29

John Willats, *Art and Representation - New Principles in the Analysis of Pictures* (Princeton NJ: Princeton University Press,1997)

Tim Wilson, *Strangers to Ourselves* (Cambridge: Harvard University Press, 2002)

Johannes Winckelmann (Hrsg.), *Max Weber - Soziologie, Universalgeschichtliche Analysen, Politik* (Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1973)

Lynne Withey, *Grand Tours and Cook's Tours* (New York: William Morrow Inc., 1997)

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus - Logisch-philosophische Abhandlung* [1921] (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1963)

Richard Wollheim, *Art and its Objects* [1970] (Cambridge: Cambridge University Press, 1980)

Richard Wollheim, ,Correspondence, Projective Properties, and Expression in the Arts', in: ders., *The Mind and its Depth* (Cambridge, MA, London: Harvard University Press, 1993)

Richard Wollheim, ,Nelson Goodman's Languages of Art' in: ders., *On Art and the Mind - Essays and Lectures* (Cambridge, MA, London: Harvard University Press, 1974)

Richard Wollheim, *Painting as an Art* (London: Thames and Hudson, 1987)

Lewis Wolpert, *The Unnatural Nature of Science - Why science does not make (common) sense* (London: Faber & Faber Ltd., 1992)

Semir Zeki, *A Vision of the Brain* (Oxford: Blackwell Scientific, 1993)

Semir Zeki, *Inner Vision - An Exploration of Art and the Brain* (New York: Oxford University Press, 1999)

Robert Zwijnenberg, *The Writings and Drawings of Leonardo da Vinci - Order and Chaos in Early Modern Thought* (Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1999)

Abbildungen

Kapitel I

- 1.) Quadrat; Computergraphik: Franz Kaiser.
- 2.) Würfel; Computergraphik: Franz Kaiser.
- 3.) Aufgeklappter Würfel; Computergraphik: Franz Kaiser.
- 4.) Technische Zeichnung eines Autos in vier Ansichten von vier Seiten; aus: <http://www.geocities.co.jp/MotorCity-Rally/9527/image/fi45v.jpg>
- 5.) Piktogramme für Toiletten und Restaurants; aus: http://www.tourist-channel.sk/proj_eurocamping/piktogramy.php3?NEW=OK&lang=ENG&body=START&ic_camp=1&ic_vybavenie=1
- 6.) Würfel in parallelperspektivischer Darstellung; Computergraphik: Franz Kaiser.
- 7.) Umgekippter parallelperspektivischer 'Würfel'; Computergraphik: Franz Kaiser.
- 8.) Jugendfoto Fidel Castro, © AFP; aus: NRC Handelsblad 13-08-2006.
- 9.) Altersfoto Fidel Castro, © AFP; aus: NRC Handelsblad 13-08-2006.
- 10.) Silvio Berlusconi and Italian Cabinet Minister Roberto Calderoli at the press conference announcing the latter's resignation, February 18 2006, © AP; aus: CBS NEWS, <http://www.cbsnews.com/stories/2006/02/18/ap/world/mainD8FR87201.shtml>
- 11.) David Levine: *Silvio Berlusconi*, 2001; aus: The New York Review of Books, October 18, 2001.
- 12.) Hans Holbein: *Jean de Dinteville and Georges de Selve ('The Ambassadors')*, 1533, Oil on oak, 207 x 209 cm. London National Gallery; aus: <http://www.cwrl.utexas.edu/~nydam/courses/spr05/images.shtml>
- 13.) Abb. 12, Detail.
- 14.) Marino positiv; Foto: Franz Kaiser.
- 15.) Marino negativ; Foto: Franz Kaiser.
- 16.) Ernest Eugène Appert: *Crimes de la Comune: Assassinat des généraux Clément Thomas et Jules Lecomte, rue des Rosiers 6 à Montmartre dans la journée du 18 mars 1871*, Photomontage; aus: Bajac (Hrsg., 2000, 96).
- 17.) Ernest Eugène Appert : *Crimes de la Comune: Assassinat de Gustave Chaudey dans la prison de Sainte-Pélagie, le 23 mars 1871*, Fotomontage; aus: Bajac (Hrsg., 2000, 96).
- 18.) Stalin with Antipov, Kirov and Schwernik, 1926; aus: King (1997).
- 19.) Stalin with Kirov and Schwernik, 1940; aus: King (1997).
- 20.) Stalin with Kirov, 1949; aus: King (1997).
- 21.) Stalin; aus: King (1997).
- 22.) *Coronation of the Virgin*, oberes Mittelfeld der Rosette des Domes zu Siena, 1287/88; aus: Norman (1999, 43)
- 23.) Sitzende *Iran*-Figur, Bidyogo, Guinea-Bissao-Inseln, Holz, 42,5 cm hoch, Rietberg Museum Zürich; aus: Ausstellungskatalog Museum Ludwig Köln / Gemeentemuseum Den Haag, *Afrikanische Skulptur – Die Erfindung der Figur* (Köln / Den Haag, 1990/91, 105).
- 24.) Sitzende *Iran*-Figur, Bidyogo, Guinea-Bissao-Inseln, Holz, 36,5 cm hoch, Museum für Völkerkunde Wien; aus: Ausstellungskatalog Museum Ludwig Köln / Gemeentemuseum Den Haag, *Afrikanische Skulptur – Die Erfindung der Figur* (Köln / Den Haag, 1990/91, 108).
- 25.) Sitzende *Iran*-Figur, Bidyogo, Guinea-Bissao-Inseln, Holz, 34,5 cm hoch, Privatsammlung; aus: Ausstellungskatalog Museum Ludwig Köln / Gemeentemuseum Den Haag, *Afrikanische Skulptur – Die Erfindung der Figur* (Köln / Den Haag, 1990/91, 109).
- 26.) Pablo Picasso: *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907, Öl auf Leinwand, 243,9 x 233,7 cm, Lillie P. Bliss Bequest; aus: *The Museum of Modern Art – The History and the Collection* (2nd ed., New York: Harry Abrams, 1997, 94)
- 27.) Pablo Picasso: *Figure*, 1907, Buchsbaum mit Malstift und Farbspuren auf der Kopfoberfläche, 35,2 x 12,2 x 12 cm, Musée Picasso, Paris; aus: Spies (2000, 43).
- 28.) Pablo Picasso: *Figure*, 1907, behauene Eiche mit Farbhöhlungen, 80,5 x 24 x 20,8 cm, Musée Picasso, Paris; aus: Spies (2000, 45).
- 29.) Kinderzeichnung eines Schreiners mit einer Säge; aus: Arnheim (1974 [1954], 177).

- 30.) Kinderzeichnung mit Integration im Bildraum; aus: Arnheim (1974 [1954], 188).
- 31.) *Drawing of a Man (tadpole)*; aus: Willats (1977, 14).
- 32.) *Children's Drawings of a table: typical drawings in each class*; aus: Willats (1977, 11).
- 33.) Die Größenverhältnisse zwischen Mutter und Tochter sind durch perspektivische Täuschung umgekehrt; Foto: M. Piller
- 34.) Wellendiagramm; aus: Hoffman (1998, 2)
- 35.) Johannes Vermeer: *A Lady at the Virginal with a Gentleman ('The Music Lesson')*, ca. 1662-64, Her Majesty the Queen Elizabeth II, Buckingham Palace, London; aus: Ausstellungskatalog Mauritshuis Den Haag / National Gallery of Art, Washington, *Johannes Vermeer* (Zwolle: Waanders, 1995/96, 129).
- 36.) Michelangelo: *Der Erwachende*, 1530-34, Florenz Academia; aus: Time-Life – Die Welt der Kunst – Michelangelo und seine Zeit (1977 [1966], 167)
- 37.) Michelangelo: *Der Atlant*, 1530-34, Florenz Academia; aus: Time-Life – Die Welt der Kunst – Michelangelo und seine Zeit (1977 [1966], 166)
- 38.) Paul Signac: *Saint-Tropez. Couche de soleil au bois de pins*, 1896, Öl auf Leinwand, 65 x 81 cm, Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez; aus: Franz (1997, 81)
- 39.) Piet Mondrian: *Mill in Moonlight*, 1906/07, Öl auf Leinwand, 99,5 x 125,5 cm, Gemeentemuseum Den Haag; aus: Ausstellungskatalog Japan-Tournee, *Mondrian – from figuration to abstraction* (Toyo / Den Haag : Tokyo Shimbun / Gemeentemuseum Den Haag, 1987/88), S. 79.
- 40.) Piet Mondrian: *Mill in Sunlight*, 1908, Öl auf Leinwand, 114 x 87 cm, Gemeentemuseum Den Haag; aus: Bois / Joosten/ Zander Rudenstein/ Janssen (1994, 101).
- 41.) Piet Mondrian: *Gray Tree*, 1911, Öl auf Leinwand, 78,5 x 107,5 cm, Gemeentemuseum Den Haag; aus: Bois / Joosten/ Zander Rudenstein/ Janssen (1994, 121).
- 42.) Piet Mondrian: *Composition with Grid 9; Checkerboard with Light Colors*, 1919, Öl auf Leinwand, 86 x 106 cm, Gemeentemuseum Den Haag; aus: Bois / Joosten/ Zander Rudenstein/ Janssen (1994, 191).
- 43.) Piet Mondrian: *Composition with Grid 8; Checkerboard with Dark Colors*, 1919, Öl auf Leinwand, 86 x 102 cm, Gemeentemuseum Den Haag; aus: Bois / Joosten/ Zander Rudenstein/ Janssen (1994, 189).
- 44.) Piet Mondrian: *Composition with Red, Blue, Black, Yellow, and Gray*, 1921, Öl auf Leinwand, 39,5 x 35 cm, Gemeentemuseum Den Haag; aus: Bois / Joosten/ Zander Rudenstein/ Janssen (1994, 202).
- 45.) The response of a cell in the visual cortex to light of different colors; aus: Zeki (1999, 101)
- 46.) The location of visual areas in the human brain; aus: Zeki (1999, 134).
- 47.) The position of the V4 complex on the inferior side of the brain; aus: Zeki (1999, 194).
- 48.) M.C. Escher: *Waterval*, Oktober 1961, 38 x 30 cm, Gemeentemuseum Den Haag; aus: Bool / Kist / Locher / Wierda (1993 [1981/], 323)
- 49.) René Magritte: *Carte Blanche*, Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon, National Gallery of Art, Washington; aus: Zeki (1999, 46).

Kapitel II

- 1.) Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni Cassai, gen.), *Die Heilige Dreifaltigkeit*, ca. 1427, Fresko, Sta. Maria Novella, Florenz; [www.artunframed.com/
art_reproductions_6.htm](http://www.artunframed.com/art_reproductions_6.htm)
- 2.) Leonardo da Vinci: Anatomische Figur mit Herz, Lunge und Hauptorganen, 28 x 19,8 cm, K/P 38 r; RL 12597 r, The Royal Collection Her Majesty Queen Elizabeth II, Windsor Castle; aus: Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, *Leonardo da Vinci - Anatomische Zeichnungen aus der königlichen Bibliothek auf Schloss Windsor* (Gütersloh: Prisma Verlag, 1979), Abb. 1.
- 3.) Leonardo da Vinci: Sektion der Hauptorgane und des Arteriensystems der Frau, 47,8 x 33,3 cm, K/P 122r; RL 12281 r. (The Royal Collection Her Majesty Queen Elizabeth II, Windsor Castle); aus: Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, *Leonardo da Vinci - Anatomische Zeichnungen aus der königlichen Bibliothek auf Schloss Windsor* (Gütersloh: Prisma Verlag, 1979), Abb. 2 A.
- 4.) Andreas Vesalius: *Tabula Musculorum Nona bis Decimacuarta*; aus: Andreas Vesalius, *De humanis corporis fabrica*, Basel 1543, S. 194, 197, 200, 203, 206, 208;

- 5.) André-Pierre Pinson: *Femme à la larme* – Halbkopf aus dem anatomischen Kabinett des Herzog von Orleans, 1784, Muséum national d'histoire naturelle, laboratoire d'Anatomie comparée, Paris; aus: Ausstellungskatalog Galeries nationales du Grand Palais, Paris, *L'âme au corps - arts et sciences 1793-1993* (Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux / Gallimard / Electra, 1993, Umschlag).
- 6.) Michelangelo Merisi da Caravaggio: *Der heilige Matthäus mit dem Engel*, ca. 1602, 223 x 183 cm, ehemals Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, im 2. Weltkrieg verbrannt; aus: Puglisi (1998, 178).
- 7.) Michelangelo Merisi da Caravaggio: *Der heilige Matthäus mit dem Engel*, 1602-3, 295 x 195 cm, S. Luigi dei Francesi, Rom; aus: Puglisi (1998, 181).
- 8.) Jean-Baptiste Siméon Chardin: *Verre d'eau et caffettière*, 1760, 32,5 x 41 cm, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania, Howard A. Noble Collection; aus: Bartsch (1979/80, 515).
- 9.) Alexander Cozens: Serie von 'Skies' (Nr. 21-24) aus seinem, im Selbstverlag herausgegebenen *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (London, 1785/86), Tate Gallery, London; aus: Hedinger / Richter-Musso / Westheider (Hrsg., 2004, 166f)
- 10.) John Constable: *Zwanzig Wokenstudien nach Alexander Cozens*, 1822, Courtauld Institute of Art, London; aus: Hedinger / Richter-Musso / Westheider (Hrsg., 2004, 166f).
- 11.) Luke Howard: *Wolkenstudie – Dunkler Cirrostratus*, 1803-1811, Wasserfarbe, 12 x 20 cm, Royal Meteorological Society, als Dauerleihgabe im Science Museum, London; aus: Hedinger / Richter-Musso / Westheider (Hrsg., 2004, 153)
- 12.) Luke Howard: *Wolkenstudie – Angehäufte Cumuluswolken in unterschiedlichen Stadien*, 1803-1811, Wasserfarbe, 17 x 28 cm, Royal Meteorological Society, als Dauerleihgabe im Science Museum, London; aus: Hedinger / Richter-Musso / Westheider (Hrsg., 2004, 152)
- 13.) Carl Gustav Carus: *Geognostische Landschaft*, 1820, Öl auf Leinwand, 91 x 132 cm, Staatsgalerie Stuttgart (Leihgabe aus Privatbesitz); aus: Howoldt (2002, 91)
- 14.) Joseph Mallord William Turner: *Snow Storm – Steam Boat off a Harbour's Mouth making Signals in Shallow Water, and going by the Lead. The Author was in this Storm on the Night the Ariel left Harwich*, 1842, Öl auf Leinwand, 91,5 x 122 cm, Tate Gallery (Nachlass des Künstlers 1854); aus: Hewison / Warrel / Wildman (Hrsg., 2000, 27)
- 15.) -17.) Bretton Estate, Yorkshire: Ansicht formales Gartendetail, Blick von der Terrasse, Blick auf die Terrasse; Fotos: Franz Kaiser und © Yorkshire Sculpture Park.
- 18.) Garten von Stowe, Buckinghamshire, Gartenansicht; Foto: David Josborn, <http://www.britishpanoramics.com/Landscape/ProofOne/images/Stowe.jpg>
- 19.) Stowe, Buckinghamshire, England, 'Plan of the Gardens at Stowe', 1715; <http://www.ar.utexas.edu/AV/Atkinson/lecture6/utopia9.html>
- 20.) Caspar Wolf: *Der Lauteraargletscher mit Blick auf den Lauteraarsattel*, 1776, Öl auf Leinwand, 54 x 82 cm, Aargauer Kunstmuseum, Aarau; aus: Howoldt (2002, 81)
- 21.) Caspar David Friedrich: *Wanderer über dem Nebelmeer*, ca. 1818, Öl auf Leinwand, 94,5 x 74,8 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg; aus: Gamwell (2002, 12)
- 22.) John Constable : *Noues à Salisbury*, 1820 (?), Öl auf Leinwand, 45,7 x 55,3 cm, Victoria and Albert Museum, Legat John Sheepshanks, Inv. FA38 R.29.41, London; aus: Ausstellungskatalog Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, *Constable – Le choix de Lucian Freud* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002, 239)
- 23.) Vincent van Gogh : *De sterrennacht*, Juni 1889, New York, The Museum of Modern Art, Lillie P. Bliss Bequest; aus: Uitert / Tilborgh / Heugten (Hrsg., 1990, 217)
- 24.) und 25.) Sol LeWitt: *Two Working Drawings for Incomplete Open Cubes*, 1974, Tusche auf Papier, jeweils 28 x 21,6 cm, LeWitt Collection, Chester, CT; aus: Singer (Hrsg., 1992, Nr. 90 und 88)
- 26.) Sol LeWitt: *Schematic Drawing for Incomplete Open Cubes*, 1974, gedruckte Ausstellungsankündigung der John Weber Gallery, New York, Oktober 1974; aus: Garrels (Hrsg., 2000, 149)
- 27.) Sol LeWitt: *Incomplete Open Cubes*, 1974, Ausstellungsansicht; aus: Garrels (Hrsg., 2000, 151)
- 28.) Sol LeWitt: *Incomplete Open Cubes*, 1974; Skulpturphoto aus Ausstellungskatalog

- John Weber Gallery, 1974, Nr. 3-1.
- 29.) Karel Appel, Broschüre 'Psychopathological Art', 1950, Doppelseite 38, 39, Kollage, Farbkreide, Kugelschreiber und Tusche auf Papier, 26 x 20 cm; aus: Kaiser (2002, 14)
- 30.) Robert Bénard : *Arrivée du capitaine Cook sur les Iles Tonga*, Kupferstich, Musée de l'homme, Paris ; aus : Rubin (Hrsg., 1984, 6).
- 31.) Pablo Picasso : *Portrait of Daniel-Henry Kahnweiler*, 1910, Öl auf Leinwand, 100,6 x 72,8 cm, The Art Institute of Chicago, geschenkt von Frau Gilbert W. Chapman, in Erinnerung an Charles B. Goodspeed; aus: Rubin (Hrsg., 1996, 285)

Kapitel III

- 1.) Abacus; aus: http://gallery.hd.org/_c/mechanoids/abacus-4-AJHD.jpg.html
- 2.) Gentile da Fabriano: *Die Anbetung der Könige*, 1422/23, Tempera auf Holz, 300 x 282 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz; aus: <http://www.artunframed.com/fabriano.htm>
- 3.) Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni Cassai, gen.): *Die Anbetung der Könige*, ca. 1425-1428, Tempera auf Tuch auf Pappelholz, 21 x 61 cm, Gemäldegalerie, Berlin; aus: <http://ro.wikipedia.org/wiki/Masaccio>
- 4.) Piero della Francesca: *The Annunciation*, ca. 1454-58, Fresco, Capella Maggiore, San Francesco, Arezzo, Italien; aus: Lightbown (1992, 174).
- 5.) Giorgio Vasari: *Cosimo met zijn architecten, ingenieurs en beeldhouwers*, 1555-1572, Palazzo della Signoria, Sala di Cosimo I; aus: Van Veen (1998, 86).
- 6.) Meindert Hobbema: *Een watermolen*, ca. 1665-68, Öl auf Holztafel, 62 x 85,5 cm, Rijksmuseum Amsterdam; aus: http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_artists/00017405?lang=en
- 7.) Meindert Hobbema: *Een watermolen*, ca. 1665-1668, Öl auf Holztafel, Rijksmuseum, Amsterdam; aus: http://essentialvermeer.20m.com/dutch-painters/hobbema_a.htm
- 8.) Jan van Goyen: *Gezicht over de Rijn naar de Eltense berg*, 1653, Öl auf Leinwand, 81 x 152 cm, Mauritshuis Den Haag; aus: Broos (1987, 159)
- 9.) Versailles - Le château et le jardin en 1668 ; aus: <http://academic.brooklyn.cuny.edu/history/dfg/core/versail.jpg>
- 10.) Versailles – Plan du château et du jardin ; aus: <http://les.visites.free.fr/400/versailles-carte.jpg>
- 11.) Hyacinthe Rigaud : *Portrait de Louis XIV.*, 1700, Öl auf Leinwand, 279 x 190 cm, Musée du Louvre, Paris ; aus: http://web.grinnell.edu/courses/his/s05/his237-01/Album/pages/1701_Louis14.jpg.htm
- 12.) 'An Historical Study', Frontispize zu Titmarsh (W.M. Thackeray), *The Paris Sketchbook*, 1840, British Library, London; aus: Burke (1992, 124).
- 13.) Jacques Louis-David: *Consecration of the Emperor Napoleon I and Coronation of the Empress Josephine*, 1805-07, Öl auf Leinwand, Oil on canvas, 629 x 979 cm, Musée du Louvre, Paris; aus: http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/david_j/4/405david.html
- 14.) Duveen Gallery, British Museum, London; aus: http://www.parthenonuk.com/images/british_museum.jpg
- 15.) Venus von Milo, Frontalansicht, Musée du Louvre, Paris ; © Jason Kottke; aus: <http://www.kottke.org/>
- 16.) Venus von Milo, Rückenansicht, Musée du Louvre, Paris ; © Michael Legg ; aus: <http://www.michaellegg.com/paris.html>
- 17.) Venus von Milo – Vier Rekonstruktionsvorschläge; aus: Pasquier (1985, 34)
- 18.) Venus von Milo - Furtwänglers Rekonstruktionsvorschlag; aus: Pasquier (1985, 41)
- 19.) Salvador Dali: *Venus van Milo met laden*, 1936 / 1964, Bronze und Pelz, 98 x 32,5 x 34 cm, Museum Boymans; aus: <http://boijmans.medialab.nl/onDERW/eind2000/dali-venus2.htm>
- 20.) Koit : *Venus Milo bio*, aus: <http://www.koit.pwp.blueyonder.co.uk/milobio.htm>
- 21.) Reklame von KPN Telecom, September 1999.
- 22.) Die Venus von Milo von Dali (1936) und eine Karikatur von Geluck (1997); aus: <http://www.skulpturhalle.ch/de/sammlung/highlights/2003/01/venus.html>

- 23.) Jabberwockie17: *Venus De Milo is examined by a doctor after a car crash leaves her armless*; aus: http://www.worth1000.com/cache/contest/contestcache.asp?contest_id=6611
- 24.) Auguste Rodin: *Torse d'homme*, ca. 1887, Bronze, 60 x 30 x 25 cm, Geschenk Sir Joseph Duveen, 1923, Musée du Petit Palais; © Photothèque de la Ville de Paris – Foto: Ladet ; aus: http://www.paris.fr/portail/Culture/Portal.lut?page_id=6228
- 25.) Auguste Rodin: *L'homme qui marche*, ca. 1899, großes Model, 1907, Gips, 213 cm x 161 cm x 72 cm, Musée Rodin, Paris; © Musée Rodin - Foto: Adam Rzepka; aus: http://portal1.lacaixa.es/Channel/Ch_Redirect_Tx?dest=2-92-00-03020
- 26.) Kanga-Maske, Dogon, bemaltes Holz, Geflecht aus pflanzlichen Fasern, Höhe ca. 100 cm, Musée de l'Homme, Paris, Geschenk von Georges-Henri Rivière, 1931; © Foto-Archiv Musée de l'Homme, Paris; aus: Ndiaye (1996, 33).
- 27.) Kanga-Makse beim Tanz anlässlich eines Dama; © F. Giovagnongi, Foto-Archiv Musée de l'Homme ; Musée du quai Branly, dépôt du Musée de l'Homme, Paris; aus: Ndiaye (1996, 32).
- 28.) Kanga-Makse beim Tanz anlässlich eines Dama; © F. Giovagnongi, Foto-Archiv Musée de l'Homme; Musée du quai Branly, dépôt du Musée de l'Homme Paris; aus: Ndiaye (1996, 32).
- 29.) Giotto di Bondone: *The Mourning of Christ*, ca. 1305, Fresco, Capella dell'Arena, Padua; aus: <http://www.princeton.edu/~romance/images/giotto.jpg>
- 30.) Duccio di Buoninsegna: *Maestà* (Frontalansicht, Zentraltafel), 1308-1311, Tempera auf Holztafel, 212 x 424 cm, Siena, Museo dell'Opera del duomo; aus: http://www.wga.hu/art/d/duccio/buoninsegna/maestà_01.jpg
- 31.) Cimabue (Cenni di Pepi, gen.): *Maestà di Santa Trinità*, 1285-86, Tempera auf Holztafel, 385 x 223 cm, Galleria degli Uffizi, Florence; aus: <http://www.christusrex.org/www2/art/Cimabue.htm>
- 32.) Duccio di Buoninsegna: *Maestà*, 1308-1311, Rekonstruktion der Vorderseite von John White (1979, 80ff); Computergraphik mit Modifikationen von Gardner von Teufel von Katherine Weaver, August 2003; aus: <http://www.meredith.edu/art/research/maesta-front-with-poplar-p.gif>
- 33.) Duccio di Buoninsegna: *Maestà*, 1308-1311, Rekonstruktion der Vorderseite von John White (1979, 80ff); Computergraphik mit Modifikationen von Gardner von Teufel von Katherine Weaver, August 2003; aus: <http://www.meredith.edu/art/research/back-with-poplar-pattern.gif>
- 34.) Duccio di Buoninsegna: *Maestà – Temptation on the Mountain*, 1308-1311, Tempera auf Holztafel, 43,2 x 46 cm, Frick Collection, New York; aus: Weber (1997, 64).
- 35.) Duccio di Buoninsegna: *Maestà – The Calling of St. Peter and St. Andrew*, 1308-1311, Tempera auf Holztafel, 43,2 x 46 cm, The National Gallery of Art, Washington; aus: Weber (1997, 65).
- 36.) Duccio di Buoninsegna: *Maestà – The Transfiguration of Christ*, 1308-1311, Tempera auf Holztafel, 48 x 50,1 cm; The National Gallery, London; aus: Weber (1997, 67).
- 37.) Duccio di Buoninsegna: *Maestà – The Annunciation*, 1308-1311, Tempera auf Holztafel, 43,3 x 45,5 cm, The National Gallery, London; aus: Weber (1997, 48).
- 38.) Gian Lorenzo Bernini: *The Ecstasy of St. Teresa*, 1645-1652, Marmor, Capella Cornaro, Santa Maria della Vittoria, Rom; aus: <http://home.actlab.utexas.edu/~chelsea/pages/stTeresaVision.htm>
- 39.) Gian Lorenzo Bernini, Capella Cornaro, Santa Maria della Vittoria, 1647-1652, Rom; aus: Time-Life – Die Welt der Kunst – Bernini und seine Zeit (1973 [1970], 136).
- 40.) Frederick Lord Leighton: *Cimabue's Celebrated Madonna is Carried in Procession through the Streets of Florence*, 1853-1855, Royal Collection, als Leihgabe in der National Gallery, London; aus: Ash (1995, plate 1).
- 41.) Jacques-Louis David: *Death of Marat*, 1793, Öl auf Leinwand, 165 x 128 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel; aus: Clark (1999, 14).
- 42.) Marcel Duchamp: *Fountain*, 1917, Ready-made: Porzellan Pissoir auf seiner Rückseite aufgestellt und auf der Oberseite mit schwarzer Farbe beschriftet: R. Mutt / 1917, Original verloren gegangen, zweite Version: Sidney Janis, New York, 1951, dritte Version: Galleria Schwarz, Mailand (Edition von 8 signierten und nummerierten Replikas), 1964; aus: d'Harnoncourt / McShine (Hrsg., 1989 [1973], 282)
- 43.) Constantin Brancusi : *Princess X*, 1915-16, polierte Bronze, Sockel in drei Teilen, 61,7 x 40,5 x 22,2 cm, Totalhöhe 112,5 cm und Atelierphoto, Mnam-Cci / Centre

- Georges Pompidou, Legat Brancusi 1957; aus: Ausstellungskatalog Centre Georges Pompidou, Constantin Brancusi / 1876-1957 (Paris: Gallimard, 1995, 141)
- 44.) *Taste-level chart*, gezeichnet von Tom Funk für „Life“-Magazine, 11. April 1949, S. 100-101; aus: Kammen (1999, 98f).
- 45.) Joseph Beuys: „*The silence of Marcel Duchamp is overrated*“, Performance während einer Life-Übertragung des Zweiten Deutschen Fernsehens am 11. November 1964; aus: Tisdall (Hrsg., 1979, 92., Abb. 142).
- 46.) Marcel Duchamp, Schachspiel im Pasadena Art Museum während Duchamps erste umfangreicher Retrospektive, 1963; Foto: Julian Walser; aus: d'Harnoncourt / McShine (Hrsg., 1989, [1973], 130).
- 47.) Andy Warhol: *Double Elvis*, 1964, Siebdruck und synthetisches Polymer auf Leinwand, 207 x 208 cm, Tate Gallery; aus:
<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=26977&searchid=7450&tabview=work>
- 48.) Andy Warhol, *Liz*, 1964, Farboffset, 59 x 59 cm, Fine Arts Museum of San Francisco; aus: <http://search.famsf.org:8080/search.shtml?artist=warhol>
- 49.) Andy Warhol: *Nine Jackies*, 1964, Kunstdruck, 69 x 99 cm; aus:
http://art.allayers.com/categories/page/the_three_phases_of_jackie_by_andy_warhol/
- 50.) Henry van de Velde : Villa Esche – Fassade von der Strasse aus und Eingangsfront, Chemnitz, 1902-11; Fotos: Hans-Chr. Schink, Postkarten des Henry van de Velde Museums.

Kapitel IV

- 1.) Hercule; Foto: Marie-Noël Rio
- 2.) Diego Velásquez de Silva: *King Philip IV. of Spain*, vor 1628, Öl auf Leinwand, 201 x 102 cm, Museo del Prado, Madrid; aus:
http://www.angelfire.com/poetry/lisajarnot/blog/index.blog?entry_id=369133
- 3.) Nicolas Poussin: *Stormy Landscape with Pyramus and Thisbe*, 1651, Öl auf Leinwand, 192,5 x 273,5 cm, Städelisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main; aus: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/poussin/4/38landsc.html>
- 4.) Installationsfoto von der „Letzten futuristischen Ausstellung 0.10“ in Petrograd, 1915; Kaiser / Petrova / Wierda (2002, 28).
- 5.) René Magritte: *La trahison des images*, 1928, Öl auf Leinwand, 62,2 x 81 cm, Los Angeles County Museum of Art; Postkarte © 2003 C.H./ADAGP & JNF PRODUCTIONS.
- 6.) DIM – Reklame vom Internet
- 7.) Claude Monet, *Die Rue Montorgueil im Flaggenschmuck*, 1878, Musée des Beaux Arts Rouen; aus: Time-Life – Die Welt der Kunst – Manet und seine Zeit 1832-1883 (1973 [1968], 119).
- 8.) und 9.) Beispiele Kandinskys für ausdrucksvolle Linien aus: Kandinsky (1973 [1926], 152 f)
- 10.) 20 cm hohes Steinobjekt, das im Jahre 1962 im Yambu Clan Territorium (Ambun Tal) im westlichen Hochlande von Neu Guinea gefunden wurde, Sammlung Philip Goldman, aus: Leach (1973, 222).
- 11.) Pablo Picasso: *Female Nude*, Herbst-Winter 1907, Bleistift und Wasserfarbe, 61, 5 x 45,5 cm, National Gallery, Prag; aus: Rubin (1989, 82)

Franz-W. Kaiser

Geboren am 30. November 1957 in Boppard am Rhein; lebt in Den Haag und in Paris.

Fremdsprachen:

Fließend Lesen, Sprechen, Schreiben:

- Englisch
- Französisch
- Niederländisch

Lesen und gebrochen Sprechen:

- Italienisch

Curriculum:

- 1977-83 Studium der Kunst, Kunst- und Erziehungswissenschaften (Geschichte, Soziologie, Philosophie) an der Kasseler Universität. Abschluss mit einer Forschungsarbeit zur kunsthistorischen Bedeutung der „Société des Antiquités de Cassel“.
- 1982 Documenta 7: Aufbau und edukative Begleitung.
- 1984 Volontariat im Van Abbemuseum, Eindhoven (Niederlande). Wichtigste Ausstellung: „Augensternstunden“ - die erste Günter Brus Retrospektive. Assistent von Johannes Gachnang bei der Ausstellung „Idee, Prozeß, Ergebnis“ im Martin Gropius Bau, Berlin.
- Assistent von Rudi Fuchs bei der Eröffnungsausstellung „Ouverture“ des Castello di Rivoli bei Turin. Co-Direktion bei den Proben und der Realisierung der 80. Aktion von Hermann Nitsch in Prinzendorf (Österreich).
- 1984/85 Organisation Nouvelle Biennale de Paris in der Grande Halle de la Villette (Direktor: Georges Boudailles; Selektionsteam: Georges Boudaille, Gérald Gassiot-Talabot, Pierre Courcelles, Alanna Heiss, Kasper König, Achille Bonito Oliva). Assistent von Rudi Fuchs bei der Ausstellung „Rennweg“ im Castello di Rivoli, Turin, und in der Biblioteca Nacional, Madrid.
- 1985/86 Kurator am Le Nouveau Musée von Villeurbanne (Direktor: Jean-Louis Maubant) bei Lyon; wichtigste Ausstellung: „Insicuro Noncurante“ die erste umfassende Retrospektive von Alighiero Boetti, die nachher noch in der Villa Arson, Nizza, und im Van Abbemuseum, Eindhoven, zu sehen war.
- 1986-89 Ausstellungsleiter im neu eröffneten Magasin/Centre National de Grenoble (Direktor: Jacques Guillot). Wichtigste Ausstellungen: Beuys-Aquarelle aus der Sammlung Van der Grinten (die erste umfassendere Beuys-Ausstellung in Frankreich), Gerrit van Bakel, Michelangelo Pistoletto, Serge Spitzer, Daniel Buren (Palissades du Palais Royal), John Baldessari, Ger van Elk, Richard Long, Ulrich Horndash, Kazuo Katase, Lawrence Weiner, Paul-Armand Gette, Richard Prince, Robert Barry, Guillaume Bijl, Jef Geys. Beteiligung bei der Errichtung der École du Magasin, einer neuen Form der Kuratorenaußbildung.
- 1986-88 Konzeption und Realisation der *in situ*-Ausstellung „Melter“ (mit Jean-Michel Alberola, Lothar Baumgarten, Clegg & Guttman, Yannis Kounellis, Sol LeWitt, Hermann Nitsch, Giulio Paolini, Sarkis, Serge Spitzer, Pierre Weiss sowie der „Oresteia“ von Yannis Xenakis) im Château d'Oiron, das im Gefolge dieser Ausstellung den Status eines Centre National d'Art erhielt. Die Grundidee war die einer zeitgenössisch-künstlerischen Interpretation einer spektakulären Renaissance-Architektur. Alle Künstler entwarfen *in situ* Arbeiten für den Ort. Als Gegenprobe wurde die gleiche Auswahl Künstler, ergänzt durch Armando, Joseph Beuys, James Brown und Cy Twombly, im folgenden Jahr in den neutraleren Ausstellungsräumen des Centre National d'Art Contemporain de Grenoble gezeigt - hier nicht mit *in situ* Arbeiten sondern mit Leihgaben.
- Seit Nov. 1989 Ausstellungsleiter im Gemeentemuseum Den Haag. Im Rahmen der Restrukturierung des Museums im Hinblick auf dessen Privatisierung im Jahre 1998, Entwicklung eines neuen Ausstellungssektors, dessen Effizienz sich mittlerweile bewährt hat: Heute organisiert das Gemeentemuseum ca. 40 Ausstellungen pro Jahr.
- Wichtigste Ausstellungen seit 1990: Robert Barry, Karel Appel Retrospektive (nachher auch in der Kunsthalle Köln, Kunsthalle Linz und Fundació Miró, Barcelona), Royden Rabinowitch, Emil Schumacher (in Zusammenarbeit mit dem Frankfurter Städel), Yannis Kounellis *Drawings* (Tournee: Henry Moore Institute, Leeds, Fundació Tapiès, Barcelona), Sol LeWitt *Drawings Retrospective* (Tournee 1992-1995: Museum of Modern Art, Oxford, Westfälisches Landesmuseum Münster, Henry Moore Institute, Leeds, Kunstmuseum Winterthur, Centre Georges Pompidou, Fundació Tapiès, Museum of Fine Arts Boston, Baltimore Museum of Art), die erste Serge Spitzer Retrospektive (Tournee 1992-93: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, IVAM/Centre Julio Gonzales, Valencia, Henry Moore Institute, Leeds), Donald Judd *Print Retrospective* (Tournee: Haus für

Konkrete Kunst, Zürich, IVAM, Valencia, MAK/Museum für angewandte Kunst, Wien, Museum Wiesbaden), *„Niele Toroni – Histoires de peinture“* (in Zusammenarbeit mit dem Stedelijk museum, Amsterdam), Projektleitung der Den Haager Präsentation der Mondrian-Retrospektive (1994), *„Frank van Hemert – 123 werken“*, *„Van Monet tot Matisse - Meesterwerken uit het Pushkin Museum“*, *„Wassily Kandisky - de grote doorbraak“* (mit Werken aus der Tretyakov Galerie und der Hermitage, 1998), *„Wols – de schilder als fotograaf“* (1999), Günter Tuzina, Ulrich Rückriem, *„Kunst & Religie in Rusland“* (mit Werken aus dem State Russian Museum, St. Petersburg) (2003), *„Piet Mondriaan – abstractie, warom?“* (Sammlungspräsentation), *„De natuur als atelier“* (mit Werken aus der Sammlung des Musée du Petit Palais, Paris), Gary Lang, Hans Hartung (2004)

Von 1992 bis 1997 Programmierung des Projektraumes mit Ausstellungen, die das *in situ*-Konzept aufgreifen, jedoch nun mitten im Museum und in der Konfrontation mit einer sehr vielfältigen Sammlung. Spezielle Installationen wurden entworfen von u.a.: Hamish Fulton, Floor van Keulen, Jürgen Partenheimer, Günter Tuzina, Ulrich Horndash, Paul Bradley, Pierre Weiss, Piet Dirckx, Gary Lang, und seit dem Wiederaufgreifen des Projektraumes im Jahre 2002 u.a. Erik Andriesse, Malachi Farrell, Alan Uglow.

Von 1992 bis 2000 hatte der Ausstellungssektor des Gemeentemuseums eine Dependance, das *Museum het Paleis*, dessen Ausstellungs- und Funktionsetat zu einem großen Teil aus den Aktivitäten heraus erwirtschaftet werden mußte. Wichtigste dort realisierte Ausstellungen: *„Russische Avant-Garde“* (die Chudnovsky Sammlung aus St. Petersburg), *„Kunst als verzet“* (deutsche Kunst zwischen den Weltkriegen, die Marvin & Janet Fishman Sammlung; Tournee: Liljewalchs Konsthall, Stockholm, Helsingin Taidehalli, Helsinki, Palais des Beaux Arts, Brüssel), *„Magische Maskers“* (afrikanische Masken aus dem Musée de l'Homme, Paris) / Iba Ndiaye, Jacques Villeglé, Auke de Vries (danach auch im Museum Wiesbaden).

Neben der Tätigkeit fürs Gemeentemuseum wurden auf freelance-Basis realisiert:

- 1990 *„Paul-Armand Gette: Transect - and some other attitudes related to landscapes“* im Christchurch Mansion - die Inaugurations-Ausstellung des European Visual Arts Centre (EVAC, Direktor: Jeremy Reese) in Ipswich, UK.
- 1991 *„Rhizome – A European Art Exhibition“* (mit Yan Pei Ming, Iba Ndiaye, Hidetoshi Nagasawa, Kazuo Katase, Anish Kapoor, Shirazeh Houshiari, Joseph Semah, Bülent Evren, Sarkis, Edu Kisman) - ein Auftrag des niederländischen Ministeriums für Wohlfahrt, Gesundheit und Kultur anlässlich der Abschlußkonferenz des *Community Relations Project* des Europarats in Den Haag.
- 1994-2004 Verschiedene Karel Appel Ausstellungen, u.a. die erste Asien-Retrospective (Seoul und Kaohsiung), *„Variationi sul tema“* (Abbazia di Rodengo, bei Brescia), *„Recente sculpturen & gedichten“* (S.M.A.K., Gent), *„Sculpturen 1936-2000“* (Cobramuseum, Amstelveen), Zeichnungen Retrospektive im Nationalmuseum Belgrad.
- 2003-2005 *„Hans Hartung – Conceptuel avant la lettre“* (Issoudin, Den Haag, Dunkerque, Angers), im Auftrag der Fondation Hans Hartung et Anna Eva Bergman, Antibes.
- 2005 *„Arnulf Rainer et sa collection d'Art Brut“*, La maison rouge-fondation Antoine de Galbert, Paris (danach auch in Den Haag und in Gent gezeigt)

Gremien:

- Stiftungsratmitglied von der Karel Appel Foundation
- Mitglied des *Comité technique* (Ankaufskommission) des FRAC Franche-Comté (1997-2003)
- *Comité Culturel* der Fondation de France (2001-2005)
- Ankaufskommission des Europäischen Patentamtes (seit 2005)

Berufsverbände

- CIMAM (ICOM) – Sektion zeitgenössische Kunst des International Council of Museums
- IKT – Internationale Kunstaustellungsleiterstagung
- AICA – Association internationale des critiques d'art