

WEGE DER MENSCHWERDUNG

BAND 6

WEGE DER MENSCHWERDUNG

Bildbücher zur pädagogischen Anthropologie

**Herausgegeben von Paul Ascher
in Verbindung mit dem Deutschen Institut
für Bildung und Wissen**

Band 6

WALTER SCHRADER

MENSCH UND BILD

Anthropologische Grundlagen
des Bildverständnisses



1971

SPEE-VERLAG TRIER

Randziffern

verweisen jeweils auf die Nummern im Literaturverzeichnis



D3

M

24111

72:720

Alle Rechte vorbehalten

© Spee-Buchverlag GmbH Trier 1971

Gesamtherstellung: Paulinus-Druckerei GmbH, Trier

Umschlaggestaltung: Hugo Ritter, Trier

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	7
Bildaspekte	9
Der Formaspekt des Bildes durch Material und Technik . .	11
Der Formaspekt des Bildes nach den Gestaltungslehren .	13
Der Formaspekt des Bildes — mathematisiert, rationali- siert	17
Der Formaspekt des Bildes in Empfindung, Geschmack und Gefallen	19
Inhaltsaspekt — Darstellung der Welt	25
Die Funktionen der Bilder	39
Die Informationsfunktion des Bildes	47
Die Kommunikationsfunktion des Bildes	61
Das Bild in Zeit und Geschichte	67
Das Bild im Verhältnis zu Kultur und Gesellschaft	73
Stil	91
Das Spielmoment in der Bildfindung	97
Das Bild als Ergebnis schöpferischer Leistungen	113
Das Verhältnis des Bildes zur Wirklichkeit	129
Bild und Sprache	133
Das Bildmedium	135
Bildsprache — Bildniveau	141
Die Qualität des Bildes	143
Der medieninterne „spezielle Rang“ des Bildes	145
Der „allgemeine Rang“ des Bildes	147
Die Instrumentalisierung des Bildes	155
Bild und Gestalt	161
Bildteil	169
Literaturverzeichnis des Hauptteils	201

VORWORT

Das Verhältnis des Menschen zum Bild sowie seine Menschwerdung durch Bilder kann in einem solch schmalen Band wie diesem nicht erschöpfend behandelt werden. Dennoch ist es nötig, die Frage nach dem Bild immer wieder neu zu stellen, besonders heute, wo es in der Konkurrenz mit dem „ästhetischen Objekt“, der „Wegwerfkunst“ und der Reizüberflutung durch die visuellen Massenkommunikationsmittel steht. So wird die hier angestellte anthropologische Besinnung durch die derzeitige geschichtliche Situation mitbestimmt; Studenten und Lehrer sehen sich einer ganzen Reihe alter und neuer, jedenfalls unterschiedlicher kunstdidaktischer Konzeptionen gegenüber, welche ihre anthropologischen Voraussetzungen teils nicht nennen, teils gar nicht kennen, teils höchst einseitig vorstellen.

Um in diesem Bereich eine Orientierung zu ermöglichen, ergab sich von selbst eine Beschränkung auf diejenigen anthropologischen Sachverhalte, welche in der gegenwärtigen kunstdidaktischen Diskussion das größte Gewicht haben dürften. Obgleich dieses Buch keine Didaktik der Kunsterziehung darstellt, ist es doch auf diese bezogen. Die vorgetragenen Fakten und Thesen wollen dabei helfen, die Fülle beachtlicher und lesenswerter kunstdidaktischer Literatur kritisch prüfen und würdigen zu können. Darüber hinaus bietet das Buch eine erste Einführung in das Thema „Mensch und Bild“.

Die Randziffern weisen nicht nur auf die Zitatstellen hin, sondern markieren auch jene Texte, in denen lediglich Problembertührungen stattfinden, ohne daß sie auf dem knappen Raum dieses Bandes an dem jeweiligen Ort ausdiskutiert werden konnten; schließlich zeigen die Randziffern jene Literaturstellen an, die meine Darlegungen zu bestätigen scheinen oder den Gang derselben beeinflußt haben.

Dem Verlag und dem Herausgeber, Herrn Prof. Dr. Paul Ascher, habe ich für die fördernde Zusammenarbeit herzlich zu danken, insbesondere für die Frist, die mir für die Abfassung des Buches gewährt wurde. Mit ihrem Rat, für den ich ebenfalls herzlich danke, halfen mir Frau Else Pelke, Dr. Matthias Kohn, Prof. Josef Pollmann, Prof. Dr. Johannes Schlüter und Prof. Dr. Hugo Staudinger.

Walter Schrader

Paderborn, Juli 1970

BILDASPEKTE

Die Tatsache, daß man sowohl vom Inhalt als auch von der Form des Bildes sprechen kann, läßt eine getrennte Betrachtungsweise der beiden Bereiche zu. Zwar gehören beide zusammen, wenn man vom *Bild* spricht, doch empfiehlt sich für unsere Erörterung zunächst die gesonderte Besprechung der *Bildform*.

DER FORMASPEKT DES BILDES DURCH MATERIAL UND TECHNIK

Die Form eines Bildwerkes kann räumlich (Architektur, Landschaftsgestaltung), körperhaft (Plastik, Skulptur, Relief) oder flächig sein (Malerei, Graphik, Seidenweberei). Dazu treten Mischformen auf wie z. B. das Relief an kunsthandwerklichen Erzeugnissen, zum Beispiel an Töpferwaren; sodann Schmuck aus der Goldschmiede, an Körben, Möbeln, Waffen, industriell hergestelltem Gebrauchsgut usw. Außerdem gibt es inzwischen u. a. das Ambiente und kinetische Werke, die als unselbständige Gebilde bei Theaterinszenierungen schon länger bekannt waren. — Wie sich die körperhaften Bildwerke in bemalte und unbemalte, in Holz- und Steinskulpturen einerseits und in Ton- und Bronzeplastik usw. andererseits gliedern lassen, so kann innerhalb der Kunst der Fläche zwischen malerischen und zeichnerischen, zwischen farbigen und einfarbigen Arbeiten unterschieden werden usw. Bei der Graphik gibt es sowohl die Handzeichnungen in der Form der Bleistift-, Kohle-, Rötel-, Pinsel-, Feder- und Rohrfederzeichnung sowie viele andere Arten von Zeichnungen, als auch die Druckgraphik als Hochdruck (zum Beispiel Holz- und Linolschnitt), Tiefdruck (Kupferstich, Radierung, Aquatinta, Schabkunst usw.) und Flachdruck (Lithographie, Offsetdruck); Siebdruck und Fotografik sollen nicht vergessen werden. Die vorge-

nannten Bezeichnungsformen des Bildwerkes sind hauptsächlich technisch orientiert; sie beschreiben, wie es technisch hergestellt wird. Hierin wird ein eigener Aspekt des Bildes angesprochen, weil unabhängig von allem anderen gefragt werden kann, *wie* etwas gemacht worden ist. Schwieriger ist schon die Beantwortung der Frage, ob alles *richtig* gemacht wurde: wenn beispielsweise ein harter Bleistift ein relativ weiches Papier verletzt hat, erhebt sich die Frage, ob es sich um eine technisch mißlungene Bleistiftzeichnung oder um die Kreierung einer neuen Technik handelt. Der Hinweis auf eine Entsprechung in der Architektur, bei der das Gebäude einstürzte, läßt darauf schließen, daß diese Frage gar nicht durch Verbleiben innerhalb des einzelnen Aspektes beantwortet werden kann.

DER FORMASPEKT DES BILDES NACH DEN GESTALTUNGSLEHREN

Ein weiterer, für die Kunsterziehung bedeutsamer Aspekt liegt in der Beschreibung des Bildes unter isolierter Betrachtung der bildnerischen Mittel und Fügungsweisen.

Auf Bildern kommen Helligkeiten und Dunkelheiten und gegebenenfalls Farben *stets ausgedehnt* vor. Die Formen ihrer Ausgedehntheit können mit den Worten: Punkt, Linie, Fläche, Konturfläche und Fleck beschrieben werden. Ebenso können Farben benannt werden. Die Linie (um ein Beispiel zu wählen) kann kurz oder lang, dick oder dünn, gerade, gebogen, geknickt, gekräuselt, durchlaufend, unterbrochen, gewellt, gezackt, keilförmig, spiralg, schwellend verlaufen und noch viel mehr. Gleich vielgestaltig können Flächen und die durch eine Linie umrissenen Konturflächen sein. Faßt man die vorgenannten bildnerischen Mittel als Elemente größerer Zusammenhänge auf, so stehen sie in bestimmten Konstellationen, die ebenfalls benannt werden als: Isolation, Gruppenbildung, Streuung, Reihung, Berührung, Verschmelzung, Überschneidung, Überdeckung, Schachtelung, Überlagerung, Staffelung usw. Es leuchtet ein, daß die Empfindsamkeit für die je eigene Geformtheit des bildnerischen Mittels und seiner Gefügtheit enorm wächst und einer allgemeinen Sensibilität für sinn-

liche Formen zugute kommt, wenn Bilder zum Anlaß einer solch differenzierten Beschreibung werden; setzt die Beschreibung doch voraus, daß die Formen zuvor in dieser Weise gesehen wurden. Die Fügungsweisen und zum Teil die bildnerischen Mittel unterstehen weiteren Möglichkeiten übergeordneter Regelungen, die durch Begriffe wie: Symmetrie, Rhythmus, Verwerfung, Gitterbildung, Kontrast, Konkurrenz, Variation, Prägnanz, Dominanz, Muster usw. ausgesagt werden. Überdies nehmen die bildnerischen Mittel in ihren Fügungen Beziehungen zum Bildformat auf, die durch: Richtung, Abstand, absolute Größe, Ort, Rand-, Zentrums- oder Achsenbezogenheit, Schwerpunktbildung usw. angesprochen werden. Schließlich können „Kompositionsebenen“ ausfindig gemacht und zueinander in Beziehung gesetzt werden; „Ebenen“, in denen *nur* die Farbanordnung, *nur* die Verteilung von Hell-Dunkel, oder der Zusammenhang spitzer und weicher Formen, oder die wichtigsten Kompositionslinien im Vergleich mit den Hauptrichtungen des Formats usw. betrachtet werden. Die „obersten“ Prinzipien sind: „Ganzheit“, „Einheitlichkeit“, „Harmonie“, „Spannung“ und „Klarheit“ mit ihren Kontrastpolen.

Wer durch eine solche Schule der Beobachtung und Beschreibung hindurchgegangen ist, der wird finden, daß in allen großen Kunstwerken ein differenziertes Ordnungsgefüge waltet und erkennbar wird; er wird ^{96, 226} vielleicht mit Kurt Staguhr sagen: „Die grundlegenden bildnerischen Gesetze gelten immer, und zwar für gegenständliche und ungegenständliche Kunst in gleicher Weise. Das wird sich auch in Zukunft nicht ändern. In einer ungegenständlichen grundlegenden Farb-, Form- und Kompositionslehre — so muß man wohl annehmen — werden ewig gültige bildnerische

Gesetze erarbeitet, nämlich die sich immer gleich bleibenden Kategorien der Wahrnehmung.“ Die letztere Bemerkung weist indessen darauf hin, daß Staguhn damit im Vorfeld des eigentlichen Bildproblems bleibt.

Die isolierte Betrachtung der bildnerischen Fügung, gegen die sich auch Staguhn kompensierend verwahrt, hat ihre Gefahren, weil sie keinen Schutz vor dem Kitsch bietet. Erstens läßt sich das kitschige Bild genau so beschreiben wie das Kunstwerk, und zweitens sind viele Werke des „Hochkitsches“ „nach allen Regeln der Kunst“ angefertigt.

DER FORMASPEKT DES BILDES – MATHEMATISIERT, RATIONALISIERT

Max Bense schreibt in seiner „Rationalen Grundlegung der Kunst“: „Die moderne Ästhetik . . . stellt in ihren Mittelpunkt den Begriff des ‚ästhetischen Zustandes‘. Sie versteht darunter eine ‚Distribution über einem Repertoire von Elementen‘. Das kreative Schema der Erzeugung einer ‚Verteilung von Elementen‘ wird demnach als eine Schöpfung ‚aus dem Repertoire‘, nicht als Schöpfung ‚aus dem Nichts‘ verstanden . . . Es handelt sich stets um ‚materielle‘, genauer um stofflich, diskret und in endlicher Menge fixierbare Elemente . . . Setzt man voraus, daß ein Repertoire die Elemente in ‚beliebiger‘ Verteilung, also in relativer ‚Unordnung‘ enthält, bedeutet jede bewußte Distribution eine Erzeugung von ‚Ordnung‘. Dabei sind nach den Vorstellungen der modernen Ästhetik drei extreme Fälle unterscheidbar: der Zustand ‚extremer Unordnung‘, dann der Zustand ‚extremer Ordnung‘ und schließlich der Zustand ‚relativer Ordnung‘. Man spricht auch von . . . ‚Chaos‘, ‚Struktur‘ und ‚Gestalt‘. Die ästhetische Identifizierung erfolgt heute durch numerische oder semiotische Beschreibung.“ Bense sieht als erwiesen an, „daß es sich bei jeder Kunstproduktion mindestens im Prinzip um Ordnungserzeugung in einem Repertoire materialer Träger handelt. Gerade diese Definition läßt dann leicht erkennen, daß der ‚ästhetische Zustand‘

durch das Verhältnis von ‚Ordnung‘ und ‚Komplexität‘ numerisch bestimmt werden kann, was in der Modernen Ästhetik durch die Einführung geometrischer, statistischer und topologischer Größen für Ordnung und Komplexität möglich geworden ist“. „Die numerische Beschreibung bestimmt die ‚ästhetischen Zustände‘ durch zahlenmäßige Angaben... Die zahlenmäßige Beschreibung bedient sich statistischer beziehungsweise wahrscheinlichkeitstheoretischer Mittel, indem sie jeden Zustand durch den Grad seiner Wahrscheinlichkeit kennzeichnet.“ Nach Bense geht es beim Betrachten des Formaspektes nicht um die größere Sensibilität im ästhetischen Urteil; sie bedeutet ihm „ästhetischen Irrationalismus“; ihm und seiner Schule geht es um ein in „mathematischer Denkweise“ rationalisiertes Urteil gegenüber „ästhetischen Zuständen“ am zuständigen Objekt.

5, 28 f. Nimmt man diesen Aspekt als den einzigen gegenüber der Form des Bildes an, so erweckt er den Anschein einer wissenschaftlich fundierten Ersatzhandlung, die dort *zu rechnen* anfängt, wo sie angesichts des realen Objektes in der Empfindsamkeit (als dem originären Sitz des ästhetischen Urteils) verunsichert ist. In der Informationsästhetik „verliert die Ästhetik jetzt Augen und Ohren“ (Malecki).

63, 80

63, 88

DER FORMASPEKT DES BILDES IN EMPFINDUNG, GESCHMACK UND GEFALLEN

Der rationalisierte und mathematisierte Formaspekt hat eine seiner Wurzeln in der Informationstheorie, die eine möglichst genaue (und damit kontrollierbare) Übermittlung der ästhetischen Information vom „Sender“ zum „Empfänger“ anstrebt. Demgegenüber scheint diejenige Einstellung zu der Form des Bildwerkes, die auf Empfindung und Gefühl beruht, weitgehend der Kontrolle entzogen zu sein, was von der Informationsästhetik aus als Mangel empfunden wird.

Indessen verfügen wir gerade seit dem Auftreten der sogenannten gegenstandslosen Kunst über ein breites Erfahrungsfeld mit Formen, die — losgelöst von irgendwie gesetzten abbildhaften Bezügen — Empfindungen und Anmutungen wie Fülle, Reichtum, Leere, Weiches, Warmes, Unruhiges oder Bewegtes, Stilles oder Lautes, Organisches oder Kristallines und vieles mehr auszulösen vermögen. Darüber hinaus und zugleich damit ist oft ein Gefallensurteil verbunden; obwohl ein Hinweis auf einen Bildgegenstand fehlt und vielleicht sogar vermißt wird, der Betrachter somit in einer unverstellten Weise der Form des Bildes und zunächst nur ihr konfrontiert wird, bildet sich häufig genug ein Urteil aus, welches die Form als gut akzeptiert. Es läßt sich auch zeigen, daß der Betrachter sei-

nes Urteils sehr sicher ist, selbst wenn ihn andere zu einer gegenteiligen Auffassung bekehren wollen.

Die Form zeigt sich dem Empfinden in zweierlei Hinsicht: Sie vermag erstens allgemeine, verhältnismäßig unspezialisierte Stimmungen und Empfindungen auszulösen; etwa „Weltentrücktes“ im Goldgrund und in der Farbigkeit der mittelalterlichen Malerei; Pathos und Leidenschaft bei Delacroix; Distanzierung in manchen Handzeichnungen der deutschen Romantik; Üppigkeit in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts; Adel und süßen Schmelz bei Fra Angelico; faszinierendes Grauen bei manchen Surrealisten; heitere Melancholie bei Paul Klee.

Die vorgenannten Kennzeichnungen sind weitgehend Klischees; sie sind weder vollständig noch sehr differenziert; auch stimmen sie nicht mit jedem einzelnen Bild der Epoche überein. Sie werden hier beispielhaft herangezogen, weil sie mit einer gewissen statistischen Häufigkeit so in den illustrierten Kunstgeschichten angetroffen werden. — Im übrigen wird hier kein Unterschied gemacht, ob es sich bei diesen Empfindungen um angeborene, durch die Bildform angesprochene Verhaltensschemata handelt, oder ob die Art der Empfindung in kulturell beeinflussten Lernvorgängen erworben wird; beides dürfte von Fall zu Fall zutreffen. — Neben Stimmungen und Empfindungen, die die Form anzuregen vermag, unterstellt sie sich im Empfinden einem Geschmacksurteil des Betrachters. Wahrscheinlich ist die Bewertung an die konkrete Empfindung gebunden, aber nicht so, daß „unangenehme“ Empfindungen unbedingt zu negativer Bewertung führen müßten — und umgekehrt. Vielmehr spielt die Stärke der Empfindung und der Grad des Ergriffenseins ebenfalls eine große Rolle, wie auch die

seelische „Gestimmtheit“ des Betrachters, die ihrerseits mit Begriffen wie Temperament und (psychologischem) Typus usw. umschrieben wird.

Im Unterschied zu den bisher genannten Aspekten nimmt der Betrachter im Empfinden die Form direkt an. Zwischen die Form und den Betrachter schiebt sich weder die Frage nach kunsthistorischen Details oder Zusammenhängen, noch nach der technischen Mache, noch das Abwägen und Aufzählen der bildnerischen Mittel in ihren Fügungen, noch der Selbstgenuß, diese Ordnungsprinzipien erkannt und durchschaut zu haben, noch die wissenschaftlich-mathematische Beweisführung, daß die Form gefallen darf: Der Hinweis auf die Typologie und die Unterscheidung der Temperamente läßt erkennen, daß einer bestimmten Form nicht eine vorbestimmte Empfindung bei jedermann entsprechen muß. (So spricht die Werbung oftmals nicht zu allen, sondern zu gezielten Käufergruppen, indem sie in der „unspezifischen“ Information, welche nicht vom Produkt handelt, einmal den Jugendlichen, ein andermal die Hausfrau oder den Prestige-Bedürftigen usw. in absatzfördernde Stimmung zu versetzen trachtet.) Die auf Empfindung gegründete Beziehung zwischen Betrachter und Form ist verhältnismäßig locker, wenn man sie unter interindividuellen Gesichtspunkten vorstellt. Man kann bedauern, daß *dieselbe* Form nicht zur Erzeugung *derselben* Empfindung bei *allen* Menschen eingesetzt werden kann; das Bedauern kann sich auch darauf richten, daß die Kommunikation zwischen den Menschen durch dieses Faktum verschiedenen Störungen und Mißverständnissen ausgesetzt ist.

Das Empfinden ist positiv durch seine Unmittelbarkeit ausgezeichnet; seine Schwäche liegt in seiner mög-

lichen Bewußtseinslosigkeit (wodurch es zum Instrument der Manipulation werden kann). Eine Form kann gefallen, ohne daß der, dem sie gefällt, sich über sie Rechenschaft abzulegen brauchte, wie es für die bisher besprochenen Formaspekte kennzeichnend war.

72, 17 Freilich spricht der Mensch in seinem Empfinden auf die Form nicht mit Willkür, völlig wahllos oder unorientiert an; das Werturteil über die Form ist kein punktuell, voraussetzungsloses Ereignis. In das Gefallensurteil gehen vielmehr die Formerfahrungen, die ein Mensch in seinem individualgeschichtlichen Werdegang gemacht hat, als ein Maßstab ein, an dem die neu begegnende Form gemessen wird.

25, 114 Im Empfinden des Formaspektes wird die Form an der Form beziehungsweise die Empfindung an der Empfindung gemessen, das spezifische Terrain des Vergleichens also nicht verlassen. Im Empfinden gegenüber Formen sind die angesprochenen Menschen sehr sicher. Und wenn sie bei einer Form unsicher sind, so ist das Empfinden der Unsicherheit sehr sicher. Diese Sicherheit sichert dem Kitsch zum Beispiel seine sichere Existenz, weil alle, die ihm verfallen sind, sicherlich auf Kunst aus sind. „Über Geschmack läßt sich nicht streiten.“ Dessen ungeachtet wird zwischen gutem und schlechtem Geschmack unterschieden, und diesem Unterschied liegen tatsächliche Verhältnisse zugrunde. Der Geschmack gründet in Lebenserfahrungen mit der Form, die sich in einer langen Entwicklung zu einer bestimmten Geschmacksrichtung und einem mehr oder weniger hohen Geschmacksniveau versammeln. Deshalb reagieren die Menschen so empfindlich auf den Vorwurf der Geschmacklosigkeit (oft mehr als auf den des Versagens in der Ehe oder des Nichtverstehens mathematischer Denkfiguren), weil damit Erfahrun-

101, 126

gen, die ihr Leben ausmachten und sicherten, bestritten werden.

Für die Kunsterziehung ergeben sich aus dem hier behandelten Aspekt einige Konsequenzen:

1. Dem Menschen müssen frühzeitig und stetig Erfahrungen mit guter Form ermöglicht werden. So selbstverständlich, wie seine Empfindungen für ihn selber sind, so selbstverständlich müßte seine Umgebung in der Form gut sein (was sie nicht ist). 72, 18
2. Geschmack kennt nicht nur eine Differenzierung nach dem Niveau, sondern auch nach der Richtung. Je nachdem, ob die Umgebung des jungen Menschen die Richtung, für die er selbst disponiert ist, bevorzugt oder ablehnt, kann es zur Förderung oder zu Konflikten kommen. (Daß auch Konflikte förderlich sind, wird später erörtert.) Bei vorausgesetztem hohem Niveau der Form sollte die Kunsterziehung ein breites Bündel verschiedener Geschmacksrichtungen anbieten. Da der Geschmack physiologisch an die Sinne gebunden ist, bedeutet dies, daß das Angebot haptische und optische, großfigurige und kleinfigurige, farbige und nichtfarbige, dekorative und expressive, ruhige und skurrile Formerfahrungen zu machen zuläßt — um nur einige zu nennen.
3. Weil das ästhetische Urteilsvermögen durch konkrete und je persönliche Erfahrungen gewonnen wird, diese Erfahrungen wiederum an einer geformten Umgebung gemacht werden, die von den Eltern, Erziehern und der Gesellschaft verantwortet wird, hängt das ästhetische Urteilsvermögen

der nachwachsenden Generation entscheidend von dem ihrer Vorgänger ab. Eine Delegation der Verantwortung für die gute Form an rationalisierende Meßsysteme ist unstatthaft, weil der Formaspekt des Bildes den Sinnen zugewandt ist und deshalb in einer den Sinnen entsprechenden Weise angenommen werden muß.

4. Die dem werdenden Menschen zunächst von außen angetragenen Formerfahrungen müssen nach und nach von ihm selbst in ihrer Stimmigkeit bewußt kontrolliert werden können; daß dabei die Empfindungen mit rationalen Aspekten konfrontiert werden und sich mit diesen zu größeren Sinneinheiten verbinden, hebt ihre besonderen Eigentümlichkeiten nicht auf.

INHALTSASPEKT – DARSTELLUNG DER WELT

Wie die Form methodisch unabhängig vom Bildinhalt betrachtet werden kann, so kann auch der Bildinhalt beziehungsweise der Gegenstand, den ein Bild darstellt, für sich allein erörtert werden. Wenn man im Auge behält, daß ein Bild nicht durch den benennbaren Gegenstand, sondern nur durch das „Wie“ seiner Darstellung wertvoll ist, dann ist auch die isolierte Behandlung des Bildgegenstandes legitim.

Gegenstand der Darstellung auf Bildern können die verschiedensten Sachen und Sachverhalte sein. Noch vor einigen Jahrzehnten gab es an den Kunstakademien Klassen für Historienmalerei, für Kirchen-, Landschafts-, Porträt- und Genremalerei usw. Die jungen Maler wurden – bei sonst mehr oder weniger gleicher Stilrichtung – entsprechend ihrer Neigung auf bestimmte Darstellungsgegenstände spezialisiert. Ebenfalls gibt es viele Bücher über Kunstwerke, die nach den dargestellten Gegenständen geordnet sind. „Bildnis der Frau“, „Antike Vasen“, „Der Akt in der Kunst“, „Katzenkalender“, „Ärztbildnisse“; das sind Titel, die das Gemeinte treffen.

Man kann die Gegenstandsbereiche gliedern:

25, 64 ff.

- a) *Darstellung von Personen*: Bildnisse, Selbstbildnisse, Gruppenbildnisse, Idealporträts, Totenbildnisse, Ahnenbildnisse, bekleidete Figuren, Akte,

Figurentypen wie Bettler, Zigeuner, Mönche, Arbeiter, Bauern, Herrscher, Feldherren, Heilige, Könige usw., Mütter, Kinder, Badende, Liebende, Traurige, Arme usw. Die Aufstellung ist weder vollständig noch völlig systematisch, weil oftmals mehrere Gegenstandsbereiche ineinander übergehen.

- b) *Darstellungen gesellschaftlichen Inhalts* sind sehr oft in „abstrakter“ Weise in Bauwerken ausgedrückt: Parlamentsgebäude und Rathäuser, bei denen der Sitzungssaal architektonisch dominiert; Residenzen von Königen und Machthabern; Eigenheimsiedlungen, die in der Art der individuellen Bebauung zeigen, wie sie jedem ein Stück eigenen Grundes gönnen; mittelalterliche Stadtanlagen mit ihren speziellen Handwerkervierteln, die von den Umfassungsmauern vereinigt und geschützt werden; die vom geschäftigen Leben der Großstadtcity abgeschnittenen Wohn- und Schlafsiedlungen mit den „grünen Witwen“ usw. In allen öffentlichen Gebäuden, Bauvorschriften und Bauplanungen, seien es Schulen, Wohnblocks, Museen, Kirchen, Altersheime, Erholungsgebiete, Verkehrsnetze usw., werden gesellschaftliche Inhalte zur Darstellung gebracht. Münzen und Freimarken mit dem Abbild des Staatsoberhauptes weisen in dieselbe Richtung. Darstellungen gesellschaftlichen Inhalts werden ebenfalls häufig in personifizierter Weise vorgefunden, wenn die Darstellung der Einzelperson deutlich in Beziehung zur Gesellschaft gebracht wird. Georges Grosz, Max Beckmann und Otto Dix stehen mit manchen ihrer Werke für diese Richtung. Auf vielen Bildern der Käthe Kollwitz

1, 118

67, 230

wird nicht nur die Not der Armen gezeigt, sondern zugleich auf soziale Ungerechtigkeit als die Ursache der Not hingewiesen. Von diesen Bildern geht eine appellhafte Wirkung aus. — Außerdem gibt es Denkmäler, Totenstätten, Ehrenmale, Triumphbögen, Siegessäulen, Darstellungen von historischen Ereignissen (Schlachtenbilder, Kaiserkrönungen usw.). Natürlich kann auch hier nicht alles angeführt werden, doch soll zum Schluß auf die Kleidung hingewiesen werden, welche wesentlich die Aufgabe hat, die Person als Angehörigen der Gesellschaft zu zeigen und ihn mit ihr zu verbinden. Viele Beispiele zur Darstellung gesellschaftlicher Inhalte findet man in Band 5 dieser Reihe (Hugo Staudinger: Mensch und Politik). 97, 299

c) *Darstellung von (Gegenständen der) Umwelt:* 25, 73 ff.
 Es gibt kaum einen Gegenstand, der nicht auf Bildern zu finden wäre. Speziell unter dem hier genannten Stichwort erscheinen Landschaften, See-
 stücke, Blumenbilder, Stilleben, Jagdszenen, Tier-
 bilder, Architekturen, Industrieansichten, anatomi-
 sche Studien, Interieurs, Modebilder, Zirkus-
 szenen usw.

d) *Darstellung des Bildes selbst:*
 Schon aus dem Altertum wird die Anekdote be-
 richtet, ein Maler habe Trauben so naturgetreu 1, 97
 malen können, daß die Vögel kamen, um daran zu
 picken. Dann habe ein Kollege, um seine Kunst-
 fertigkeit zu beweisen, seine Freunde vor ein an-
 deres Bild geführt. Erst als sie sich anschickten,
 den Vorhang vor dem Bilde zur Seite zu schieben,
 bemerkten sie, daß *der Vorhang* gemalt war. — In
 den Raumgestaltungen des Barock fällt es oft sehr

schwer, die Grenze zwischen den körperhaften architektonischen Gebilden und dem Wandgemälde zu finden. Diese Beispiele, die zwar verschiedene geistige Hintergründe haben, zeigen in einer bestimmten Hinsicht Gemeinsamkeiten. In beiden Fällen verweisen die Bilder mittels der angewandten „Kunstgriffe“ auf sich selbst. Wenn wir die Grenze zwischen architektonischen Versatzstücken und der Deckenmalerei suchen, dann interessiert mehr das Phänomen der beabsichtigten Augentäuschung als das gemalte Himmelspanorama. In Bildern dieser Art erscheint *neben* anderen Darstellungsabsichten die Absicht, *das Bild als Bild* zum Thema des Bildes zu machen. Viel interessanter als die gemalte Traube ist die Beobachtung der Wirkung, die *das Bild* hat.

Die unter a, b und c vorgestellten Gegenstandsbereiche legen den Gedanken nahe, die Menschen würden mittels der Bilder über die Welt und ihre Gegenstände „bildnerisch nachdenken“, beziehungsweise ihre Gedanken, Erfahrungen und Anschauungen über die Dinge bildhaft ausdrücken. Nun zeigt sich aber auch
 45 das Bild selbst als Gegenstand des Nachdenkens und
 58 Beobachtens. Der „Geschichte der Kunstgeschichte“ und der Philosophiegeschichte kann man entnehmen, daß die Menschen schon lange über Bilder nachdenken. Dieses Nachdenken über Bilder und die Bildgestalt, ihre Schönheit und ihren Sinn erfolgte vor allem in der Sprache, mit Worten also. Erst in neuerer Zeit wird in bewußter Weise über das Bild mit *bildnerischen* Mitteln „nachgedacht“. Das *Bild* wird da zum Gegenstand des Bildes, wo vorher Landschaft, Porträt oder historische Szenerie Bildgegenstand waren. Es wurden nun Bilder gemalt, die das Wesen des

Bildes erforschen sollten, wie man bis dahin dem Selbstbildnis eines Malers die Bedeutung beimaß, er beobachte und erforsche sich in diesem Bilde selbst.

Max Bill zitiert Wassily Kandinsky, der zu den Wegbereitern der Modernen Kunst gehört: „Eine meiner ersten Notizen über Farbensönheit im Bilde ist folgende: ‚Die Farbenpracht im Bilde muß den Beschauer gewaltig anziehen, und zur selben Zeit muß sie den tiefliegenden Inhalt verbergen.‘ Ich meinte darunter den malerischen Inhalt, aber noch nicht in reiner Form (wie ich ihn jetzt verstehe), sondern das Gefühl oder die Geföhle der Künstler, die er malerisch ausdrückt.“ 47, 5 f.

Aus diesen Sätzen wird ersichtlich, wie ungeheuer schwierig sich die Ablösung von alten Bildvorstellungen gestaltete. Der Inhalt wird hier schon nicht mehr in einem dinghaften Gegenstand gesehen, sondern in den Geföhlen des Künstlers, die er ausdrückt. Und sogar dieser „malerische Inhalt“, als zeitbedingte Interpretation des Bildinhaltes (um die Jahrhundertwende) muß zurücktreten hinter der „Farbenpracht“, die später als „reine Form“ verstanden wird. Das Wort „malerischer Inhalt“ macht also einen Bedeutungswandel vom „ausgedrückten Gefühl des Künstlers“ zur „reinen Form“ durch. Der neue malerische Inhalt wird zum Inhalt des Bildes. Wiederum Max Bill zitiert einen der „entscheidenden künstlerischen Eindrücke“ Kandinskys: „Zu derselben Zeit erlebte ich zwei Ereignisse, die einen Stempel auf mein ganzes Leben drückten und mich damals bis in den Grund erschütterten. Das war die französische Ausstellung in Moskau — in erster Linie der ‚Heuhaufen‘ von Claude Monet — und eine Wagneraufführung im Hoftheater — Lohengrin. Vorher kannte ich nur die realistische 47, 9 f.

Kunst, eigentlich ausschließlich die Russen, . . . und plötzlich zum erstenmal sah ich ein *Bild*. Daß das ein Heuhaufen war, belehrte mich der Katalog. Dieses Nichterkennen war mir peinlich. Ich fand auch, daß kein Maler Recht habe, so undeutlich zu malen. Ich empfand dumpf, daß der Gegenstand in diesem Bild fehlt. Und merkte mit Erstaunen und Verwirrung, daß das Bild nicht nur packt, sondern sich unverwischbar in das Gedächtnis einprägt und immer ganz unerwartet bis zur letzten Einzelheit vor den Augen schwebt. Das alles war mir unklar, und ich konnte die einfachen Konsequenzen dieses Erlebnisses nicht ziehen. Was mir aber vollkommen klar war — das war die ungeahnte, früher mir verborgene Kraft der Palette, die über alle meine Träume hinausging. Die Malerei bekam eine märchenhafte Kraft und Pracht. Unbewußt war aber auch der Gegenstand als unvermeidliches Element des Bildes diskreditiert.“

Der entscheidende Umschlag zu einer Malerei, die keinen *fremden* Gegenstand hatte, vollzog sich im Mißverständnis eines (noch) gegenständlichen Bildes. Dieses Mißverständnis wurde zugleich zu einem *neuen Verständnis des Bildinhalts*. Freilich hatten die Impressionisten viel dazu beigetragen, das neue Verständnis herbeizuführen. Monet hatte einen Heuschaber in der wechselnden Beleuchtung eines Tageslaufs in mehreren Varianten gemalt — vielmehr seine wechselnden optischen Erscheinungsweisen auf die Leinwand gebracht. Damit hatte er den Gegenstand bis auf die Haut der Lichtreflexe entmaterialisiert und zugleich seiner Identität beraubt. In der bis zur modernen Kunst geltenden Sehweise hatte ein Heuhaufen seine Identität und Realität durch nachmeßbare hellere und dunklere, zartere und rauhere Grüntöne zu erweisen, während Mo-

net die atmosphärischen Spiegelungen in Blau-, Violett- und Rosatönen dazu malte. Obwohl Kandinsky keinen Gegenstand zu erkennen vermochte, *erkannte er ein Bild*. Der Hinweis auf die „märchenhafte Pracht“ könnte den Gedanken aufkommen lassen, er habe in dem Heuhaufen so etwas wie ein Ornament gesehen. Aber Kandinsky wußte, was ein Ornament ist, welches nur *an etwas anderem* auftritt, für sich selbst jedoch nicht bestehen kann. Dieser Heuhaufen Monets war aber *ganz Bild*, sich selbst genügsam, nicht auf einen weiteren Träger angewiesen. 1, 115

Kandinsky hat sowohl theoretische als auch praktische Studien darüber getrieben, wie die „reinen Formen“ zum Bildinhalt werden können. Er hat die Formen auf ihre Wirkung im Bilde untersucht, indem er Bilder malte und zeichnete, die ihn von der Problematik entlasteten, diese Formen mit Gegenständen der dinglichen Außenwelt in Verbindung zu bringen. Er hat aber auch darauf hingewiesen, daß die „Grammatik“ der *Bildsprache* immer schon angewendet wurde, wenn auch *unbewußt*. Mit der modernen Kunst ist für das Bild ein neuer Gegenstand bewußt thematisch geworden: Die *Bildsprache* und das Bild selbst. 47, 114

Auch Mehrgardt betont: „Wir verstehen die Forscher unter den Künstlern, wie Kandinsky und Klee, falsch, wenn wir meinen, sie hätten freie Formspiele erfinden wollen. Auch ihnen war daran gelegen, die sinnhaften Aussagemöglichkeiten der bildnerischen Gestaltungsmittel wiederzuentdecken.“ 68, Nr. 71

Was bei Kandinsky durch seine einflußreichen theoretischen Erörterungen besonders deutlich wird, hat seitdem viele Künstler beschäftigt und alle nennenswerten beeinflußt, obwohl er weder der größte noch auch der erste ist, der über das Bild mit bildnerischen

Mitteln reflektierte. In dieser Hinsicht verdient eher Cézanne, der Vater der modernen Kunst, genannt zu werden.

Die Untersuchung der Bildsprache ist *das Thema* der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Es ist noch nicht völlig bewältigt, jedoch scheint sich nun „das Verhältnis des personhaften Menschen zu der sich ver-selbständigenden Technokratie in Wirtschaft, Staat und Gesellschaft“ als das aktuelle Thema der Gegenwart und der nächsten Zukunft herauszukristallisieren — wenn es nicht von eben dieser Technik gewaltsam unterdrückt wird.

e) *Darstellungen mythischer und religiöser Inhalte:*
In der Aufstellung möglicher Bildinhalte bildet die Darstellung religiöser, mythischer, mythologischer Gegenstände und Ereignisse insofern eine besondere Gruppe, weil ihnen keine optisch verifizierbare Realität entgegensteht. Der Darstellung des Gekreuzigten in der Form eines romanischen Christkönig-Kruzifixes entspricht kein optisch realer Gegenwert, während die durch Panorama- und Kostümstudien ausgezeichneten Kreuzigungsbilder des späten 19. Jahrhunderts lediglich Historienbilder ohne religiösen Wert sind. Bilder religiösen, kultischen oder mythologischen Inhalts machen Gegenstände und Ereignisse thematisch, die weder eindeutig unter „Mensch“, noch ausschließlich unter „Gesellschaft“, noch unmittelbar unter „Welt“ fallen. Obwohl sie mit allen dreien zusammenhängen, sind sie in ihrem *Wesen* dadurch charakterisiert, daß sie die Welt übersteigen. (Um Irrtümern vorzubeugen: Das Übersteigen darf nicht räumlich aufgefaßt werden; es ist eher in der Relation

Zeit-Geschichte-Zukunft-Ewigkeit zu verstehen, s. u.). Wo in den Bildern die religiösen Inhalte verstanden werden, und verbindlich sind, erhalten diese meist einen hervorgehobenen und der Welt entrückten Platz — in der Kirche oder im „Herrgottswinkel“; wird ihr Anspruch nicht (mehr) vernommen, so werden sie zu Historienbildern oder geraten unter die übrigen Gruppen. Dies ist deswegen verhältnismäßig leicht möglich, weil der Mensch bei der bildhaften Formulierung seiner religiösen Vorstellungen und religiöser Wirklichkeit auf jenes Repertoire von Formen und Gegenständen angewiesen ist, die seiner geistigen und sinnlichen Erfahrung zugänglich sind: er anthropomorphisiert, das heißt er gibt seinen Vorstellungen ein menschenähnliches Gesicht. Auf den ersten Blick erscheint es paradox, daß im Anthropomorphisieren sonst unsichtbares „Göttliches“ zur Erscheinung gebracht werden kann, und dennoch gelingt es. Bilder, in denen religiöse Inhalte lebendig sind, lassen — das ist zu beobachten — einen Anspruch an den Menschen geltend werden, welcher auch vernommen wird. Das Göttliche erscheint in den Bildern in der Weise, daß der Mensch sich in ihnen auf Gott hin entwirft beziehungsweise in ihnen auf Gott hin entworfen wird; dieser Entwurf wird tatsächlich als Anruf vernommen und als Aufgabe verbindlich.

Die aus der Zukunft in die Gegenwart vorgeholte Vollendetheit in Entwurfsform wirkt attraktiv auf die Erfüllung des Anspruchs in der Realität. In dieser Dynamik des Entwurfs liegt das „Übersteigen“ der jeweiligen Gegenwart in die (nicht — chronologisch zu verstehende — lineare) Zukunft. Inso-

fern kommt allen Bildern, die solchermaßen verbindliche Ansprüche geltend machen und als solche vernehmbar sind, eine religiöse Dimension zu, wenngleich ein religiöser Inhalt an definitive Vorstellungen einer geschichtlichen und konkreten Religionsgemeinde gebunden ist.

- f) *Darstellungen der seelischen Innenwelt und der Phantasie* haben mit der vorgenannten Gruppe das Fehlen optisch verifizierbarer Gegenstände der Außenwelt gemeinsam. Nichtsdestoweniger entsprechen ihnen Realitäten, die beispielsweise die Psychoanalyse wissenschaftlich nachweisen kann. Man denke an die Bilder von Hieronymus Bosch, an die Manieristen, an Böcklin und an die Surrealisten. Die Phantasie, die hier angesprochen ist, steht im Bezug zum Inhalt und darf nicht mit der Formphantasie verwechselt werden. Die beiden Formen der Phantasie sind trennbar; man kann auf manchen „schlechten“ Bildern unglaublich phantastische Gegenstandsarrangements entdecken, denen die Kraft der Formphantasie dennoch nicht gewachsen war. (So die sterilen Zeichnungen des Fabius von Gugel im Unterschied zu den formstarken Bildern Hans Bellmers.) Darstellungen von Empfindungen, Befindlichkeiten und Gedanken bedürfen eines hohen Maßes an Formphantasie, um ohne Verfälschung ins Bild gesetzt zu werden.

- g) *Darstellung der Sache an der Sache — Dekor, Design*

1, 114 ff.

Auch die Formgestaltung eines Gegenstandes oder sein Schmuck ist vollgültiger Inhalt einer bildnerischen Tätigkeit. Wir schweigen lieber von der Fernsehleuchte in Gestalt des Eiffelturmes oder von

der Puderdose im Gewand des Kölner Doms, weil sie die Umkehrung der Gestaltungsaufgabe verkörpern. Bei der Formfindung für eine Sache, ein Gefäß, ein Möbel, ein Gerät geht es darum, seinen Zweck „ins Bild zu setzen“, also zeigen zu lassen, was es ist. „Die Schale einer halben Kokosnuß kann wohl als Gefäß benutzt werden, ist ihrem Wesen nach jedoch kein Gefäß, sondern nur eine halbe Kokosnuß, ist nichts Ganzes, sondern nur ein Halbes.“ „In der Gestaltung wird der Zweck geistig vollzogen, das Zweckvolle wird zum Sinnvollen erhöht.“ Natürlich kann aus einer Kokosnußschale ein Gefäß hergestellt werden, indem die Form der halben Schale in die Form eines Gefäßes übergeführt wird. „Kleine Veränderungen, wie zum Beispiel ein kurzer, gerader Auslauf des Randes, bringen erst den Abschluß und formen die halbe Nuß zum ganzen Gefäß. (An einem flach ‚abgeschnittenen‘ Boden ist das gleiche zu erleben.) Das ‚Endproblem‘ (nach oben und unten) ist also entscheidend an der Form beteiligt.“ (Zitiert nach Mehrgardt.) Die Arbeit an der Form, das heißt sie in Übereinstimmung mit dem „Bild“ eines Gefäßes zu bringen, bewirkt erst den Inhalt „Gefäß“.

35, 25

68, Nr. 10

68, Nr. 71

Es sei an dieser Stelle noch darauf hingewiesen, daß auch das Bild von Geräten einer geschichtlichen Wandlung unterliegt, die man zum Beispiel an Möbeln, Eßgeschirr und Besteck, an Leuchten, Vasen und an der Kleidung gut beobachten kann. Doch sogar innerhalb ein und derselben geschichtlichen Epoche wird das Gerät in seinem bildhaften Erscheinen von „geistigen Zwecken“ bestimmt beziehungsweise darauf bezogen. Derselbe Gegenstand „Tasse“ kann als rustikales Frühstücksgeschirr

1, 119

geschirr oder in feineren Ausführungen für die festliche Kaffeetafel vorkommen und ungeachtet seiner formalen Qualitäten bei der einen Gelegenheit sinnvoll, bei der anderen fehl am Platze sein.

101, 94

In diesem Zusammenhang spielt der Dekor eine große Rolle. Auch er steht im Dienst der Repräsentation der Sache (wenn er gut ist). Überdies nimmt er die Aufgabe wahr, Gegenstände mit dem verschiedensten Zweck und Aussehen zu einer sinnlich wahrnehmbaren Einheit und Ganzheit zu versammeln. Das gleiche Muster des Dekors auf den Griffen eines Eßbestecks verbindet die durch ihre unterschiedliche Funktion förmlich auseinandergehenden Einzelteile Messer, Gabel und Löffel zu dem einheitlichen Gebilde „Besteck“. Es gibt auch andere Wege der Vereinheitlichung, wie sie in den Gabeln mit kurzen Zinken vorliegen, die sich weitgehend dem Charakter des Löffels annähern. Darin drückt sich auch ein Wandel der Eßgewohnheiten aus, der bis in ernährungsphysiologische Gebiete reicht.

Der farbige Dekor auf Tellern und anderem Eßgeschirr sichert dem Gegenstand seine Formeigentümlichkeiten auch über die Verschmutzung beim Essen hinaus und bewahrt damit dem Gegenstand Teller die inhaltliche Identität. Ein guter Dekor kann das Bedürfnis nach schnellem Abräumen der Tafel, wenn die Mahlzeit beendet ist, eindämmen. Die Tischsitte, den Teller nicht zu voll zu nehmen, bezieht sich nicht nur auf die Unterdrückung einer zur Schau gestellten Freßgier, sondern ebenfalls auf die Erhaltung des Anblicks der Geschirrform. Teller mit dem bekannten „Zwiebelmuster“ oder Teller, die „Chinoiserien“ zeigen, wie sie seit dem 18.

Jahrhundert von Frankreich aus beliebt geworden sind, nehmen die Verschmutzung des Geschirrs im Sinne einer Kaschierung vorweg, dienen also der Erhaltung des Anblicks der Geräteform, und sind von daher weder unpraktisch noch verwerflich.

DIE FUNKTIONEN DER BILDER

Vielfältig wie die Bildinhalte sind die Funktionen, die Bilder und optisch wahrnehmbare Zeichengebilde in der Welt des Menschen erfüllen. Einige davon sollen genannt werden. Die übliche, wenn auch bei weitem nicht die wichtigste Funktion üben die Bilder als *Wand- und Raumschmuck* aus. In ihrer Form sind sie dann weitgehend durch den Dekorationswert bestimmt, der sich in der Größe, der Gesamtfarbigkeit, der Oberflächenbeschaffenheit und eventuell der Rahmung ausdrückt, während er sich weiterhin an der sonstigen Ausstattung des Raumes orientiert. Innerhalb der oben genannten Grenzen werden die Bilder austauschbar, gegebenenfalls sogar gegen ein Bücherbord oder selbst einen Gummibaum. Die Austauschbarkeit von Raum zu Raum ist allerdings nicht beliebig; es gibt Schlafzimmer- und Wohnzimmerbilder, Kinderzimmer- und Dielenbilder, die sowohl nach der Form als auch nach dem Inhalt für bestimmte Räume typisch sind. Das übliche Wohnzimmerbild, also die Landschaft, der „röhrende Hirsch“ oder das Blumenstück, wirkt in der Küche entweder deplaziert oder macht aus dem „Laboratorium der Hausfrau“ eine Art Wohnküche. Nicht weit davon entfernt ist der sonstige Zierat in der Wohnung, die herumstehenden Vasen, Porzellanfigürchen, die bestickten Sofakissen und was alles das Heim gemütlicher macht. Eine besondere Variante von

12, 122

12, 71

solchem „Nippes“ hat sich im *ästhetischen Objekt* herausgebildet, wie es neuerdings in den „Multiples“ und Werken der „Minimal-Art“ feilgeboten wird. Der Unterschied zu den vorgenannten Gegenständen besteht hauptsächlich darin, daß die als „ästhetisches Objekt“ angepriesene Ware es ablehnt, mit einem Bilde verglichen oder gleichgesetzt zu werden, womit sie sich ausdrücklich zu einer gegenständlichen Beliebigkeit bekennt, die in Wirklichkeit die Wahl des Wohnzimmerbildes bestimmt; gleichgültig, ob „der Mann mit dem Goldhelm“ von Rembrandt oder „St. Bartholomae am Königssee“ in „echt Öl“ oder als Reproduktion gekauft werden, der Anspruch des Bildes wird den (berechtigten) Ansprüchen der Gemütlichkeit der Wohnung geopfert. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß die Bilder, ungeachtet ihrer künstlerischen Qualitätslosigkeit, fast immer mit einer geradezu nachtwanderischen Sicherheit an die richtige Stelle auf der Wand plaziert werden und die meisten Wohnräume eine hohe, wenn oft auch unerträgliche Stileinheit aufweisen. Die Bilder an der Wand dokumentieren für die meisten Menschen *ihre Teilhabe an der Kunst*.

Die nächsthöhere Stufe besteht darin, ein Bild *wegen* seines inhaltlichen Anspruchs in den Intimbereich der Wohnung zu holen und von ihm aus die Wohnkultur bestimmt sein zu lassen. Mit ähnlichen Ansprüchen, aber formal-ästhetisch begründeten Motiven sucht auch das „ästhetische Objekt“ in den Wohnräumen Fuß zu fassen.

Das Besitzen von Bildern kann die Funktion einer *Kapitalanlage* annehmen oder auch die Befriedigung eines *Prestigebedürfnisses* erfüllen. Genaugenommen wird in diesen Fällen das Bild nur in seiner Materialität

geschätzt und von seinem Wert *als Bild* abgesehen. Kapital und Prestige verbinden sich übrigens erst dann mit dem Bild, wenn das, wodurch es wertvoll wird, weitgehend Allgemeingut geworden ist, wenn es in die Konkurrenz vieler Kaufinteressenten gerät. „Keinem Kunstwerk wohnt der feste Preis inne.“ (Hein Stünke, Kölner Galerist und Dokumenta-Rat.) Die zum Teil enormen Preise, die für anerkannte oder gut gemanagte Kunstwerke gezahlt werden, sind — nebenbei — durchaus gerechtfertigt, da sie ein besonders wirksamer Schutz gegen ihre Vernichtung sind: sie werden — nicht zuletzt wegen ihres Geldwertes — gut behütet. Hätten die von den Nationalsozialisten als „entartet“ bezeichneten Bilder auf dem internationalen Kunstmarkt nicht damals schon relativ hohe Preise erzielt, so wäre noch viel mehr Kunstbesitz vernichtet worden und der Welt verlorengegangen.

Bilder können gesammelt werden. Bilder einer *Sammlung* erfüllen die Funktion, daß je ein einzelnes Bild zu den anderen in Beziehung gesetzt und in seiner Eigentümlichkeit besser und intensiver gewürdigt werden kann. Deshalb unterhalten gesellschaftliche Institutionen Bildersammlungen, um dem einzelnen Mitglied der Gesellschaft, das sich selbst eine Sammlung nicht leisten kann, die Möglichkeit des Vergleichens mit *seinen* Bildern zu bieten. Dies ist jedenfalls die wesentliche bildende Aufgabe öffentlicher Museen, wenngleich von ihnen noch andere Aufgaben wahrgenommen werden, wie Denkmalschutz und -pflege, Echtheitsexpertisen und so weiter. — In letzter Zeit werden immer häufiger Bilder geschaffen, für die weder eine Funktion in der Wohnung noch eine in öffentlichen Bauten vorgesehen ist, die jedoch Glanzstücke in Ausstellungen und Museen darstellen: *Museumsbilder*.

Nach dem Abschluß der „Dokumenta 4“ (1968 in Kassel) mußten einige der großdimensionierten Kunstgebilde vernichtet werden, weil sich ihre Funktion in der Ausstellung selbst erschöpfte. Sofern in ihnen eine stilbildende Kraft wirksam war, konnte sie von jedem wahrgenommen werden und sich dadurch ihrem Zweck entsprechend auswirken. — Bilder wie die „Mona Lisa“ von Leonardo oder Picassos „Die Fräulein von Avignon“ sind außerhalb öffentlich zugänglichen Kunstbesitzes gar nicht zu denken.

35, 33 Bilder in öffentlichen Gebäuden dienen nicht nur dem Dekor oder der Ausdeutung des Raumes. Kirche und Krankenhaus, Kasino und Kaserne, Konzertsaal und Kino stellen sich, wenn sie gut gebaut sind, auch ohne zusätzliche Ausstattung mit Bildern als solche vor. Bilder in solchen Räumen übernehmen die Funktion der *Widmung*. Ein Gerichtsgebäude beispielsweise wird nicht nur so gebaut und architektonisch ausgestattet, daß es der Funktion der Rechtsprechung dient und diese Funktion sichtbar macht; in einem eigenen Akt der künstlerischen Besinnung wird durch ein dort angebrachtes Bild dieses Haus der Idee des Rechts gewidmet. Ebenso wird in den beiden Masken, die eine traurig, die andere lächelnd, der Theaterraum den Musen Melpomene (Tragödie) und Thalia (Komödie) gewidmet. — Für Kirchen und Kultstätten braucht die Widmungsfunktion der dort angebrachten Bilder nicht mehr eigens herausgestellt zu werden. Die Funktion der Widmung hat einen weiteren Aspekt: nicht nur die Sache wird gewidmet, sondern auch die Menschen, die das Bild sehen, werden dadurch aufgefordert, sich ihrerseits der im Bilde vertretenen Norm, Idee oder Werthaftigkeit zu widmen. Diese Versammlung vieler (oder aller) Menschen auf einen Wert

bringt Momente der Kommunikation ins Spiel, auf die später eingegangen wird. In einer pluralistischen Gesellschaft ist es freilich schwer, in allen Fällen Einmütigkeit darüber zu erzielen, welcher Person oder welchem Wert eine bestimmte öffentliche Sache zu widmen sei. — Uniformen, Orden, Tätowierungen und Vereinsabzeichen beabsichtigen gleichfalls eine Widmung. Die in Parks aufgestellten Plastiken und sogar die Gartenzwerge übersteigen den bloßen Dekorationsreiz und „nehmen den Menschen ein“ in einer Weise, die einer positiven beziehungsweise negativen Widmung gleichkommt. Das Phänomen der unwillkürlich sich einstellenden Widmungsfunktion macht den Kitsch so gefährlich.

Man würde der Wirklichkeit nicht gerecht, wenn man die Funktionen des Bildes in magischen Praktiken übersähe. Gewiß wird das Bild im *Bildzauber* ebenso unangemessen verwandt wie von den Fetischisten. Dessenungeachtet gehören die Höhlenmalereien der Eiszeitmenschen zu magischen Riten, innerhalb derer sie einen beachtlichen Stellenwert gehabt haben dürften. Der Umgang des Kindes mit Bildern ist auf manchen Entwicklungsstufen magisch gefärbt. Beim Amulett und beim Maskottchen ist der Bildzauber immer noch im Hintergrunde wirksam. — Die unqualifizierte Inanspruchnahme der „schöpferischen Kräfte des Kindes“ zur Begründung einer kunstunterrichtlichen Verzichtspraxis (Richard Ott: „In der Kunsterziehung lernt das Kind absolut nichts“) basiert auf demselben Verfahren der *Zuschreibung*, die — wie die Magie einem Bildgegenstand — dem Kinde mehr Kräfte beimißt, als ihm gegeben sind. Im volkstümlichen Brauchtum beim Maskentreiben und in der Fastnachtsverkleidung wird jedoch für fast jedermann erfahrbar, daß die

22, 174 ff.

40, 19 ff.

56, 56 f.

33, 121

77

Identifikation mit bestimmten, durch Bilder verkörperte Rollen Kräfte im einzelnen freisetzt, die man sonst nicht vermutet hätte. — In der Pornographie stimulieren Bilder die Bereitschaft zu sexueller Lustentfaltung, wenn sie nicht abstoßend wirken. — Über die Bedeutung und Aufgabe des Bildes in der Werbung auf Plakaten, Prospekten und Anzeigen, in der politischen Propaganda, ebenso über die Buchillustration soll hier nichts weiter ausgeführt werden.

Bilder, oft zu Symbolen verdichtet oder verfremdet, begegnen als *Verkehrszeichen*, zu denen auch die „Zinken“ der Zigeuner gehören, auf *Kartenspielen*, *Schalt-schemata* und so weiter. Das private Fotoalbum dient der *Erinnerung* an Personen und Begebnisse, die Bedeutung hatten und sie bewahren sollten. — *Diagramme*, Fieberkurven und so weiter machen Mengenvergleiche anschaulich. *Stadtpläne* und *Landkarten* dienen der Orientierung im Raum.

Bilder, besonders fotografierte, werden oft zur *Dokumentation* bestimmter Sachverhalte eingesetzt, vor allem von der Polizei, im Journalismus und in der Politik; auch für viele Wissenschaften sind sie unentbehrlich geworden; die Medizin kann klinische Befunde durch das Bild mitteilen, die Ethnologie Brauchtum und Gerätschaften dokumentieren; in der Beobachtung von Tieren, Sternen und bei der Weltraumfahrt bedeuten Bilder *Forschungshilfen*. Die Umsetzung einer geplanten Idee in die reale Ausführung bedarf bei komplizierten Gegenständen wie Gebäuden und Maschinen der *technischen Zeichnung*. Die Schnittmuster in Modejournalen zum Selbstschneidern sind die im Haushalt anzutreffenden technischen Zeichnungen. — *Bauplan*, *Skizze* und *Entwurf* sind in ihrer Funktion auf Zukünftiges bezogen. Sie stellen etwas dar, was

noch nicht ist, welches erst durch die Entwicklung seines Bildes zur Realität werden soll. Skizzen und Entwürfe dienen nicht immer unmittelbar der Herstellung eines Gegenstandes oder eines fertigen Bildes; vielmehr werden in ihnen — im Gegensatz zu Bauplänen — die Vorstellungen des Künftigen erst gewonnen oder gefunden. Sie sind für ihren Urheber *Instrumente des Suchens und der Erkenntnis*, für den Betrachter Zeugnisse dieser Suche. Insofern, als Kinder und Künstler Suchende sind, wird ihre Arbeitsweise in manchen Bereichen vergleichbar. 1, 398

Als letzte Funktion soll genannt werden, daß sich das *Kunstwerk* (der Bildenden Kunst) in einem Bilde zur Erscheinung bringt.

DIE INFORMATIONSFUNKTION DES BILDES

Ein Bild mag den unterschiedlichsten Veranlassungen sein Entstehen verdanken: dem Auftrag eines Mäzens, der Laune eines Augenblicks, dem Broterwerb, dem Ausdrucksbedürfnis, der Klärung eines Sachverhaltes; wann immer es von anderen als Bild erkannt wird, gerät es in Beziehungen, die zu dem Begriffskreis „Information und Kommunikation“ gehören. Sogar derjenige Betrachter, der Bilder von Picasso oder Karel Appel leidenschaftlich ablehnt, bezieht seine ablehnende Haltung aus der Einsicht, daß die von den genannten Künstlern vorgestellten Werke Bilder sein sollen. Ohne ein solches Vorverständnis gäbe es keine Erkenntnis von Bildern.

So sehr das Wort „Information“ auf die Form bezogen ist, meint es doch die Vermittlung des Bildinhaltes. Der Bildinhalt, der in der Informationsfunktion des Bildes kommunikabel (mitteilbar) wird, existiert in der Form eines Urteils. Es wird nicht eine Sache übermittelt, sondern ein Urteil über eine Sache. Mit dem Bild eines Rosenstraußes wird nicht der Rosenstrauß selbst übergeben, sondern das bildnerische Urteil des Künstlers, der Rosenstrauß sehe so und so aus, oder er habe den im Bild ausgedrückten Eindruck auf ihn gemacht, oder er habe zeigen wollen, wie das dinglich-körperhafte Dasein der Rosen unter den Gesetzmäßigkeiten einer bestimmten Bildform erscheint.

Die Information kann in einem deutenden oder feststellenden (historischen) Urteil bestehen: die dokumentarische Fotografie informiert über das, was war oder ist (wenn man von beabsichtigten oder ungewollten Verfälschungen absieht); ihre „Authentizität“ ist aber, was die Form der Wiedergabe angeht, mehr zufällig und gibt „die Gesamtqualität und das vollständige Detail mehr als formale Schärfe“. Aber schon wenn „Bilder technischen oder wissenschaftlichen Zwecken dienen sollen – zum Beispiel Abbildungen von Maschinen, mikroskopischen Lebewesen, chirurgischen Operationen – werden Zeichnungen oder zum mindesten retouchierte Fotos vorgezogen. Bilder nämlich geben uns das Ding selbst nur durch Aussagen über seine Eigenschaften . . . Das bedeutet, daß in dem besseren Bild unnötige Details ausgelassen und die charakteristischen Merkmale enthalten sind, und daß die wichtigen Tatsachen eindeutig dem Auge vorgeführt werden . . .“ Zweifellos aber kann die Fotografie durch Maßnahmen der „Bildregie“ zu einer ähnlichen Abklärung von Wesentlichem und Nebensächlichem wie das gezeichnete Bild kommen. Es besteht dabei aber eine Verführungsfahr, weil der Fotografie der Charakter der „Objektivität“ in besonderem Maße zugesprochen wird. Es ist zum Beispiel bei Interviews im Fernsehen immer wieder zu beobachten, daß Personen, die nach Auffassung des Interviewers herabgesetzt werden sollen, auch auf dem Bilde „herabgesetzt“ werden, und zwar so, daß sie relativ klein abgebildet und in die untere Bildhälfte verwiesen werden. Manchmal werden sie auch direkt „schief ins Bild“ gesetzt, um ihre Ansichten in ein schiefes Licht zu rücken. Der Eindruck, den die Person dann macht, ist meist sehr ungünstig, und die Aussagen, die der Be-

fragte macht, werden durch die Information, die das Bild gibt, verändert.

Die Information, die ein Bild durch das feststellende Aussage-Urteil gibt, ist anders als die Information, die von dem dargestellten Ding ausgeht. Das Urteil ist nämlich das Ergebnis eines Ausleseverfahrens, welches zwei Aspekte hat. Erstens ist die Auslese der vermittelten Eigenschaften der Sache an die Bedingtheiten des Bildmediums gebunden: mit einem Schwarz-Weiß-Film kann die Farbigkeit einer Sache nur insoweit wiedergegeben werden, wie sie von der verwendeten Emulsion durch Hell-Dunkel-Werte wiedergegeben wird. Die Darstellung von Gerüchen durch Bilder scheint unmöglich zu sein. Die Darstellung von gegenständlichen Bewegungen, das heißt von Ortsveränderungen eines Gebildes relativ zu seiner Umgebung in einer linearen Zeitstruktur, gelingt auf dem Bilde nur durch die Zerlegung eines Vorgangs in *mehrere* Phasen oder durch die Darstellung *eines* Zustandes, der unter Mitwirkung der Erfahrungen des Betrachters als der (freilich in Dauerstellung gebrachte) Übergang von einer Bewegungsphase in eine andere gedeutet und empfunden werden kann. Beispiele für die erste Art sind die „Kreuzwege“ mit ihren Stationen, die Comicstrips oder Wilhelm Buschs gezeichnete Geschichten; für die zweite stehen etwa das Reiterstandbild von Verrocchio in Venedig, das den Heerführer Colleoni *reitend* (das heißt nicht nur zu Pferde *sitzend*) darstellt, oder der berühmte griechische Diskuswerfer von Myron (um 450 v. Chr.). Davon unterschieden sind die „Zeichen“ für Bewegung, wenn etwa die Räder von Rennwagen elliptisch verzerrt und verschwommen wiedergegeben werden, oder einem schwimmenden Gegenstand keilförmig auseinander-

25, 45 f.

1, 357

strebende Wellenlinien folgen. Das Bewegungsmotiv in der „Erschaffung Adams“ aus Michelangelos Sixtinafresken meint inhaltliche „Spannung“, die wiederum nicht dasselbe ist wie die Spannung, in der Formen zueinander stehen, auch wenn sie — wie in diesem Fall — die Grundlage für die Mitteilung „gegenständlicher Gespanntheit bildet“. Die großen Künstler der Vergangenheit übersetzten die Bewegung „in spannungsgeladene Gesten, die die ihrem Medium eigene zeitlose Dauer haben“. Dagegen finden wir in Werken der modernen Kunst, etwa in dem Bilde „das Wachstum einer Pflanze“ von Paul Klee, durchaus die Darstellung der Bewegung realisiert. „Die Darstellung der Bewegung wird möglich, wenn die Bewegung in den Sehvorgang selbst verlegt wird. Voraussetzung dafür“ ist der „Verzicht auf ‚Gegenständlichkeit‘ und Vertauschbarkeit der räumlichen Beziehungen oder des Verhältnisses zwischen Gestalt und Folie“.

Es gibt noch andere Eigentümlichkeiten des Bildmediums, die die Auslese der zu übermittelnden Eigenschaften der dargestellten Sache einschränken. Auf Gemälden werden räumliche oder körperhafte Gebilde in der Fläche abgebildet. Man kann nicht die Rückseite des Dargestellten sehen, ebensowenig, wie man einem gemalten Schrank die Türen öffnen kann, um zu sehen, was darin ist. — Mit den Grenzen des Bildformats endet die Information über die weitere Umgebung des dargestellten Objektes.

Die Auslese der Information wird außer durch das Medium zweitens durch den Urheber des Bildes betrieben. Es wäre nun leicht zu sagen, der Urheber des Bildes würde nur über dasjenige urteilen, was ihm für die Information wichtig erscheine. Gewiß ist das auch richtig. Indessen „ist unverkennbar, daß jede künst-

lerische Leistung in einer allgemeinen Entwicklung wurzelt und von anderen Leistungen vorbereitet wird. Wer immer ein Bild macht und im Hinblick darauf eine Sache sieht, sieht sie nicht nur mit seinen eigenen Augen, sondern auch (unbewußt und ungewollt) mit den Augen seiner Lehrer und seiner Umgebung". Was an „Informationsmaterial" in das Bild eingeht beziehungsweise daraus ablesbar ist, wird also nicht allein durch die Fähigkeiten und Absichten des Autors bestimmt. „Die von den Brüdern van Eyck vollzogene Wendung zum modernen Naturalismus war ebenso wenig eine rein persönliche Tat wie die Wendung Leonardos zur Klassik; und die Entfremdung Michelangelos von den Idealen der Hochrenaissance lag ebenso in der Luft wie die Abwendung Caravaggios von den Finessen des Manierismus. Würden die Meister ihre Werke vollkommen voraussetzungslos, das heißt in völlig unbeschränkter Freiheit hervorbringen, und würden sie nicht vielmehr gewisse Wahrheits- und Geschmackskriterien, eine Reihe von formalen Aufgaben und thematischen Interessen, ein verbindliches Niveau der künstlerischen Technik und einen maßgeblichen Grad der Sensibilität fertig vorfinden, nach denen sie sich zumeist ganz unwillkürlich und unbewußt richten, so könnte von einer kunstgeschichtlichen Entwicklung und von künstlerischen Stilen wohl überhaupt keine Rede sein." Was Arnold Hauser hier im Hinblick auf Künstler und Stilwandel formuliert, beschreibt aber im Kern die Bedingtheit der bildnerischen Leistung durch die Zeitumstände, selbst wenn der Künstler echte persönliche Verdienste im Bemühen um die Sache erwirbt, das heißt Informationen verursacht, die ausschließlich und nur ihm zu verdanken sind. Dabei „scheint kein Zweifel zu bestehen, daß die Künstler in ihren Werken

33, 136

33, 136

1, 98

nur ein genaues Äquivalent des Objektes sehen... ,Originalität' ist das ungewollte und unbeabsichtigte Ergebnis des erfolgreichen Versuchs des Künstlers, ehrlich und getreu zu sein. Die absichtliche Suche nach einem persönlichen Stil verringert unvermeidlich die Gültigkeit des Werkes, weil sie Willkür in einen Prozeß hineinträgt, der nur durch Notwendigkeit geregelt sein darf". Trotz oder auch wegen dieser Bemühungen um die angemessene Darstellung des Bildgegenstandes kommt in den Bildinhalt ein Informationsmoment, das mit dem Ausdruck „Stil“ benannt werden muß. In die Information über eine *Sache* fließt immer — vom Autor, wenn er gut ist, unbeabsichtigt — eine *Information über ihn* ein, und dies um so mehr, je weniger er sich um die Darstellung seiner selbst kümmert. Gerade dadurch wird er als Autor erst bedeutend. Man kann sogar sagen, die so gewonnene Bedeutung des Autors mache erst die Information über die Sache bedeutsam. Der Autor ist zugleich die Autorität, welche die „Güte“ der Information garantiert. Rembrandt, Raffael, Warhol oder Vasarély, Chagall oder van Gogh lassen heutzutage gar nicht zuerst die Frage aufkommen, *was* sie dargestellt haben, sondern ob es sich um echte Bilder von ihnen, um Originale handelt. Der Kenner wird in einer Ausstellung, lange bevor er den Gegenstand eines Bildes aufgenommen und gewürdigt hat, den Marc, den Miro, den Matisse, die Marisol, den Motherwell erkannt, ja wiedererkannt haben, selbst wenn er das betreffende Werk vorher nie gesehen hat. Freilich gilt dies auch für Walt Disney, die Hummel und Sulamith Wülfing — nur um einige zu nennen —, die zwar Autorität genießen, jedoch keinen Anspruch darauf haben, von uns so hoch wie die zuvor genannten Künstler geschätzt zu werden. Die

Bedeutsamkeit des Autors ist offenbar ambivalent: sie kann sowohl den Kitsch als auch die Kunst bedeutsam werden lassen. Information, die als die durch einen Autor gegebene Information erscheint, ist dadurch wesentlich und bedeutsam, daß sich der Autor selbst, teils bewußt, teils unbewußt, teils autonom und teils umweltabhängig in die Bildaussage einbringt. Darin unterscheidet sich das Bildurteil vom „objektiven“ oder wissenschaftlichen Urteil, daß es wesentlich in der Übereinstimmung einer erkannten Sache mit der erkennenden Person eines Autors besteht, während die Wissenschaft die Übereinstimmung von Sachstrukturen mit Strukturen ihrer Methode oder eines Systems feststellt, womit allerdings über den Wert oder die Gültigkeit der Urteile in dem einen wie dem anderen Bereich noch nichts ausgesagt ist. 101, 88

Die *qualitative* Andersartigkeit des Bildurteils gegenüber dem wissenschaftlichen Urteil kommt indessen nur im *künstlerischen* Urteil zum Vorschein. Als in Bildern vorgetragene Urteile über Sachverhalte der Welt informieren die Bilder Dürers oder Disneys nach der gleichen Façon. Sie beginnen erst, sich zu unterscheiden, wenn man nach dem Wege fragt, auf dem sie zustande kommen. Der Künstler läßt sich mit der Wirklichkeit, die er auf dem Bilde gestaltet, in fragender Weise ein und *stellt sich*, die Welt und sein Bild *in Frage*, wogegen der bloße Bildermacher seine Antwort parat hat, wenn er die Sache mit der Elle seines Bildhandwerks vermißt (was manchmal sogar mühsamer sein mag als die Arbeit des Künstlers). Im Zusammenhang dieses Abschnittes über die Informationsfunktion des Bildes steht indessen die Frage nach der *Überprüfung der angemessenen bildnerischen Darstellung* im konkreten Einzelfall noch nicht an; viel-

mehr bilden sowohl kitschige als auch künstlerische Erzeugnisse ausgezeichnete und wirkungsvolle, zum Teil schwer überprüfbare und oft ununterscheidbare Informationsträger, die in der oben beschriebenen Weise zu ihrer eigentümlichen Gestalt kommen.

Die Informationsfunktion der Bilder ist entsprechend ihrem Inhalt sehr unterschiedlich. Hier folgt die Nennung einiger solcher Funktionen, die man unter ihrer jeweiligen Bestimmung bedenken möge: Siegel, Wappen, Signet, Karikatur, Schandbild, Spiegelbild, Bilder in psychologischen Testverfahren, Sternbilder, Mode- und Kostümbild, Bühnenbild, Rebus-Rätsel, Vexierbild, Sachbuchillustration, Werbebild, Reklameplakat, Schriftbild, Verkehrszeichen, Kinderbilderbuch und so weiter. Ihnen allen sowie den im voranstehenden Abschnitt erwähnten Bildern entwachsen besondere Aufgaben an die Urheber und Künstler, wenn die den Inhalten entsprechende Funktionen erfüllt werden sollen. Gemeinsam ist ihnen jedoch die zweifache Selektion, welcher die Hervorhebung und Verdeutlichung eines bestimmten Inhalts entspricht, was wir „Urteil“ genannt haben.

Zum Inhaltsaspekt „Informationsfunktion“ gehört ferner die *Unterscheidung der Urteile*, die durch Bilder repräsentiert sind: *Sachurteile*, *Formurteile*, *Wert- und Normurteile*. Meistens werden alle drei Urteile in einem Bilde (vor allem im Kunstwerk) ausgesprochen, doch kann ihre Rangfolge von Bild zu Bild verschieden sein.

Isoliert betrachtet, stellt das *Sachurteil* einen Sachverhalt heraus, wie er oft mit dem Titel des Bildes übereinstimmt. In das *Sachurteil* gehen auch formale Bestände des Bildes ein, etwa die Perspektive, dann die von der Gestaltpsychologie erkannten wahrneh-

mungspsychologischen und -physiologischen Gegebenheiten (Figur-Grund-Beziehung, Größenkonstanz, Prägnanz usw.), über die man sich bei Arnheim vorzüglich informieren kann. Damit zugleich gehen die technischen Aspekte der Bildherstellung in das Sachurteil ein, sowie die historisierend angewandten Stilmerkmale, die zum Beispiel zur Neugotik und so weiter führten, kurzum alles, über das man am Bilde gut sprechen kann, weil es *Allgemeinheiten* betrifft, die mehr oder weniger als solche an jedem Bilde oder an Bildgattungen vorkommen, die zu repräsentieren das gerade vorliegende Bild in seiner konkreten Gestalt nicht notwendig ist. Somit kann die Kunstgeschichte und die kunstgeschichtliche Interpretation, sofern es ihre „Aufgabe ist, das Stumme des Bildes in die Sprache zu übertragen“, nur Sachurteile beibringen; gegenüber dem Neuen, das heißt gegenüber dem jeweils „Modernen“ muß sie versagen. Alles also, was durch die Verschlüsselung in ein anderes Medium nichts an Qualität einbüßt, beziehungsweise reproduzierbar ist, kann als Sachurteil gelten. Baupläne für Maschinen etwa sind solche Bilder, die hinsichtlich des Funktionierens der Maschine ein ausschließliches Sachurteil abgeben, weil der gute Bauplan so beschaffen ist, daß man schon an ihm die Funktionsfähigkeit der einzelnen Teile und des Ganzen überprüfen kann. Beispielsweise erwies sich bei den Konstruktionsskizzen Leonardo da Vincis, daß sie richtig waren, obwohl die von ihm entworfenen Apparate zum Teil erst Jahrhunderte nach seinem Tode gebaut wurden. Kinderzeichnungen, die einen bestimmten Entwicklungsstand in der Darstellung von Menschen, Tieren, Häusern oder Bäumen erkennen lassen, sind ebenfalls in Hinsicht auf die vorgebrachten sogenannten „Darstellungsschemata“ Sach-

1; 85

3, 15

urteile. Ein Sachurteil gibt das Grundgesetz in Artikel 22, wo es heißt: „Die Bundesflagge ist Schwarz-Rot-Gold.“

Dagegen kann das Grundgesetz kein Urteil darüber abgeben, wie das Flattern der Bundesflagge im Wind auszusehen habe. Das *Formurteil* teilt das *Besondere* mit, dasjenige, was nur in dem konkreten Bild vorliegt und ohne dieses Bild nicht als Urteil existierte. Es gäbe sowohl Pietà-Darstellungen als auch die Renaissance und Michelangelo, selbst wenn es die Pietà von Michelangelo nicht gäbe. Aber das, was sie an Information gibt, ist weder durch die anderen Werke Michelangelos noch durch andere Pietà-Darstellungen zu ersetzen.

Während das Sachurteil *über* eine Sache urteilt, wird das Formurteil *in* der Form der dargestellten Sache vorgetragen. Das Formurteil macht sich die Sache zu eigen und urteilt aus dem bildnerischen Umgang mit der Sache heraus, es läßt sich mit ihr ein und befragt die Sache mit den Mitteln und Strukturen des Bildes, und zwar nicht mit den Mitteln *des* Bildes schlechthin, sondern mit den Mitteln *des* je vorliegenden, in seiner Einzigartigkeit existierenden Bildes. Im *Formurteil* wird die Sache, so, wie sie sich darstellt, überhaupt erst einmal gewonnen, ehe sie mitgeteilt wird, während im *Sachurteil* die Kenntnis der Sache schon vorausgesetzt wird, ehe sie beurteilt wird. Das Sachurteil mißt mit Maßstäben, die bereits vorhanden sind, und braucht legitimerweise nicht danach zu fragen, ob sie der vorliegenden Sache in allem angemessen sind; denn es fragt direkt nach dem Allgemeinen, das im Besonderen verkörpert wird. Deshalb ist die Kommunikabilität der Sachurteile groß, und es ist relativ leicht, sie zu fällen. — Nun ist es jedoch nicht so, als würde im Besonderen

das Besondere interessieren, sondern auch in dem Besonderen, welches das Formurteil ans Licht fördert, interessiert das Allgemeine. Die Schwierigkeit besteht darin, das Allgemeine im Besonderen zu entdecken, bevor das Besondere im Besonderen erkannt ist. Das ist aber nicht nur schwierig, sondern geradezu unmöglich. 3, 10

Es sei an van Gogh erinnert, der zu Lebzeiten für manche seiner Bilder selbst dann keine Abnehmer fand, wenn er sie nur verschenken wollte. Dabei konnte ein jeder sehen, daß in den Bildern ein Besonderes war, nur *was* es war, das konnte so leicht nicht ausgemacht werden. Als es dann gelang, das Besondere seiner Bilder zu erkennen, erkannte man auch ihr Allgemeines.

Das Formurteil ist, wie man leicht einsehen kann, schwieriger zu gewinnen als das voranstehend beschriebene Sachurteil, nicht zuletzt deswegen, weil es *Neues* erschließt. Will man die Sache, wie sie im Formurteil vorgestellt wird, erkennen, dann genügen nicht die alten, geläufigen Maßstäbe, die man schon verfügbar hat; das Bild selbst setzt in seiner Form die Maßstäbe, an der die Sache gemessen wird. (Wir sprechen hier nicht über die Maßstäbe, an denen *das Bild* gemessen wird!) Mit anderen Worten: Das *Bild* mißt den *Gegenstand*, es formuliert ihn. Soll der Gegenstand des Bildes verstanden werden, so, wie ihn das Bild formuliert, so muß die Form beherrscht und — da sie neu ist — zuvor *erarbeitet* werden. 71, 125 f.

Die Information folgt dann ihrer Bestimmung, wenn sie etwas mitteilt, das dem Empfänger neu ist. Es liegt auf der Hand, daß das Formurteil einen größeren Informationsumfang besitzt als das Sachurteil. Mit dem Formurteil ist immer zugleich eine neue Sehweise er-

öffnet und gefordert; es wird nicht nur ein Sachverhalt neu geklärt und neu dargestellt: um das Neue an ihm erkennen zu können, muß ein bisher nicht dagewesener „Bilddialekt“ erlernt und angeeignet werden, welcher nun freilich nicht nur für dieses Bild, an dem er erarbeitet wurde, zur Verfügung steht, sondern darüber hinaus für alle anderen Bilder maßgeblich werden kann. Dieses Phänomen kann besonders gut bei Stil- und Darstellungswandlungen wahrgenommen werden. Der Impressionismus eröffnete nicht nur eine neue Sehweise der Welt, sondern ließ auch auf Bilder wie die von Vermeer van Delft ein neues Licht fallen. Die Pop-Art und deren spielerische Abwandlung in der Op-Art bereiteten dem Jugendstil eine bedeutsame Renaissance in der Gegenwart, so daß man erst heute zu erkennen meint, was in ihm an Werten vorliegt.

Das Formurteil erweist sich in zweifacher Weise aktivierend: es zeigt erstens tatsächlich Neues an einer Sache und bewirkt zweitens ein erweitertes Aufnahmevermögen für Sachen überhaupt.

Die Sache, der Urheber des Bildes und der Betrachter werden im Formurteil „informiert“, das heißt, sie werden selbst für neue Formen aufgeschlossen – und damit für neue Inhalte.

Unser Gedankengang ergibt, daß alle Sachurteile ursprünglich Formurteile waren, und daß alle Formurteile danach streben, Sachurteile zu werden.

Das Formurteil zu gewinnen, ist jedoch die an den Ursprung führende Methode, zu Sachurteilen zu gelangen, weil in ihr die dargestellte Sache mit der Bildstruktur in die engste Beziehung gebracht wird: Der Betrachter muß, wie der Künstler, auf die Form eingehen, um die Sache zu erfahren. Nur auf diesem

Wege erfährt er, was die Sache auf *diesem* Bilde ist, und nur so erfährt er, daß es ein *Bild* der Sache ist.

Die Information, die vom Bilde ausgeht und nur in ihm übermittelt werden kann, ist formspezifisch. Sie ist so unersetzbar wie das Organ, welches dabei hauptsächlich beansprucht wird, das Auge. Selbst Blinde, denen das Augenlicht fehlt, suchen durch Aktivierung und Steigerung der Empfänglichkeit des Tastsinnes bis an die Grenzen seiner Kapazität Formwahrnehmungen zu erlangen, weil in ihnen Informationen übertragen werden, die im Bereich der Sprache entweder überhaupt nicht übermittelt werden können, oder Sprache nur insofern relevant werden lassen, als sie durch Sinneserfahrung gedeckt wird.

Die *Wert-* und *Normurteile*, die in der Informationsfunktion übertragbar werden, beziehen sich vor allem auf das *Formniveau* des Bildes; mit einem Bilde zeigen zu können, daß und wie ein bestimmter Inhalt auf einem hohen ästhetischen Niveau bildnerisch reflektiert werden kann, hebt den Gegenstand selbst hoch und macht ihn wertvoll. Zugleich wird mit dem Formniveau eine Anspruchshöhe der Diskussion und Reflexion des dargestellten Inhalts aufgestellt, die geradezu Verpflichtungscharakter hat, also normativ wirkt. Das Norm-Urteil verpflichtet darauf, daß die vom Anspruchsniveau des Form-Urteils erreichte Höhe nicht mehr unterschritten wird.

Dem Niveau der Formhöhe scheint insofern eine nach oben abschließende absolute Grenze gesetzt zu sein, als schon in den frühesten Epochen der Kunstgeschichte Werke auftreten, die in ihrer Form unübertrefflich und wirklich vollendet sind. Es kann sich bei der Entwicklung der Kunst und des Bildes zu einer bestimmten oder zur höchsten Formstufe deshalb immer

nur darum handeln, einen in der jeweiligen geschichtlichen Situation relevanten Gegenstand bildnerisch zu erkennen und auf möglichst hoher Formstufe vorzustellen.

DIE KOMMUNIKATIONSFUNKTION DES BILDES

Für die Wirksamkeit der Information ist entscheidend, daß sie beim Empfänger „ankommt“. Es leuchtet ein, daß eine Information um so wertloser ist, je *weniger Neues* sie mitteilt, daß sie aber um so schwieriger 9, 17 verständlich ist, je *mehr Neues* sie mitteilt. (Wir vernachlässigen hierbei den Wert oder Unwert einer Information, der in ihrem Wahrheitsgehalt beziehungsweise in ihrer Falschheit liegt.) Das ist das Problem jeder modernen Kunst; ist sie gut, das heißt bietet sie Neues, so wird sie schwerer verständlich. — Die Kom- 103, 57 munikation hat im Hinblick auf das Bild zwei Aspekte: erstens geht es um die *Mittelbarkeit* der Information, zweitens um bildhafte *Ausdrucksformen*, die innerhalb einer Gesellschaft oder gesellschaftlichen Gruppe Gemeinschaft erzeugen.

Bildhafte Informationen laden auf verschiedene Weise dazu ein, ihnen von einer Art Vorverständnis aus zu begegnen. Schon beim Bemerken, insbesondere aber beim Betrachten des Bildes geht man (am besten) immer von dem aus, was man schon kennt, erkannt hat oder was einen anspricht. Sei es bei einem figurativ-gegenständlichen Bild der Gegenstand, den man wiedererkennend als einen gekannten erkennt; sei es eine Farbzusammenstellung, die fasziniert; sei es eine ungewöhnliche oder „starke“ Form, die Aufmerksamkeit erregt; sei es die Kontur einer Symbolfigur, die ihre Entsprechung im Unterbewußtsein der Seele

des Betrachters sucht — ein Bild ist, indem es nur bemerkt wird, schon irgendwie belangvoll, andernfalls es überhaupt nicht wahrgenommen wird.

25, 96 Ehe man ein Bild erkennt, muß man es bemerkt haben. Wenn es durch ein Detail zur weiteren Erkundung einlädt, besteht für seine Gesamtbejahung durch den Beschauer eine gewisse Chance, der auf der Seite des Bildes die Erfüllung einer vermuteten ganzheitlichen Gestalt entspricht. In dem Bereich *zwischen* angenommener sowie vermuteter Ganzheitlichkeit und 6, 41 den bereits auf dem Bilde erkannten Beständen ist *das Neue* der im Bilde vermittelten Information angesiedelt. Das Neue erscheint in der Beziehung zum „alten Bekannten“ als *Differenz*; im Hinblick auf die Gesamtgestalt des Bildes erweist es sich als die *Vermittlung* des alten Bekannten mit der (auf Hoffnung hin angenommenen) neuen Bildgestalt. Die Differenz zwischen dem Bekannten und Gewohnten einerseits und dem Neuen andererseits ausfindig zu machen, ist oft nicht schwer und wird um so leichter, je größer sie ist. In der Differenz zwischen dem Bekannten und dem Neuen, das das Bild anbietet, liegt sein Informationswert. So tritt die Information mit der Beantwortung der Frage ans Licht, worin der Unterschied zwischen dem Bekannten und dem Neuen liegt. Dazu muß man jedoch zuvor das Bekannte kennen, ehe man sagen kann, worin es sich vom Neuen unterscheidet. Denn bei genauerem Hinsehen erweist sich das Bekannte, das in neuartigen Zusammenhängen auf dem Bilde erscheint, nur als das „ungefähr Bekannte“. Es wird damit klar, daß man 63, 81 von dem Bekannten nur einen Teil kennt, daß also das Bekannte, wie es sich auf dem Bilde vorstellt, kein Ganzes ist, sondern nur ein Teil. Seine Ganzheit kann es nur auf zwei Weisen gewinnen: Zum ersten kann

es in seine alten Zusammenhänge zurückversetzt werden — dann allerdings wäre das neue Bild überflüssig. Zum zweiten kann es zu seiner Ganzheit gelangen, wenn es in die Zusammenhänge, die das Bild neu vorstellt, aufgenommen und von dorther gesehen werden kann. Das Bekannte wird nicht partiell, sondern total neu, insofern es wirklich ganz und gar vollständig vom Bilde aufgenommen wird.

Die Kommunikationsfähigkeit der bildnerischen Information beruht demnach auf zwei Ansätzen: einerseits auf dem ungefähren Kennen des in der Information neu vorgestellten Inhalts, und andererseits in einem Ergriffensein von der ganzheitlichen Formgestalt, welches *vor* aller Diskussion das Bild akzeptiert. Eine von vornherein als sinnlos vermutete Bildgestalt lädt nicht dazu ein, sich mit ihr zu befassen.

Nun käme aber ein Zug von völlig unkontrollierbarer und negativer Beliebigkeit in die *nur vermutete, auf Hoffnung hin angenommene Ganzheitlichkeit* des Bildes, wenn in seiner Betrachtung keine Möglichkeiten der Überprüfung beständen und eine *Vorweg-Bejahung* zugleich die *dauernde* Bejahung präjudizierte. Die *Vorweg-Bejahung* hat den Charakter einer Bewährungschance, die dem Bilde eingeräumt wird. Weil seine Information in der Tat Neues enthält und nicht nur *scheinbar* Neues, weil alte Maßstäbe ihm gegenüber veraltet sind, kann der Informationsgehalt nicht *vorweg* gemessen werden wie in der Informationstheorie, die bei der Nachrichtenübermittlung von festgelegten Daten ausgeht und nur nach der Auswahl von möglichen Informationen aus einem festgelegten Repertoire von Nachrichten fragt. Die Informationstheorie wäre in ihrer gegenwärtigen Form unmöglich, wenn sie eine Veränderung ihres Repertoires oder des Kom-

108 munikationsschemas selbst durch bestimmte Nachrichten in Rechnung stellen müßte. Genau dieser Vorgang spielt sich jedoch bei der Schaffung von Bildern ab. Zwar ist ihr Repertoire, was zum Beispiel die Elemente der Zeichnung angeht, auf Punkt, Linie, Fläche, Schwarz, Weiß und Grau, auf bestimmte Konstellationen usw. verwiesen und kann den Rahmen, der durch bestimmte bildnerische Techniken und den Wahrnehmungsapparat (Auge, Gehirn usw.) abgesteckt ist, nicht überschreiten. Die Sinnhaftigkeit der Information bestimmt sich jedoch nicht aus der statistischen Unwahrscheinlichkeit „relativer Ordnung“, in der „Gestalt“ (siehe Abschnitt „Formaspekt — mathematisiert, rationalisiert“) allein; vielmehr wird der Ordnungsbegriff selbst durch jedes Bild neu definiert. Was in der Nachrichtentechnik als fehlerhafte Informationsübermittlung gelten muß, nämlich das Abweichen von vereinbarten Zeichen für bestimmte Bedeutungsinhalte, ist gerade das Charakteristikum des (künstlerisch bedeutsamen) Bildes. Die Abweichung ergibt sich daraus, daß der Urheber des Bildes das bisher als vereinbart geltende Ordnungsgefüge nicht mehr für ausreichend hält, den von ihm gemeinten Sachverhalt darzustellen, beziehungsweise führt seine persönliche Auseinandersetzung mit dem Sachverhalt wie von selbst zum Überschreiten der geltenden Informationsordnung. Damit entzieht sich aber das „Neue“ des Bildes so lange der Mitteilbarkeit, bis es durch das Verständnis der neu gegebenen Informationsordnung eingeholt werden kann. Im Vorgriff auf später genauer auszuführende Tatsachen kann gesagt werden, daß die neu gesetzte Ordnung, nachdem ihr die Chance zur Annahme eingeräumt wurde, eventuell einsichtig, damit aber noch keineswegs verbindlich im Sinne der

63, 97

71, 140 f.

2, 118

Angemessenheit und der Wahrheitsfindung wird. Dies geschieht erst durch geschichtliche Bewährung, indem nach und nach immer mehr erkannt werden kann, daß der neugeformte Bildgegenstand und die Formsprache, unter der er sich darstellt, mit Erfahrungen und Einsichten in anderen Lebensbereichen übereinstimmt.

Das Akzeptieren neuer Bildformen ist immer so riskant (wenngleich belangvoller), wie das Mitmachen der jeweils neuesten Kleidermode — erst am Ende der Saison kann man wissen, ob das, was die Avantgarde zu Beginn getragen hat, sich durchsetzen konnte. So zum Beispiel scheiterte der „Oben-ohne-Look“, während der Mini-Rock allgemein akzeptiert wurde. Wie sich die Mode am Beginn der Saison nur als Angebot verstehen kann, und nur wenige oder auch nur eine einzige Richtung sich durchsetzen, weil sie die größte Stimmigkeit zur allgemeinen Situation aufweisen (und sich dabei sogar über politische und gesetzliche Bestimmungen — wie in vielen Diktaturen — hinwegsetzen), so ist jedes Bild selbst auch nur als Angebot für mögliche Problemlösungen zu verstehen.

Der Informationscharakter des Bildes im *deutenden* Urteil bedeutet nicht Information *über* eine Sache zur beliebigen Verwendung, sondern ein Angebot, eine bisher in dieser Weise nicht anwesende Sache in den Bewußtseinshorizont des Menschen aufzunehmen und konkret in die Wirklichkeit zu stellen. Das Bild fordert in seiner Information die Realisierung seines Inhaltes heraus — seine Kommunikationsfunktion erfüllt sich in seiner Verwirklichung. Die Mitteilbarkeit der Information des Bildes beruht damit nicht so sehr auf der Empfänglichkeit des *aufnehmenden* Bewußtseins; vielmehr ist sie erst in der *Veränderung* dieses Bewußtseins begründet.

Am Beispiel der Mode wird auch der zweite Aspekt der Kommunikation, bildhafte *Ausdrucksformen* zu schaffen und dadurch Gemeinschaft zu erzeugen, deutlich ablesbar. Diejenigen, deren freiheitliche Wahl auf dieselbe Ausdrucksform fällt, verstehen sich untereinander und bilden in Hinsicht auf die betreffenden, durch die Form vorgestellten Inhalte eine Gemeinschaft. Konkurrierende Formangebote und freiheitliche Wahl führen zu pluralistischen Auffassungen von der Wirklichkeit. Man mag bedauern, daß nicht jede Form alle erreicht; aber die in Freiheit gewählten unterschiedlichen Realisationen des Bildinhaltes bringen ein nicht hoch genug zu schätzendes Moment der personalen Wahrhaftigkeit in die Verwirklichung der Kommunikationsfunktion des Bildes.

Für die Sprache hat Glinz folgendes gesagt:

39,9 „... was die Leistung der Sprache zwischen zwei und mehr Menschen ausmacht, das ist das: ... Es werden gemeinsam anerkannte (oder erst zu anerkennende) Werte zwischen zwei oder mehr Menschen gesetzt, und so werden nicht nur die ‚Dinge‘, die Erscheinungen als solche, geordnet und zum Menschen in Beziehung gesetzt, sondern es werden zwischen den verschiedenen Menschen geistige Linien gezogen, gewissermaßen Bänder ausgespannt, die von einem zum anderen führen“ (zitiert nach Hörmann).

Der Informationswert des Bildes kann nicht errechnet, sondern nur realisiert werden. Er ist geschichtlich.

DAS BILD IN ZEIT UND GESCHICHTE

Das Sprechen von der „zeitlosen“ Schönheit eines Kunstwerkes oder von der „ewigen Kunst“ usw. führt auf die Problematik der Zeit und der Geschichtlichkeit von Bildern hin.

Wann immer ein Bild gemacht wird, entsteht es in einer Gegenwart. Viele Bilder weisen neben dem Namenszug des Urhebers auch die Jahreszahl, manche sogar Tag und Stunde des Entstehens auf. Die Kunstgeschichte bemüht sich, neben der Identifizierung des Künstlers auch die Zeit der Entstehung eines Werkes mit allem Scharfsinn zu ergründen, wenn beides oder eines von ihnen unsicher oder fragwürdig ist. — Mit dem Zeitpunkt der Entstehung ist das Bild mit seiner jeweiligen Gegenwart verbunden. Zugleich steht es in den Zusammenhängen von Vergangenheit und Zukunft, die in der Gegenwart ihren Berührungspunkt haben. In der Gegenwart des Bildes treffen, ja mischen sich Gegenwart und Zukunft. Nach unseren bisherigen Erörterungen können wir sagen, daß die Vergangenheit durch die Bestände des Bekannten, die Zukunft durch das Neue im Bilde vertreten ist. Das der Vergangenheit entstammende Bekannte wird in der Gegenwart des Bildes mit dem Neuen der Zukunft in Verbindung gebracht. Nun wurde bereits erkannt, daß das Neue des Bildes nicht aus der Vergangenheit ableitbar ist, nicht einfach eine Verlängerung in die Zu-

25, 105 ff.

35, 62

kunft darstellt, sondern daß das Neue ein auf Verdacht, auf Hoffnung hin angenommenes Moment des Bildes darstellt. Das Bild überschreitet die Gegenwart durch das *Angebot einer möglichen Zukunft*.

Was die Kunstgeschichte dem Blick verschleiert, ist die Tatsache, daß in jeder der vielen Gegenwarten der Vergangenheit eine Fülle von Angeboten an *möglicher* Zukunft gemacht wurde; die Kunstgeschichte registriert nämlich im allgemeinen nur diejenigen Bilder, die, nachdem sie ihr Angebot abgaben, *tatsächlich* ergriffen wurden und Geschichte machten. Aus der großen Vielzahl von Bildangeboten heben sich einige heraus, die — durchaus von verschiedenen Künstlern stammend — sich in der Rückschau als die Repräsentanten der Epoche darstellen und die Vermittlung zwischen der vorausliegenden und der nachfolgenden Epoche bewirkten.

Was die jeweilige Gegenwart oft nicht zu erkennen vermag, nämlich das, was die Vermittlung der Zukunft in die Gegenwart tatsächlich bewirkt, ist in der Rückschau wesentlich leichter zu ermitteln. Obzwar alle Bilder einer Epoche in ihrem Neuigkeitsgehalt Zukunft *verheißen*, ist nur eine geringe Anzahl dazu bestimmt, die Zukunft zu *bewirken*. Diejenigen Bilder aber, die gerade dies bewirken, können als diejenigen verstanden werden, die die Zukunft in einer Art Vorgriff in die Gegenwart holen — sie sind die Realpräsenz der Zukunft in der Gegenwart.

33, 198 Wir verwenden hier keinen linear-räumlichen Zeitbegriff im Sinne einer Chronologie. Die Zukunft wird in einem aktiven Zugriff der Menschen „gemacht“, indem sie aus der Fülle des Bildangebotes nur einen Teil realisieren, andernfalls die Zeit stillsteht und nur noch der Zeiger um die Uhr kreist.

Die Beziehung des Bildes zur Geschichte stammt aus der Geschichtlichkeit des Menschen. Daß und wie diese Geschichtlichkeit durch die Veränderung der Welt (auch) mit Bildern ins Werk gesetzt wird, versuchten die voranstehenden Ausführungen zu zeigen. In bezug auf die Bilder hat die Geschichtlichkeit des Menschen einen weiteren, für die großen Differenzen im Kunstverständnis aufschlußreichen Aspekt.

Obwohl alle Menschen gegenwärtig im selben Kalenderjahr leben, befinden sie sich subjektiv doch nicht alle in derselben geschichtlichen Epoche. Man braucht nicht zu den noch unentdeckten Eingeborenenstämmen in Australien zu gehen, die noch im Stadium der Steinzeitkultur mit ihren „typischen“ Gesellschafts- und Lebensformen, magischen Praktiken und Bildern leben. Jedes Kind in unserem Lande, das — im „Märchenalter“ stehend — noch nicht genau zwischen Phantasie und Wirklichkeit unterscheiden kann, befindet sich subjektiv in einer geschichtlichen Situation, die mit der unserer Epoche nicht voll übereinstimmt. Der Künstler, der Wissenschaftler, der Erfinder, der mit seinen Gedanken, Gestalten und Einsichten der Gegenwart voraus ist und damit der Gegenwart in die Zukunft hilft, lebt subjektiv schon in einer anderen geschichtlichen Epoche als seine Zeitgenossen, die ihm in ihrer Entwicklung und Einsicht hinterherfolgen. Deshalb erscheinen die jeweils modernsten, avantgardistischen Bilder am Anfang nur den Künstlern selbst und einigen wenigen Sachverständigen angemessen. (Daß der Kunstmarkt auch auf diesem Gebiet mitmischt und manipuliert, indem er unterstellt, das Angebot des Bildes habe sich bereits bewährt, ist die legitime Konsequenz dieses Vorganges, wenngleich Irrtum und Betrug nicht ausgeschlossen sind.) Die meisten Menschen

50, 40

65, 129

leben nicht auf der „Höhe der Zeit“, das heißt im Grenzgebiet zwischen Gegenwart und Zukunft — meist leben sie irgendwo zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart. Und kein Mensch lebt auf allen Gebieten des Lebens in der vordersten Linie des Erreichbaren. So findet man bei hochstudierten wissenschaftlichen Forschern manchmal einen altmodischen (und zugleich schlechten) Geschmack, bei aufgeklärten Wirtschaftsleuten geradezu infantile Religionsvorstellungen, bei methodisch und didaktisch äußerst versierten Lehrern Modellvorstellungen über die Bildsamkeit des Menschen, die an der Experimentalpsychologie des 19. Jahrhunderts orientiert sind, bei Bildungstheoretikern, daß sie weder Heidegger, noch Sartre, noch die modernen Dichter wie Beckett, Handke oder Frisch zur Kenntnis genommen haben.

33, 277 In den Bereichen zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen den Generationen und zwischen den je nach Kulturgebilde und Lebensgebiet unterschiedlich erreichten Gegenwartsgrenzen, üben die Bilder eine in die Zukunft weisende, vermittelnde Funktion aus. Der Vielzahl der erreichten geschichtlichen Standorte, die durch den unterschiedlichen Bildungsstand der Menschen in unserer Gesellschaft real existieren, entspricht das reiche Bildangebot unserer Gegenwart, in dem mehr oder weniger alles, was seit der Renaissance in der Kunst erarbeitet wurde, mehr oder weniger neu, besser oder schlechter gestaltet, vorkommt. Für viele ältere Menschen liegt die Grenze ihrer Gegenwart mit ihrer Zukunft heute noch zwischen van Gogh und Picasso.

Unter den bisher behandelten Gesichtspunkten wurde auf die Funktion der neuen Bilder als Eröffner der *allgemeinen* Zukunft und auf die älteren Bilder in

ihrer je angemessenen Vermittlerfunktion für den *einzelnen* Menschen hingewiesen. Wenn indessen, wie in der Einleitung dieses Abschnittes vermerkt, die Bilder „ewig“ sind, also dauernde Gültigkeit haben, so müssen auch die ältesten Bilder Bedeutung für die Gegenwart und die Zukunft besitzen. So verhält es sich tatsächlich. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß die Bilder der Vergangenheit zumindest im Hinblick auf das von ihnen erreichte Formniveau vorbildlich sind und bleibend normativ wirken. Aber auch in ihren inhaltlichen und formalen Aspekten sind sie immer wieder erneuerbar, indem die *neuen* Bilder Sehweisen vermitteln, unter deren Glanz die *alten* Bilder in einem neuen Licht erscheinen. Dabei zeigt sich, daß dasjenige, was an neuer Information durch das neue Bild in den Mittelpunkt gerückt wird, schon im alten enthalten war, ohne daß es bis dahin entdeckt werden konnte.

33, 192 f.

33, 271

25, 102

35, 62

Manfred de la Motte hat folgendes vorgebracht: „Gegenwart beginnt nicht und endet eigentlich nicht, sie vermittelt zwischen dem Bekannten, Vergangenen oder Erinnerten und dem Künftigen, zu Erwartenden oder Erwarteten. In bezug auf die Malerei ist es wichtig, die Kontinuität nach vorn zu bewahren; auf die Bilder von morgen kommt es an. Man darf nicht ängstlich nach der vermeintlichen Tradition schießen, deren Wirksamkeit erst noch zu erweisen ist; denn das Vergangene rückt je nach dem Standpunkt, den man gewinnt, in ein anderes, neues Licht... Tradition ist etwas erst zu Schaffendes, nicht etwas zu Übernehmendes. Wir bedürfen der Zukunft, um der Vergangenheit habhaft zu werden. Jedes gute neue Bild ist eine Lektion in Kunstgeschichte.“

75, 13

DAS BILD IM VERHÄLTNIS ZU KULTUR UND GESELLSCHAFT

In seiner „Philosophie der Kunstgeschichte“ schreibt Arnold Hauser: „Die Gesellschaft ist der Boden, auf dem die verschiedenen Kulturgebilde sich am engsten miteinander berühren. Denn wenn sie auf dieser Ebene wohl auch nicht mit ihrem vollen Inhalt und der ganzen Mannigfaltigkeit ihrer Beziehungen erscheinen, so enthüllen sie doch jene Züge ihres Wesens, die am restlosesten auf einen ‚gemeinsamen Nenner‘ gebracht werden können. Kulturgebilde sind soziale Gebilde, Vehikel der Selbsterhaltung der Gesellschaft und der gegenseitigen Verständigung ihrer Mitglieder; und als solche bleiben sie stets miteinander vergleichbar, stets im gleichen Sinne deutbar. Sie mögen im Laufe ihrer Entwicklung Merkmale annehmen, die nicht aus ihrem sozialen Ursprung stammen und von diesem aus unzugänglich sind, sie bewahren jedoch, wie immer sie sich auch gestalten, ihren Charakter als Symptome des gleichen gesellschaftlichen Seins, als Ausdruck der gleichen Interessen und als die bald positive, bald negative Antwort auf die gleiche Fragestellung, die gleiche Herausforderung. Wenn es daher einen ‚Transmissionsriemen‘ gibt, der von dem einen Kulturgebiet zum anderen hinüberleitet, und den Zusammenhang zwischen ihnen dem Zufall enthebt, so ist er hier zu suchen.“ Das bedeutet, daß Themen, die von anderen

33, 293 f.

Lebensbereichen wie Wissenschaft, Ethik, Politik usw. aufgenommen werden, eventuell auch von Bildern zum Gegenstand gemacht werden, aber das „bedeutet keineswegs, daß die formale Beschaffenheit der Kunst von den wissenschaftlichen Denkmethode der Zeit unmittelbar hergeleitet werden kann. Kunst und Wissenschaft mögen sogar gewisse formale Züge, wie den Hang zur Vollständigkeit, die Befolgung des Prinzips der Hierarchie, die Neigung zur symbolischen Darstellung usw. miteinander gemein haben, sobald man aber diese Parallelismen allzu wörtlich nimmt und die einander entsprechenden Formmerkmale in eine direkte, namentlich kausale Beziehung zueinander bringt, hören sie auf, wirklich aufschlußreich zu sein“. Beispielsweise die Verwendung von Kunstharzen durch manchen gegenwärtigen Künstler schon als einen solchen bildhaften Ausdruck des technischen Entwicklungsstandes unserer Zeit anzusehen, ist in dieser Einseitigkeit nicht zuletzt deswegen verfehlt, weil die Fülle von Schmiedeeisen-Imitationen, die in Plastik erhältlich sind, sonst ebenfalls in die Reihe der gegenwärtigen Ausdrucksformen gehörten, während sie in Wirklichkeit Ungeformtheiten darstellen, die zudem an einer falschen Auffassung der Vergangenheit orientiert sind. Erst eine Bildidee, die von vornherein und ursprünglich in Kunststoff „gedacht“ ist und nur in ihm ihre adäquate Verwirklichung findet, legitimiert seinen Einsatz.

Die gesellschaftliche und kulturelle Bedeutung der Bilder ergibt sich daraus, daß sie die Probleme der Gesellschaft aufnehmen und auf ihre Weise zu lösen trachten. So läßt sich die Standpunkt- und Standortgewinnung des Menschen in der Renaissance in allen Kulturbereichen, in der Politik, Religion, Natur- und Li-

teraturwissenschaft ebenso zeigen wie in der Bildenden Kunst, in der sich die Standortgewinnung als perspektivisches Zeichnen ausdrückt. Das von da ab übliche messende Beobachten der Natur, dem wir die eigenständige Landschaftsmalerei und das bürgerliche Portrait verdanken, bewirkte politisch und religionsgeschichtlich die zunehmende Achtung eines jeglichen Einzelmenschen und führte in der Naturwissenschaft zur Einsicht in die Naturkräfte und schließlich zu ihrer Beherrschung. Wie sehr die Kunst, indem sie den einzelnen Menschen bildwürdig machte und als Bettler wie als König bildmäßig gleich sorgfältig behandelte, der politischen Entwicklung voraus war, bezeugt der bis heute noch nicht abgeschlossene Demokratisierungsprozeß in unserer Gesellschaft. Auch das Überwiegen weiblicher Akte auf Bildern ist in solchen Zusammenhängen von Kunst, Gesellschaft und Kultur zu sehen; es ist weniger ein ästhetisches Phänomen denn Ausdruck der noch nicht gelungenen Gleichberechtigung der Frau, indem der Mann (als gesellschaftlicher Regelfall des Künstlers) sich selbst fraglos hinnimmt und die Frau (eventuell objekthaft) bildnerisch problematisiert. Die solchermaßen erfolgte Festlegung des Bildes der Frau und ihres Wesens hat sich ihrer Emanzipation lange entgegengestellt.

Der (natur)wissenschaftliche Positivismus des 19. Jahrhunderts fand in der Bildenden Kunst seiner Zeit auf zwei verschiedene Weisen seine Entsprechung: einmal im Historismus, dann aber auch in den theoretischen Grundlagen des Impressionismus. Die damals aufkommende experimentelle Psychologie erklärte die Wirkweise des Sehapparates; die auf der Netzhaut des Auges angeordneten Rezeptoren für Hell und Dunkel (Stäbchen) sowie drei Sorten Rezeptoren, die auf Far-

ben ansprechen (Zapfen), setzen den Menschen in die
84, 718 Lage, 600 000 Farbtöne in ihren Nuancen zu unter-
scheiden. Diese Erkenntnisse führten in ihrer konse-
quenten bildnerischen Anwendung zum Pointillismus
(Seurat, Sisley, Signac), in der Technik der Bildrepro-
duktion im Verein mit der aufkommenden Fotografie
zum gerasterten Vierfarbendruck und zur Farbfotogra-
fie (über welche Techniken jedes Konversationslexikon
Aufschluß gibt). Die Op-Art kann als eine Verlänge-
rung dieser Thematik bis in die Gegenwart verstanden
werden, freilich angereichert durch die Erfahrungen
mit der abstrakten Kunst und konzentriert auf Bild-
ideen, die so leicht keine abbildhaften Entsprechungen
in der natürlichen Umwelt des Menschen haben.

Die entscheidenden Probleme dieses Kapitels stel-
len sich allerdings erst in der Frage, ob der Künstler
und sein Werk in einem gesellschaftlichen Auftrag
stehen und wie weit die Gesellschaft entweder Wei-
sungen zu geben berechtigt ist oder tatsächlich die
künstlerische Entwicklung determiniert. Mit anderen
Worten: Die Frage lautet, ob die Gesellschaft die im
vorangegangenen Abschnitt beschriebenen *Angebote*
des Künstlers nur anzunehmen und aus ihnen zu *wäh-*
len habe, oder ob sie das Angebot selbst zu *steuern*
habe. Es ist klar, daß bei der erstgenannten Alter-
native damit zu rechnen ist, daß viele Angebote „unter
den Tisch fallen“, während die zweite Alternative ren-
tabler erscheint, da nur Angebote gemacht werden,
die eine hohe oder absolute Wahrscheinlichkeit für ihre
geschichtliche Wirksamkeit versprechen.

13 Dergleichen wurde zum Beispiel vom Nationalsozia-
lismus versucht, indem er nur solche Künstler und
Werke zuließ, die mit seiner Ideologie übereinstimmten
und von dieser Übereinstimmung her die größten

Chancen boten, anerkannt und wirksam zu werden. Der Versuch scheiterte aus zwei Gründen: erstens wurden die wirklichen Künstler, die mit ihren Werken näher an der Wahrheit und der Wirklichkeit waren, ausgeschaltet, und zweitens wurde die Entwicklung der Kunst und des Bildes durch die Verhaftung auf ein äußerliches, festgelegtes „Ideal“ zur Stagnation verurteilt. Ähnliches geschieht heute im sozialistischen Realismus; er stagniert und ist einer Weiterentwicklung unfähig; eine Fortentwicklung der Kunst in den Ostblockstaaten ist nur dort zu beobachten, wo sie sich gegen die Grundlagen des sozialistischen Realismus stellt. 82

In der Person des Künstlers wird das Risiko menschlichen Lebens und Wirkens beispielhaft deutlich. Der Künstler kann nicht wissen, ob sein Werk angenommen wird und in die Geschichte eingeht oder nicht. Er arbeitet „auf Verdacht“ und Hoffnung hin. Er produziert nicht für einen gegenwärtigen gesellschaftlichen Bedarf — vor allem empfängt er seinen Auftrag nicht von der Gesellschaft; er nimmt einen Auftrag für die Gesellschaft wahr. Die Gesellschaft stellt ihm freilich Probleme und Fragestellungen vor — aber der Künstler ist der *Fachmann* für die *bildnerische* Lösung der Probleme. Könnte ihm die Gesellschaft zugleich die bildnerische Lösung vorschreiben, so bedürfte sie des Künstlers nicht. 103, 56 22, 167

An dieser Stelle ist in einer Zwischenbemerkung zu klären, was Problemsituation und deren Lösung konkret bedeutet. Probleme werden in Differenzen deutlich, in konkurrierenden Ansprüchen drängend.

Unser erstes Beispiel stammt aus dem Verhältnis von Theologie und Bild. Die an der formkritischen Methode orientierte Exegese versucht eine genauere

Unterscheidung von historischen Hintergründen in den biblischen Texten einerseits und von legendenhaften Tendenzen andererseits, die dazu dienen sollten, die Heilsbotschaft mit allen „Mitteln antiker Verherrlichung, auch der mythologischen“ zu verkünden, wobei die Evangelisten „alles Interesse daran haben, ihren Glauben, ihr Sehen der Herrlichkeit Christi *nicht* als ihr Märchen, ihr Phantasiegebilde, ihre Schöpfung darzustellen, sondern als *sein* (Christi) Werk an ihnen“. Diese Erkenntnis hat für religiöse Bilder, die heute gemalt werden, ihre Konsequenzen. Die Differenz, die zum Problem wird, besteht darin, daß biblische Texte, die (vermutlich) keine historische Berichterstattung geben, nicht in die Form bildnerischer Dokumentation einverwandelt werden dürfen, wenn sie den Betrachter nicht falsch informieren wollen. „Nach Bultmann hat die ‚Legende‘ vom Fischzug des Simon (Lk 5, 1–11) im Wort vom Menschenfischer ihre Wurzel und ist aus ihm herausgesponnen, ist ‚symbolische Vorausdarstellung‘.“ Weil „der ‚Drehpunkt‘ der Geschichte, das Wort vom Menschenfischer, (nach G. Lange) eine nicht darstellbare Metapher ist“, die Geschichte vom „reichen Fischzug“ indessen nicht mehr unbedingt als der Kern der Verkündigung (im Sinne einer historischen Wunderdokumentation) aufgefaßt werden muß, vielmehr als ein „Bild“ für diese Metapher, würde ein heute geschaffenes Gemälde von der Unbefangenheit, mit der Konrad Witz 1444 auf dem Genfer Altar den „wunderbaren Fischzug“ wie ein reales Geschehen anschaulich gemacht hat, den Betrachter in eine zwiespältige Situation zwischen verschiedene theologische Anschauungen bringen, von denen die eine mehr oder weniger unzulässig wäre. Dabei hat Konrad Witz bereits die Wunder-

geschichte, die er noch für ein historisch gesichertes Geschehen nehmen mußte, des historisierenden Gewandes beraubt, es für seine Zeit als immerwährendes Geschehen im Sinne der Metapher aktualisiert, indem er den Fischzug auf den Bodensee verlegte (und zugleich eine der ersten realistischen Landschaftsdarstellungen schuf, die die deutsche Kunstgeschichte aufzuweisen hat). — Das Problem, das hier angesprochen ist, ergibt sich aus der Diskrepanz zwischen den neuen Erkenntnissen der theologischen Exegese und den alten Bildordnungen, mit denen die neuen Inhalte nicht mehr zu fassen sind. Die in diesem Bereich vom Künstler erwartete Problemlösung bestünde in der Schaffung neuer Bildordnungen, die die neuen Inhalte auszudrücken vermöchten. Der Auftrag, der solchermaßen von der Gesellschaft, hier insbesondere von der kirchlichen Gemeinschaft an den Künstler ergeht, kann nur darauf lauten, sich dieser Probleme mit den ihm zu Gebote stehenden bildnerischen Möglichkeiten anzunehmen; schon die Behauptung, ein bestimmter Inhalt sei nicht darstellbar, überschreitet die Kompetenz der Auftraggeber; denn sie können ja nicht wissen, wie das Ergebnis der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Problem ausfällt. Daß das, was der Künstler daraus macht, immer nur ein Angebot ist, wurde bereits mehrfach betont. Und gerade die Tatsache, daß schließlich mehrere Problemlösungen angeboten werden und zur Wahl stehen, zeigt *durch den Ausschluß der vielen anderen Lösungen* im Gegensatz zu den wenigen oder der einzigen geschichtlich wirksam werdenden, daß zwar das eine Problem gelöst, ein neues aber oder viele neue hinzugekommen sind.

Ein weiteres Beispiel für eine Problemsituation er-

gibt sich durch den „*Verbrauch*“ von Bildformen. Wenn die von den großen Künstlern unserer Zeit erarbeiteten Formen nach kurzer Zeit auf Kleiderstoffen, Käseschachteln und Plakaten erscheinen, so verbrauchen sie ihre Wirksamkeit für diejenigen Anlässe, die wirklich wichtig sind: in denen sich Bewußtseinsveränderung ereignet. Die Bildsprache Rembrandts oder Dürers ist heute deswegen (wieder) so beredt, weil sie sich in ihrer Richtung von heute gebräuchlicher Bildartikulation gut abhebt. Der Mißbrauch der architektonischen Formsprache der großen Baumeister unserer Zeit durch die vielen Kleinen wird in dem trostlosen Anblick unserer Nachkriegsstädte zum körperlichen Übel ihrer Bewohner.

Das gegenwärtig wichtigste Problem unserer geschichtlichen Situation scheint mir darin zu bestehen, dem Menschen angesichts der zunehmenden Technokratie in Industrie, Staat und Gesellschaft seine persönliche Freiheit zu erhalten. Dabei bin ich mir im klaren darüber, daß längst nicht so viel an Freiheit verwirklicht wird, wie es möglich und notwendig wäre. Andererseits kann kein Zweifel an der Notwendigkeit bestehen, die Produktions- und Verwaltungsprozesse immer mehr zu technisieren und dem dazu erforderlichen Apparat die zu seiner Funktionsfähigkeit nötige Autonomie einzuräumen. In diesem Gefüge technischer Notwendigkeiten kann der Mensch seine Freiheit nur gewinnen, erhalten und entfalten, wenn er selbst nicht zum *Objekt* dieser Notwendigkeiten wird. Wo die technische Produktion nur auf den vorkalkulierten Markt und den täglichen Bedarf abgestimmt wird, funktioniert sie freilich sehr rationell und rentabel; sie zwingt aber zugleich den Menschen in einen Anpassungsrahmen, der wenig oder gar

keinen Freiheitsspielraum läßt. Deshalb kann die Freiheit des Menschen nur in und gegenüber einer *luxurierenden* Technik erhalten bleiben, indem sowohl eine quantitative als auch *qualitative* Überproduktion technischer Güter angestrebt wird, unter denen ohne Zwang gewählt werden kann. Die technische Produktion muß so weit gesteigert werden, daß der Konsumzwang durch Konsumfreiheit abgelöst werden kann. Die Möglichkeiten der Technik sind inzwischen so weit gediehen, daß die Erfüllung dieser Forderung nicht mehr utopisch ist. 21, 222

Die Gefahr, die wir bei der Kunst schon beobachteten, daß nämlich durch dirigistische Maßnahmen das Angebot der Künstler einseitig eingeschränkt wird, besteht hinsichtlich der Technik in vermehrtem Maße, weil dort, wegen der Koppelung von naturwissenschaftlichen Denkmodellen mit technischen Produktionsmaßnahmen, das Prinzip der Rentabilität (bzw. des Erfolges mit einem Minimum an Aufwand) als *theoretisches Ideal* gilt, und vom Prozeß auf das Produkt übertragen wird. Dieses Ideal der höchstmöglichen Ökonomie ist der Technik allerdings nicht immanent — vielmehr ist es eine geschichtlich gebundene, gegenwärtig aktuelle Auffassung, die eher an Modellen von Kriegsplanwirtschaft als an friedensmäßiger Produktion orientiert ist. Die Geschichte der Technik zeigt eine Vielfalt von mitproduziertem Form- und Bedeutungsreichtum, der nicht erstellt worden wäre, wenn der Technik das Prinzip der größten Ökonomie immanent wäre. Der Zierat an den Geräten des täglichen und feiertäglichen Gebrauchs, an Häusern, Waffen, Werkzeugen, an Kleidern, Fahrzeugen und später an Maschinen dient freilich *auch* der Befriedigung ästhetischer Bedürfnisse; aber schon in der Tat-

sache der Stilbildung, sei es die Flechtornamentik, sei es eine andere Stilform des Dekors (zu dem auch die Gehäusebildung von Maschinen gehört), kommt eine Rückbindung des Geräts an übergreifende kulturelle Werte zum Vorschein, als müsse das Gerät gleichsam dafür entschuldigt werden, daß es nur einem Zweck dient.

In dieser Situation ist die Kunst in zweifacher Weise gefordert. Erstens vertritt sie mit besonderer Deutlichkeit menschliche Freiheit und menschliches Risiko — und zwar exemplarisch. Aber das bedeutet nicht viel, wenn sie nicht zweitens ihre spezifische Funktion wahrnimmt, Bilder zu schaffen, die wegen ihres Lösungsangebots ernst genommen werden müssen. Es gilt dabei nicht so sehr, ausschließlich die private Sphäre des einzelnen ästhetisch zu verschönern und damit die Desintegration zwischen Arbeits- und Freizeitwelt zu vertiefen. Vielmehr haben die Bilder die Aufgabe, durch Angebote zukünftiger Wirklichkeit Wünsche zu erzeugen, die in einer geradezu öffentlichen Weise auf das Marktangebot der industriellen Produktion einwirken. — Die Bilder müssen Zielvorstellungen über das gewinnen lassen, was man mit der Technik, wenn man sie einmal hat, denn über die bloße Sicherung der vegetativen und soziologischen Existenz hinaus geistig anfangen kann — auf daß eine zu knapp bemessene Technik einerseits und wunschlose Resignation andererseits nicht ein durch die Industrieproduktion determiniertes freiheitsloses Verhaltensschema erzwingt. Der einzelne Mensch darf nicht hinsichtlich derjenigen Angelegenheiten, die die moderne Industrieproduktion für die wichtigsten hält, entmündigt werden, indem seine Freiheit ausschließlich in den Privatsektor der arbeitsfreien Zeit

27, 45 f.
21, 128

63, 106

verwiesen wird. Daß sich der Künstler in dieser Lage gerade *nicht* als Vertreter des industriellen Managements verstehen kann, bedarf keiner Erläuterung. Seine Leistung für Kultur und Gesellschaft besteht darin, „mehr Welt“ zu eröffnen und zu deren Produktion zu disponieren, damit auch mehr Platz zur Duldung von anderen Menschen in ihr ist, also Toleranz möglich wird.

Die Öffentlichkeit selbst, also die vielen einzelnen Menschen, wären überfordert (und der Künstler überflüssig), wenn sie die *Produktion* ihrer „Wunschbilder“ übernehmen sollten. Es ist aber ein großer Unterschied, ob das industrielle Management, gestützt auf marktanalytische Untersuchungen, einen aus Daten der *Vergangenheit* prognostizierten Bedarf suggeriert und manipuliert, oder ob relativ unabhängige Künstler (in einer Art Kontrollfunktion für den technischen Apparat) Vorstellungen der *Zukunft* und daraus resultierende Wünsche anbieten, unter denen eine echte Wahl möglich ist. Wenn man diesen Zusammenhang als gegeben annimmt, wird die Bedeutung künstlerischer Bildung und der Kunsterziehung für die Zukunft evident. Natürlich ist mit diesem Beispiel nicht gesagt, in welchen Bildern diese Hauptthematik unserer Epoche erfüllt wird. Es können Landschaften, es können Ambientes, es können Produkte der Minimal-Art sein. In den Werken mancher Pop-Künstler, wie bei Rauschenberg, Lichtenstein, Segal, Lindner und anderen, ist das Thema jedenfalls schon aufgegriffen, wenn auch — wie es scheint — mehr analysierend und beschreibend. Ein deutlicher Hinweis auf den Protest gegen die restlose Verfügbarmachung des Raumes durch die alles durchrationalisierende Technik ist in den „Fettecken“ des Düsseldorfer Künstlers Joseph

63, 12 ff.

21, 92

Beuys zu sehen, die durch ihre Unappetitlichkeit die vom Fett eingenommene Ecke unbretbar, der Verfügung enthoben, zu einem „geopferten“ Raum machen.

Neue Probleme können weder in alten Bildformen gelöst werden, noch provozieren veraltete Problemstellungen neue Bildordnungen.

Gewiß ist das von mir vermutete Hauptproblem unserer Epoche nicht das einzige, dem sich die Künstler zu stellen hätten. Die Gleichrangigkeit der Frau in unserer Gesellschaft, neue Formen der Entfaltung der Persönlichkeit angesichts der zunehmenden Bevölkerung der Erde, die Wirkungen der Massenkommunikationsmittel, neue Ausdrucksformen von Ethik und Moral usw. bieten den Künstlern eine Fülle lohnender Aufgaben. Aber es dürfte einsichtig geworden sein, daß die bildspezifischen Aufgaben nur in der Herstellung neuer Bildordnungen, die in der Auseinandersetzung mit den genannten Problemen erwachsen, erfüllt werden, und nicht etwa durch Plakate gegen die Atombombe oder den Krieg oder den Hunger, wenngleich solches auch wichtig ist. Appelle lösen aber keine Probleme!

In Anknüpfung an unsere früheren Überlegungen gehen wir auf die Chance der Bilder ein, durch die Gesellschaft angenommen zu werden: Es werden einmal solche Bilder angenommen, die so eingängig und gefällig sind, daß sie vergessen lassen, wie problematisch sie in Wirklichkeit sind. In diesem Faktum ist der Boden für die weite Verbreitung des je aktuellen Kitsches bereitet. Die Leistung des Künstlers für die Gesellschaft besteht dann in dem hohen Ertrag an Lustgewinn, den er produziert und der ihm Preise, Ansehen und gesellschaftlichen Erfolg einbringt. Die

Dauer des Erfolges ist relativ kurz, wie bei allen Leistungen, die nicht ursprünglich künstlerischen Zielsetzungen folgen. Die zu ihrer Zeit (im 19. Jahrhundert) wie Halbgötter gefeierten Maler Makart und Piloty sind heute fast gänzlich unbekannt, die Hauptvertreter des nationalsozialistischen Kunstbetriebes wie Josef Thorak, Arno Breker, Julius Engelhardt, Paul Padua, Ziegler, Peiner u. a. wirken peinlich, wenn man bedenkt, daß sie Zeitgenossen von Klee, Lehmbruck, Gropius, Beckmann, Nolde, Macke, Schlemmer und Feininger waren. — Auch Kunstfälscher bringen ihren Zeitgenossen nur kurzlebigen Gewinn, wie es die Beispiele van Megheren und Lothar Malskat zeigen, von denen der eine Bilder von Vermeer van Delft und der andere „alte Fresken“ in der Lübecker Marienkirche vortäuschte. „Nach der Entlarvung ist jedes Falsifikat ein haltloses, zwittriges und kümmerliches Ding... Der typische Vorgang läuft so ab: Das Werk taucht auf aus dem Dunkel, wird bewundert, dann durchschaut, verurteilt und sinkt in den Orkus.“

13

25, 174 f.

Die weniger eingängigen Bildangebote geraten fast immer, sofern sie überhaupt (meist von der näheren Umgebung des Künstlers) bewahrt werden, zu irgendeinem Zeitpunkt in die öffentliche Diskussion — nämlich dann, wenn die Zeit dafür „reif“ geworden ist. In diesem Sinne weisen manche favorisierten Kunstproduktionen der Gegenwart eindeutig auch den Nachteil der „Frühreife“ auf, der freilich nicht ihnen, sondern ihren Managern anzulasten ist.

35, 54 f.

Mit der öffentlichen Diskussion ist das Bild, nachdem es sich zuvor den Problemen der Zeit gestellt hat, zum zweitenmal auf die Kultur und die Gesellschaft bezogen. Die Diskussion der Öffentlichkeit

zieht sich gegebenenfalls über Jahrzehnte hin, wie
50, 40 es das Beispiel Picassos zeigt. Die Diskussion um die
Anerkennung der Impressionisten und um van Gogh
ist im großen und ganzen abgeschlossen. Die lange
Dauer erklärt sich aus den recht unterschiedlichen
geschichtlichen Epochen, in denen die Menschen un-
serer Kultur subjektiv leben (siehe den Abschnitt
„Zeit/Geschichte“). In einem freiheitlichen Staat wird
98, 40 ff. die Diskussion nicht unterbunden, solange noch eine
Gruppe oder sogar nur ein einzelner dem betreffenden
Bild eine Chance gibt — das heißt in diesem Bild
den Entwurf einer Zukunft sieht, die verwirklicht
werden soll. Je kleiner die Gruppe ist, die in dem
Bild die vorweggegebene Erfüllung ihrer Zukunftsziele
erblickt, desto stärker und einläßlicher muß sie für
dieses Bild *argumentieren*; und die Argumente wer-
den um so ausgreifender auf die übrigen Kulturgebiete
bezogen sein müssen, je weniger sich das Bild sofort
als solches vorstellen kann — denn sonst bedürfte es
„fremder“ Argumente nicht.

In der argumentierenden Diskussion um die Reich-
weite des Bildes in die Probleme, Erkenntnisse und
Handlungsvollzüge *anderer* Kultur- und Lebens-
gebiete und um die dort zu treffenden Entschei-
dungen erweist sich die Bedeutsamkeit oder Bedeutungs-
losigkeit des Bildes. Seine Bewährungschance liegt in
der Zulassung zur Diskussion. Glücklicherweise wird
die Diskussion, wenn man ihren Prozeß in seiner
Ganzheit sieht, also Dauer und Ausweitung einbe-
zieht, weder einseitig noch verantwortungslos ge-
führt. Trotz vorübergehender Schwärmerei und Irrtü-
mern, trotz gelegentlicher langer Verkennung kristal-
lisieren sich im Laufe der immerwährenden Diskussion
um alle Bilder diejenigen als die bedeutenden heraus,

die über ihren ästhetischen Wert hinaus auf die Ganzheit des Lebens und der Gesellschaft bezogen sind.

Die Gesellschafts- und Kulturbezogenheit der Bilder, sofern sie künstlerisch relevant sind, ist oben angedeutet worden. Gunter Otto hat „Die Funktion der bildenden Kunst im Leben des Menschen der Gegenwart“ in Anlehnung an Arnold Gehlen darzustellen unternommen. Danach wird die Kunst, zumindest bis zum Kubismus, als „Sekundärphänomen“ aufgefaßt, dessen Aufgabe es ist, kulturelle „Primärphänomene“, beispielsweise die Religion, zu stärken und zu sichern. Der „Produktionsanlaß“ wird ins Außerkünstlerische verlegt. Wie später ausgeführt werden wird, ist diese Ansicht aber nur zum Teil richtig. Die primäre Veranlassung zur künstlerischen Produktion liegt zweifelsfrei in dem Streben des Menschen nach Erkenntnis und Einfluß auf seine Welt, die er mit *allen, also auch mit den bildhaften Mitteln* betreibt. Es ist einsichtig, daß er sich dabei der jeweils wichtigsten Probleme seiner geschichtlichen Situation annimmt, sei es die „christliche Religion“ im Mittelalter, sei es das „Diesseits“ in der Renaissance, sei es „die Entwicklung der gegenwärtigen Bildsprache“ als Analogon zu den neueren methodologischen Forschungen über die Bedingungen des Wissens und Erkennens, zu denen insbesondere Kant veranlaßt hat. Das alles aber kann den *völlig eigenständigen Ansatz des Bildschaffens in der Geflechtstruktur kultureller Gebilde* nicht außer Kraft setzen. — Wegen der bei ihm ungenügend abgeklärten Grundlagen sind manche Folgerungen Ottos, so verdienstvoll sein Hinweis auf den Bezug der Kunst zur Gesellschaft ist, in der Identifikation mit den soziologischen Überlegungen Gehlens falsch. Die Kunst und das Bild werden

78, 26 ff.

in ihrer Eigenständigkeit folgenscher unterschätzt, wenn sie *nur als Mittel und nicht zugleich als Grund möglicher Erweiterung der Welterfahrung* beschrieben werden. Der „unreflektierte Sprachgebrauch“ spricht (im Gegensatz zu der Auffassung Ottos) von der „religiösen Kunst“ des Mittelalters nicht deswegen, weil sie religiöse Funktionen erfüllt, sondern weil sie *religiös ist*, nicht nur zweckhaft im Dienste der Religion steht, sondern die bildmäßige Repräsentanz der Religion ist; von „realistischer“ Kunst nicht deswegen, weil sie nur eine *Beziehung* zur Realität ermöglicht, sondern *diese Realität* im Bild selbst herstellt.

Nachdem in der Nachfolge Kants die Sicherheit in der angenommenen Übereinstimmung von Erkenntnis und Wirklichkeit nicht mehr mit der bis dahin üblichen Selbstverständlichkeit vorausgesetzt werden konnte, geriet auch das Bild in den Sog erkenntnistheoretischer Forschung, die — nach einer „halbgegenständlichen“ Übergangsperiode (von Cézanne zum Kubismus) — in der „rein abstrakten“ Kunst zu der Einsicht führte, daß die inhaltliche Aussage des Bildes in ihrem Erkenntniswert wesentlich mit der autonomen, gegenstandsunabhängigen Bildordnung in eins fällt.

Was auf diesem theoretischen und philosophischen Hintergrunde „Bildordnung“ heißt und heißen kann, wird von nun an reflektiert und primär in seinen Auswirkungen *bildnerisch praktiziert*; ohne die überzeugende bildnerische Ausdruckskraft ihrer Bilder wären der Kubismus oder das Action-Painting künstlerisch belanglose Untersuchungen zu Phänomenen der Gestaltpsychologie beziehungsweise psychologisches Diagnostikmaterial. Es wäre deshalb falsch, mit Gehlen und Otto eine Art Bruch zwischen der alten und

der neuen Kunst zu sehen; vielmehr besteht die richtige geschichtliche Würdigung des Wandels in der Beurteilung des Erkenntniswertes von Bildern im Anlegen des so gewonnenen neuen Maßstabes an die Kunst früherer Zeiten, wobei sich herausstellt, daß das „bisherige Bild des Gegenstandes“ immer schon ein „Gebilde eigenen Rechts“ gewesen ist, theoretisch vielleicht nicht in dieser Weise begründet, jedoch *faktisch als solches hergestellt*. Und weil die als „große Kunst“ längst anerkannten Bilder aus der Zeit vor der Jahrhundertwende bis ins Altertum den neu aufgestellten Kriterien so sehr gerecht werden, daß auch die besten Bilder der „Moderne“ sie in diesem Punkte nicht zu übertreffen vermögen, deshalb gehören der Löwe von Braunschweig und der Bassenheimer Reiter, die Mosaiken von Ravenna und die irischen Evangeliare ebenso zur Kunst unserer Gegenwart, wie die Plastiken von Maillol oder Moore. 1, 98 78, 29

Die Bildende Kunst wird im Leben des Menschen der Gegenwart zur gesellschaftlichen Funktionslosigkeit herabgemindert, „wenn das Kunstwerk ein selbständiges Gebilde ist, das nicht mehr zwingend der Veranlassung durch den Gegenstand bedarf“. In dieser *Auffassung* vollzieht sich der echte Bruch, *nicht* jedoch in der *Kunst*. Der Bruch entsteht an der Stelle, an der das ästhetische Objekt (das seine eigene Berechtigung hat) und die *nur* ästhetisch befriedigende, sonst aber *nichts-sagen-wollende* Produktion mit Farbmaterial und im Formarrangement leichthin mit *dem Bild* gleichgesetzt wird, obwohl vom Ansatz her anderes beabsichtigt ist. 78, 29

Bild, Kunst, Gesellschaft und Kultur stehen in einem engen, notwendigen und sichtbaren Zusammenhang. Sie beeinflussen einander wechselseitig. Jedoch

kann und darf das eine Kulturgebilde die anderen nicht verzwecken, oder mit seinen eigenen Daseinsformen die anderen überfremden. Jedes Kulturgebiet hat seine Ergebnisse als Angebote an die anderen zu verstehen, und in der Annahme der gleichgestimmten, aber aus verschiedenen Kulturgebilden stammenden Angebote pendelt sich schließlich jene faktische „Gesamtlage“ ein, die wir als unsere Geschichte hinnehmen. Wenn die Gesellschaft einen Auftrag an die Kunst zu vergeben hat, so muß es vor allem der sein, daß sie sich diese ihre Eigenart zu bewahren habe.

STIL

Das Phänomen des Stils erfassen wir in den **Gemeinsamkeiten**, die mehrere oder viele Bilder miteinander verbinden. Großrastrige Unterscheidungen ergeben sich durch die Begriffe „Zeitstil“, „Nationalstil“, „Persönlichkeitsstil“, „Sachstil“, „Stiltendenz“. Die Sicherheit in der Stilunterscheidung wird um so größer, je näher das zu beurteilende Bild der Kultur steht, welcher der Betrachter angehört. 33, 228 ff.

Im *Zeitstil* werden die Bilder hinsichtlich der in einer bestimmten Epoche auftretenden **Gemeinsamkeiten** zusammengefaßt: zum Beispiel Romanik, Gotik, Renaissance, Barock, Rokoko, Empire, Biedermeier, Romantik usw. Der *Zeitstil* hat nationale Varianten, die zum Beispiel als französische oder deutsche Gotik auftreten. Der *Nationalstil* tritt am deutlichsten in Erscheinung, wenn Bilder verschiedener Kultur und Tradition verglichen werden. So fällt die Unterscheidung zwischen abendländischer Malerei und ostasiatischer Kunst nicht schwer. Zwar ist es schwierig für den Europäer, der keine Spezialkenntnisse auf diesem Gebiet erworben hat, zwischen chinesischen Bildern des 15. und 18. Jahrhunderts zu unterscheiden, was ihm bei normaler Schulbildung in der europäischen Malerei gelingen müßte; aber für typische chinesische, indische, persische, mexikanische, afrikanische Kunst dürfte das Unterscheidungsvermögen hinreichen. Na 33, 267

tionalstile zeigen die gemeinsamen Eigentümlichkeiten einer Kulturtradition im Längsschnitt durch die Epochen, der Zeitstil zeigt sie im Querschnitt durch die Kulturen, sofern sie überhaupt Berührungen miteinander hatten. Benachbarte Zeiten und Nationen weisen mehr *Stilverwandtschaften* als entfernt liegende auf.

Der „*Persönlichkeitsstil*“ bezeichnet die Eigentümlichkeiten eines bildhaften Oeuvres, die sich durch die für einen bestimmten Künstler typischen Werke hindurchziehen. Bilder von Franz Marc, Paul Klee, Paul Wunderlich, Konrad Klapheck, Joan Miro, Fernand Leger, Salvadore Dali, Roy Lichtenstein, Lionel Feininger usw. tragen die Kennzeichen des Unverwechselbaren wie solche von Urs Graf, Wolf Huber, Hercules Seghers, Aubrey Beardsley, Wilhelm Busch. Der Persönlichkeitsstil ist der Kreuzungspunkt von National- und Zeitstil; in ihm ist beides erfüllt und verkörpert. Zeit- und Nationalstil sind spätestens seit der Zeit, in der der Künstler aus der Anonymität seines Unbekanntseins heraustritt, mit den Persönlichkeitsstilen einer bestimmten Gruppe von Künstlern identisch. Der französische Impressionismus ist identisch mit den Bildern von Manet, Monet, Renoir, Bonnard, Degas und anderen; der deutsche Expressionismus ist identisch mit Bildern von Nolde, Pechstein, Kirchner, Heckel und anderen.

Völlig anders gegründet ist das Phänomen, das mit dem Begriff *Sachstil* angesprochen wird. Hierbei handelt es sich um Gemeinsamkeiten, die nicht durch die bildnerische *Bearbeitung* eines bestimmten Gegenstandes primär verursacht werden, sondern die *Erfüllung eines Sachanspruches* bedeuten. Natürlich erfolgt die Erfüllung des Sachanspruches im Ausdruck des Per-

sönlichkeitsstils, der seinerseits im Schnittpunkt von Zeit- und Nationalstil steht. Aber unabhängig von ihren Erfüllungen in den verschiedensten Zeitstilen gibt es zum Beispiel für die technischen Zeichnungen aller Zeiten Gemeinsamkeiten, die eine eigene Stilform bilden. Zu den Sachstilen gehören auch der Profan- und Sakralstil. Mit diesen beiden Begriffen sind extreme Pole von Stileigentümlichkeiten gemeint, die sich auf der einen Seite an Bildern, Bauten und Geräten für den Alltag und die private Sphäre entfalten, die auf der anderen Seite für Dinge des feiertäglichen Gebrauchs bestimmt sind, den Ausdruck von Gemeinschaftswerten direkt verkörpern, oder für Dinge, die gänzlich dem profanen Gebrauch entzogen sein sollen, also gewidmet sind. Wo eine Kultur insgesamt zwischen Profan- und Sakralbereich unterscheidet und für den Profanbereich die Kunst überhaupt zuläßt, ergeben sich solche charakteristischen Unterscheidungen. Die Unangemessenheit der Stilformen des einen Bereichs im anderen wird an der Fahne des Schützen- oder Kegelveins offensichtlich, wenn sie dieselben Stilmittel wie die Kirchenvereinsfahne verwendet. Der Sachstil zeigt sich auf vielfältige Weise: Es gibt Alltags- und Feiertagsbesteck und -geschirr, Werktags- und Sonntagskleidung; Wohnzimmermöbel sehen anders aus als Badezimmer- oder Küchenmöbel, was nicht durch unterschiedliche Funktionen bedingt ist. Die Erscheinungsweisen der Sachstile unterliegen natürlich auch der historischen Wandlung. Die Volkskunst trägt ebenfalls weithin den Charakter des Sachstils. Ein weiteres Beispiel für den Sachstil ist der Materialstil: In dem Wort „Backsteingotik“ tritt er hervor. Mosaik, Granitskulpturen, Bronzeplastiken, Holzschnitzereien, die verschiedenen Druckver-

61, 14

44, 16 f.

22, 169

fahren, alle bildnerischen Techniken haben zu bestimmten Ausdrucksgestalten eine mehr oder weniger ausgeprägte Affinität.

101, 99 Während Zeit-, National- und Persönlichkeitsstil etwas bezeichnen, was sich als faktisch Gegebenes und als Ergebnis darstellt, verweist der Begriff „*Stiltendenzen*“ auf die *Möglichkeiten der Stilbildung*, die bei der Schaffung von Bildern ergriffen werden. Allein die Tatsache, daß ein Sachverhalt ins Bild gebracht wird, unterstellt ihn den Ansprüchen des Bildes, verändert ihn also auf bildhaftes Aussehen hin.

Stil ist unvermeidlich (wenngleich dem Wort ein Wertverständnis anhaftet, welches diesen Ausdruck nur beim Erreichen eines bestimmten Qualitätsniveaus zuläßt). Die Einverwandlung des Bildgegenstandes in das Bild geschieht immer und notwendig in Ausdrucksformen, denen schließlich die Bezeichnung Stil zukommt. Indem sich der Künstler um die Gestaltung der Sache mit bildnerischen Mitteln kümmert und ihm nichts wichtiger ist als die angemessene Darstellung des Sachverhaltes, stellt sich auf seinem Bilde das Phänomen „Stil“ ein, gleich wie sich beim Autofahren der Fahrstil im Fahren zeigt; wer ständig mit der Reflexion des Fahrvorganges beschäftigt ist, fährt entweder gar nicht — oder gegen den Baum. Was der Künstler tut (der nicht als Epigone „ans Werk geht“ und „im Stile von“ schafft), ist die Herstellung eines ihm angemessen erscheinenden Verhältnisses seines Bildes zu der Sache, die auf dem Bilde vorstellig wird. Er beurteilt dieses Verhältnis auf Stimmigkeit hin und nicht auf Stil. Michelangelo etwa hat sich nicht eines Tages dazu entschlossen, von der Renaissance zum Barock überzugehen — er hat allenfalls gespürt, daß die vollere Bewegtheit seiner Figuren

25, 141 ff.

den Gegenständen, die er darstellen wollte, angemessener ist.

Ungeachtet aller stilmäßigen Epochenbindung, in der das Werk schließlich als historisches Denkmal steht, wird der von ihm vertretene Stil als Persönlichkeitsstil durch besondere, individuelle Vorlieben oder Begabungskomponenten seines Autors mitbestimmt. Die Tendenzen, die sich dabei bemerkbar machen, können in mehrere Richtungen weisen: ins Malerische, Graphische, Konstruierende, Geometrisierende, Dekorative, Impressive, Expressive, Klassische, Barocke usw., wobei natürlich Kopplungen verschiedener Tendenzen am häufigsten sind. Dürer bleibt auch als Maler ein Zeichner, Rembrandt als Zeichner ein Maler, Michelangelo als Maler ein Bildhauer und Architekt, Grünewald ist expressiv, Stephan Lochner ein Lyriker. Dies alles sind persönliche Stileigentümlichkeiten, die in der Benennung leicht mit der Gefahr einer Etikettierung verbunden sind. Es leuchtet ein, daß ein bestimmter National- oder Epochenstil diejenigen Künstler bevorzugt, die ihm mit ihrer Begabung nahestehen, was zum Beispiel auch für die Förderung künstlerischen Nachwuchses Konsequenzen hat. 103, 56

Dekorative Begabungen dürften an den Kunstakademien heute etwa ähnliche Chancen haben, wie sie vor hundert Jahren Talente im Abzeichnen hatten.

Der „Realismus“ ist in dem oben beschriebenen Sinne keine *Stiltendenz*, da alle bildnerischen Verfahren, die zur Darstellung von Sachverhalten eingesetzt werden, die Realität vorstellen wollen. 33, 246

Innerhalb des einzelnen Individuums ist der je auf den verschiedenen Entwicklungsstufen anzutreffende Stil ebenfalls (wie sonst im Kulturgeflecht) auf die Gesamtlage des persönlichen Bewußtseins bezogen. Es

gibt nicht nur in der Kunst den Begriff „Altersstil“, sondern in der Entwicklung des Kindes und jugendlichen Stilstufen, die bei aller Verschiedenheit auf die Darstellung von Sachverhalten „realistisch“ ausgerichtet sind und (mit der möglichen Streubreite) typisierend erfaßt werden können.

Insgesamt gesehen ist der Begriff „Stil“ wertneutral. Es gibt eine Menge Bilder im gotischen Stil, die aus der Zeit der Gotik stammen, die jedoch so unbedeutend sind, daß sie niemals den Begriff Gotik, der sich uns in den Meisterwerken vorstellt, hätten begründen können. In Anknüpfung an unsere Überlegungen in dem Abschnitt über Kultur und Gesellschaft ergibt sich der historisch benannte Stil aus bestimmten Gemeinsamkeiten in der Form jener Werke, die als Angebote für gesellschaftliche und kulturelle Problemlösungen verstanden und verwirklicht wurden. Erst über die Be-

71, 129 deutsamkeit des Bildinhaltes wird das Stilphänomen interessant. Den Künstler selbst interessiert es an sei-

33, 237 nen eigenen Bildern überhaupt nicht. Für ihn ist an fremden Werken das Stilphänomen ein Exemplum für

2. 154 die innere Stimmigkeit des Bildes überhaupt, an der er den Standard für die Stimmigkeit seiner Bilder ausbildet.

DAS SPIELMOMENT IN DER BILDFINDUNG

Die Zukunftsaspekte des Bildes und die mit ihnen verbundenen Risiken könnten entmutigend wirken, wenn sie nicht auch für die *Gegenwart* seines Urhebers befriedigende Momente enthielten, welche unter dem Begriff „Spiel“ näher gefaßt werden sollen.

In dem 15. seiner Briefe „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ hat Friedrich Schiller den berühmten gewordenen Satz geschrieben: „Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“ 88

Um möglichst schnell das Bild mit dem Spiel in Beziehung zu setzen, verzichte ich auf eine ausführliche Diskussion der Spieltheorien und trage nur einige Thesen zur Grundlegung der folgenden Ausführungen vor. 20; 23; 36; 44; 87; 95; 104

1. Momente des Spiels durchziehen alle Lebenssituationen des Menschen sowie seine Handlungsvollzüge.

2. Die Gestalt menschlicher Handlungen ist komplex; die in ihr enthaltenen Momente des Spiels, der Arbeit, der Sinnhaftigkeit, des Zweckbezogenen, der Freude und des Ernstes können nicht durch Analyse ihrer äußeren Erscheinung, sondern nur von ihrem Ansatz im Ursprung der je konkreten Handlung her ermittelt werden. 36, 74

3. Das „Spielen der Kinder“ wird für unsere Überlegungen nicht vorbildlich, weil in ihm die oben genannten Momente bewußtseinsmäßig nur wenig oder gar nicht unterschieden werden können.

4. Hauptkriterium für das *Spielmoment* an menschlichen Handlungsvollzügen ist die *Freiheit von Notwendigkeiten, Zwängen und Zwecken*. Zwänge, Zwecke und Notwendigkeiten werden unter anderem in folgendem erblickt: Lernen, Erwerb von Geschicklichkeit, Einübung sozialer Verhaltensweisen, Abreagierung überschüssiger Kräfte und Antriebe, Sorge, Zeitdruck, Appetenzverhalten (letzteres meint zum Beispiel das scheinbar planlose, ungebundene Umherschweifen eines Tieres, das auf Beute aus ist) usw.

44, 6 5. Der Mensch „findet das Spiel in der Kultur als eine gegebene Größe vor“ (Huizinga). Das Spiel ist ein (geistiger) *Gegenstand eigener Art*, und wird dem Menschen, wie anderes Kulturgut (zum Beispiel die Sprache) auch, zur Annahme *angeboten*. Der Mensch ist „von Natur aus“ ein Schaffer und erst durch die Kultur ein Spieler. Er muß das Spielen lernen.

6. Einsichten in das Wesen des Spiels werden an „reinen“ Spielen leichter gewonnen als in der Analyse komplexer Handlungen. Die wesentlichen Bestimmungen des Spiels treffen auf die Spielmomente in komplexen Handlungen ebenfalls in vollem Umfang zu.

2, 142 7. Das Spiel ist für den Menschen eine Notwendigkeit; ohne zu Spielen wird er kein Mensch. Die hier genannte Notwendigkeit ist qualitativ anders als diejenige, die unter Punkt 4 genannt wurde, weil hierin seine personale und nicht nur seine biologische sowie soziologische Existenz angesprochen wird. So wird das Kind nicht so sehr durch Spielzeuge (welche meistens

Lern-Gaben bedeuten), zum Spielen gebracht, sondern vor allem durch die personalen Kontakte zwischen Erzieher und Kind, in deren Ritualisierung und Stilisierungen die Spielstruktur in der von Huizinga herausgestellten sozialen Ausprägung zum Vorschein kommt. 36, 372 44, 11

8. Die Frage, wo Handlungsvollzüge beginnen und enden, kann mit der Feststellung eines gegliederten Kontinuums beantwortet werden, innerhalb dessen ursprüngliche Spielmomente später den Charakter von Hilfsmitteln zur Bewältigung von Ernstsituationen bekommen können. Im Gegensatz zum Tier hört das Spielen beim Menschen mit zunehmendem Lebensalter nicht auf, beziehungsweise sollte es im Sinne einer ethischen Sollensforderung nicht aufhören.

9. Eine Gleichsetzung des Spiels von Tierjungen mit dem Spiel von Menschenkindern unter dem Gesichtspunkt der Vorbereitung auf das Leben übersieht, daß die zukünftigen Lebenssituationen des Tieres erlitten werden und in mehr oder weniger genau umschriebener Weise determiniert sind, während unsere geschichtliche Gegenwart mit ihren vielen umwälzenden Veränderungen die Augen dafür geöffnet haben dürfte, daß der Mensch sich die Lebenssituationen aktiv selbst schafft — ein Spiel unter dem ausschließlichen Gesichtspunkt der Vorbereitung auf künftige Situationen also einen erheblichen Anteil an vergeblichen Momenten enthielte, die in der — nur dem Menschen möglichen — erinnernden Rückschau sinnlos erscheinen müßten, wenn sie ihre Legitimierung nicht schon in ihrer jeweiligen Gegenwart fänden.

10. Alles Spielen ist an Spielregeln gebunden. Schon das Wort „komm, laß uns spielen!“ ist eine Spielregel-

setzung. Hinweise auf Spielregeln gibt die Realität des Spielfeldes. In jedem Spiel ist jeder Beteiligte immer auch in Schiedsrichterfunktion — sonst gäbe es keine Schiedsrichterkritik.

Die Spielregeln verdanken ihre Existenz dem Spiel — nicht umgekehrt.

Entmischt man die beiden Hauptkomponenten menschlicher Handlungen, so tendiert der auf Notwendigkeiten bezogene Arbeits-Anteil auf Zwecke, welche objektiv in der durchaus absehbaren Zukunft liegen, während das Moment „Spiel“ darauf gerichtet ist, die Gegenwart *gegenwärtig* akzeptabel, sinnvoll, freudvoll zu machen. Der von der Arbeit anvisierte Zukunftsaspekt ist (anders als beim Bild) auf die vorhersehbare, aus der Vergangenheit determinierte Zukunft bezogen.

Der in den Abschnitten über Geschichte und Gesellschaft vorgebrachte Zukunftsbegriff, der als ein Hereinholen der Zukunft in die Gegenwart beschrieben wurde, erhält unter dem Spiel-Aspekt insofern eine Verdeutlichung, als die Zukunft nicht als *Zukunft*, sondern *als Gegenwart* gegenwärtig gemacht wird. In bezug auf den Autor des Bildes ist das, was für andere *noch* Zukunft ist, *schon* Gegenwart. Der Künstler tut nicht etwa einen Blick in die Zukunft (und kehrt dann wieder in die Gegenwart zurück), vielmehr befreit er sich aus der durch Notwendigkeiten bestimmten Enge seiner Gegenwart durch deren Ausweitung. Die Ausbreitung der Gegenwart erfolgt aber nicht aus Not oder aus Sorge um die Zukunft, sondern aus Freude an dieser Gegenwart selbst. Im Spiel wird die Gegenwart ergriffen und ohne Zweckbindung an Zukunft und Vergangenheit gegenwärtig genommen.

Der entscheidende Schritt aus dem Bereich der Notwendigkeiten in das Spielfeld wird getan, wenn eine Tätigkeit, die bis dahin durch gegenwärtige oder zukünftige Zwecke determiniert beziehungsweise motiviert war, nunmehr ohne diese Veranlassungen „um ihrer selbst willen“ getan wird. Damit werden hinsichtlich der Tätigkeit völlig neue Dimensionen eröffnet: Der bisher vorherrschende bewußte oder unbewußte (objektive) Handlungszweck wird durch das Motiv, nunmehr den Handlungsvollzug in den Vordergrund zu stellen, ersetzt. Um ein einfaches Beispiel zu geben: der Mensch, der gehen kann, setzt das Gehen ein, um zu bestimmten Zielen zu gelangen. Solches Gehen ist zweckhaft motiviert. Aber der Mensch kann auch, ohne durch Notwendigkeiten gezwungen zu sein, hüpfen, Wettlaufen veranstalten oder tanzen. Dabei stellt sich heraus, daß im ersten Fall das Gehen durch die Erfüllung eines Zweckes sinnvoll ist, während es im zweiten Fall, wie man zu sagen pflegt, „seinen Sinn in sich selbst trägt“. Was heißt das nun? Auf welche Weise wird das Zwecklose sinnvoll? Die Antwort lautet:

Im Spiel wird die Tätigkeit selbst thematisch gemacht.

Da die Tätigkeit im Spiel durch nichts anderes gerechtfertigt ist als durch ihre Ausübung, gerät sie — eigenständig geworden — unter Beachtung und Erfüllung ihres Vollzuges als eigenes Thema in den Gesichtskreis des Spielers. Die anfängliche „Leere“ des Spielfeldes, die darin besteht, daß dieselbe, bislang durch Zwecke motivierte Handlung nunmehr unmotiviert dasteht, wird durch selbstgesetzte Spielregeln, die den Handlungsvollzug betreffen, aufgefüllt. In der Erfüllung der aufgestellten Spielregeln wird das Verfahren gefunden, den Handlungsvollzug unter Kontrolle

zu bringen und ein Maß zu setzen, mit dessen Hilfe der Spielerfolg ermittelt, ja überhaupt als solcher erst konstituiert wird.

- 44, 323 Huizingas Beobachtung, daß das *Ornament* in der Bildenden Kunst *am leichtesten* mit dem oben genannten Spielcharakter in Einklang gebracht werden kann, ist zutreffend. Dagegen verkennt Huizinga in Anlehnung an hellenische Kunsttheorien, nach denen der Bildende Künstler ein ausführender Handwerker ist, die wesentliche Beteiligung des Spielmoments an der Entstehung des Kunstwerks. Dies hängt zweifelsfrei auch damit zusammen, daß für Huizinga das Spiel vor allem eine *eigens* veranstaltete Veranstaltung ist. Bilder allerdings sind *weder* als *reine* Spielergebnisse *noch ohne* Beteiligung des Spielmoments am Werk zu beobachten.

- 36, 97 ff Wie bei allen ganz wichtigen Fragen unserer menschlichen Existenz, zum Beispiel unserem Herkommen, der Sprache usw. wissen wir auch fast gar nichts über das stammesgeschichtliche sowie individualgeschichtliche erstmalige Auftreten des Spiels oder Spielmomentes in Handlungsvollzügen. In der kunstdidaktischen Fragestellung ergibt sich das Problem, ob beim
- 17, 11 Zeichnen „Gegenstandsbezüge und Darstellungsabsichten mit sachklärendem Charakter den Vorrang haben gegenüber Gestaltungstendenzen, die auf Formklärung zielen“. W. Ebert, der dieser Frage nachgeht, kommt ebenfalls zu dem Ergebnis, sie könne „nicht so kurz und bündig beantwortet werden, wie es vielleicht gewünscht wird. Aber würde die Tatsache bestritten, daß die kindliche Zeichnung neben Niederschlägen gegenständlicher Inhalte und Vorstellungen auch kategorial eigenständige Formintentionen aufweist, die sich aus einer Formbeurteilung der entstehenden Gebilde,

aus einer Weiterbeurteilung der sich anbahnenden Zusammenhänge und einer vorstellungsmäßigen Vorwegnahme stimmig empfundener Zuordnungen ergeben, dann bliebe dem Unterricht keine weitere Aufgabe, als Gelegenheiten zu schaffen und Themen kindlich-gegenständlichen Interesses anzubieten. Kommen aber diesen Liniengebilden selbst Eigenschaften zu, die sie zu Bedeutungsträgern nicht nur gegenständlich-inhaltlicher, sondern auch formintentionaler Motivationen und Interessen machen, dann ist auch, wenigstens in der Reichweite dieser Intentionen, ein Unterricht möglich, der an Formqualitäten orientiert ist und Formqualität anstrebt.“

Unsere Gleichsetzung der Formintention mit dem Spielmoment muß allerdings eine Differenzierung erfahren, da die Formintention komplex ist und die in ihr wirksamen Faktoren von unterschiedlicher Art sind. Alle diejenigen Faktoren, die in dem von der Gestaltpsychologie erkannten Gebiet wirken, also auf Prägnanz, Klarheit, Ganzheit usw. hinzielen, *helfen* zwar dem Vollzug des Spiels und *können* in ihm erfahren werden, jedoch unterliegen sie gerade nicht dem Willen des Spielers und werden eher negativ in der Verfehlung als positiv in der Erfüllung bewußt erfahren. Auch die „Empfindung stimmiger Zuordnungen“ von Bildteilen zum Bildganzen ist kein Spielmoment. Die bisher genannten Faktoren bilden *Regulative* zur Kontrolle von geglücktem oder mißglücktem Spiel und sie korrelieren in ihrer Erfüllung mit Qualitäten, die den Begriff und die Sache „Stil“ *allgemein* stimmig machen, ohne ihn *konkret* zu beschreiben. Im Spiel hingegen, in dem eine Tätigkeit thematisch gemacht wird, bildet sich ein *konkreter* Stil aus. 17, 158

W. Ebert berichtet über einen Jungen, den er jahre- 17, 13

lang in seiner zeichnerischen Entwicklung beobachtete: „Die Tätigkeit schien außerordentlich zu befriedigen, galt dem Kind augenscheinlich als sinnvoll und lohnend, ohne daß viel Aufhebens davon gemacht wurde. Geglückte Züge wurden mit freudigen Bemerkungen hervorgehoben, veranlaßten mitunter Selbstgespräche, die sich auf das entstandene Gebilde, auf den Fortgang der Arbeit oder auf weitere Arbeitsintentionen bezogen . . . (Bei Gesprächen mit Erwachsenen ging es) dabei erstaunlicherweise weniger um Motivisch-Inhaltliches als um Fragen der Formgebung, wobei erläutert wurde, um was es sich im einzelnen handelte, warum ein Formgebilde so oder so ausfiel, warum auf diese oder jene Darstellungsmöglichkeit verzichtet wurde, weshalb bestimmte Unterscheidungen getroffen wurden; gelegentlich wurde auf Schwierigkeiten hingewiesen, auf besondere Feinheiten aufmerksam gemacht, aus Sorge, daß sie dem Betrachter entgehen könnten. Mitunter wurde auch der Entstehungsvorgang noch einmal mit dem Wort reproduziert. Es handelte sich in den meisten Fällen um ganz sachliche Auseinandersetzungen mit Gestaltungsfragen, die freilich an Gegenständlich-Inhaltlichem abgehandelt wurden.“

71, 73 Offenbar bestehen Freiheitsräume und Wahlmöglichkeiten, innerhalb derer eine der Sache angemessene Form gefunden werden kann. (Über das „Schöpferische“ in diesem Handlungsvollzug siehe das nächste Kapitel.) Ist die Form jedoch gefunden, so scheint sie — jedenfalls für den Augenblick — mit Notwendigkeit der Sache zugeordnet. Bemerkenswert ist aber auch der Umstand, daß die Form, als Ergebnis einer formenden Tätigkeit, diskutiert werden kann. Wo immer ein Bild entsteht, versteht es sich nicht von selbst im Sinne einer irgendwie gearteten Plausibilität, sondern es wird

in einen Deutungshorizont hineingestellt, aus dem heraus die konkreten Bildformen, ungeachtet ihrer – eventuell altersbedingten – wahrnehmungspsychologischen Stimmigkeit, legitimiert werden.

Scheuerls dritte Wesensbestimmung des Spiels im „Moment der Scheinhaftigkeit“ muß in bezug auf die bildnerische Gestaltung als das Bewußtsein von der Tatsache interpretiert werden, daß der Autor des Bildes sehr wohl andere Möglichkeiten für die Formfindung des Bildes gehabt hätte, jedoch in der von ihm konkretisierten Form die adäquate Aussage des Bildinhalts gegeben sieht. Das Spiel, und damit zeigt sich seine Freiheit, existiert auf dem Hintergrund anderer, (bewußt) ausgeschiedener Möglichkeiten. 87, 79 ff.

Wie ernst das Spiel ist, zeigt ein Satz von M. Shubik: „Spieltheorie ist eine Methode zur Untersuchung von Entscheidungen in Konfliktsituationen . . .“ 95, 18

Nach diesen allgemeinen Betrachtungen über die Leistung des Spielmoments für das Bild soll der Frage nachgegangen werden, wie es sich im konkreten Schaffensakt auswirkt. Dabei legen wir die künstlerische Tätigkeit und nicht die des Kindes zugrunde, weil dem Kind noch nicht jener Grad an Freiheit und soviel an „Spielraum“ wie dem Künstler zur Verfügung steht. Außerdem gelten unsere Betrachtungen dem *Bild* als einem *Bilde von etwas* und nicht dem ästhetischen Objekt sowie dem Abbild, dem Fetisch usw. Für die Erörterung spielt es schließlich keine Rolle, ob das Bild von einer Gegenstandsthematik oder einer bildnerischen Thematik ausgeht, wenn es nur, wie wir oben ausgeführt haben, sowohl den Gegenstand als auch das Medium, in dem er sich präsentiert, zeigt.

Was immer auch geschehen mag: Ein Bild wird gemacht, indem Material, das vorhanden ist, verändert 33, 258

wird. Die Materialveränderung wird von zwei Faktoren bestimmt: Erstens von der Absicht des Künstlers, etwas — vielleicht irgend etwas — zu machen, und zweitens von der Widerständigkeit des Materials. Diese kann sich in der verschiedensten Weise äußern: Sperrigkeit gegen räumliche oder farbige Darstellung, Verweigerung von Glätte und Glanz, Härte, Brüchigkeit, ungewollte Saugfähigkeit, Festgelegtheit der kleinsten Flächeneinheit (wie beim Knüpfteppich) usw. Die Arbeit gegen den Materialwiderstand zum Zweck der Erzeugung des Bildwerkes bleibt so lange *Arbeit*, wie sie selbst noch nicht thematisch wurde, das heißt die Eigentümlichkeiten des Materials als *Gegner des Bildes* verstanden werden. In dieser Situation befindet sich der Figurenmacher des Wachsfigurenkabinetts, der, obwohl er bereits ein Material mit geringem Widerstand benutzt, alles daran setzt, nur ja zu verhindern, daß „das Wachs“ gesehen wird. Jeglicher Naturalismus ist dadurch gekennzeichnet, daß er die Figuren dem Material und der Vorlage „abtrotzt“; solches „Ringens um die Form“ endet im bravourösen Kunststück, dem, wegen seiner leichten Nachprüfbarkeit, oft eher Bewunderung gezollt und Beifall gespendet wird als dem Kunstwerk. Auf dieser Grundlage wachsen die Mißverständnisse, nach denen eine Steinskulptur „schwerer“ zu machen ist als eine Tonplastik. Für den Künstler, der ein Bild (und nicht ein Abbild) im Sinn hat, beginnt *das Spiel* in dem Augenblick, in dem er das Material und die Formsprache selbst den Gegenstand seines Bildes aussprechen läßt. Das Spiel beginnt, wenn es nicht um die Verdoppelung des Gegenstandes (einmal in der Realität, einmal im Abbild) geht, sondern wenn die Bildsprache selbst etwas zum Thema des Bildes zu sagen hat. In diesem

Vorgang spielt der Künstler aber immer noch nicht *sein* Spiel, weil er in einer Tradition von Werkvorgängen steht, die schon von jeher die Bildsprache zugleich mit dem Bilde thematisch gemacht haben. Die Spielregeln, unter denen sein Spiel mit der Formsprache steht, findet er in den von der Geschichte bestätigten Werken vor. Der Künstler gelangt zu *seinem* Spiel, indem er gegenüber den vorfindlichen Spielregeln als „Spielverderber“ auftritt und ein neues Spiel mit neuen Regeln kreiert. So wird verständlich, daß die meisten Spieltheorien, die auf Sicherung der Spielregeln bedacht sind, den künstlerischen Akt vom Spiel ausschließen, weil die Überschreitung des Spielfeldes als Regelverstoß gilt.

So sehr dies „objektiv“ gelten mag, so sehr ist der Künstler wirklich in denjenigen Momenten seines Bildes, in denen er frei ist, ein Spieler, der sich zur Gänze in den Spielraum hineinversenkt. Das Bild ist, im Gegensatz zu anderen Sachen, etwa seinem Federhalter oder seiner Palette, *kein Objekt* für den Künstler, vielmehr ein *wirklicher Partner*, auf den er eingeht und mit dem er gemeinsam spielt. Der Künstler wäre in der Tat ein Spielverderber, wenn er um gewisser Regeln 36, 78 willen, die hinsichtlich *dieses* Spiels Willkürlichkeiten bedeuteten, das Spiel abbräche oder verkürzte.

Das Partnerschaftsverhältnis zwischen Künstler und Bild ist in Wirklichkeit hintergründiger, weil es dynamisch ist. Das entstehende Bild kann nämlich nur insofern Partner sein, als es schon konkretisiert ist. Aber auch der Künstler konkretisiert sich *als Mitspieler im Bildmedium* erst nach und nach in einem zeitlichen (geschichtlichen) Vorgang, so daß nicht vorgegebene oder vorliegende, sondern *werdende* Partnerschaft das gegenseitige Verhältnis bestimmt.

Das Spielmoment zeigt sich demnach in doppelter Weise: Wo immer Bilder gemacht werden, unterliegen sie einerseits „objektiven Regeln“, die von der Kultur insgesamt vorgegeben sind, und andererseits erfüllen sie Regeln, die innerhalb des bisherigen Regelkanons Abweichungen bedeuten. Die Abweichung wird vom Künstler, der das Bild macht, nicht als solche, sondern vielmehr als die selbstverständliche Antwort auf eine Spielsituation empfunden. Die Tatsache der Abweichung wird ihm erst in der Reaktion seiner gesellschaftlich-kulturellen Umgebung bewußt. Nun handelt es sich beim Spiel nicht um einen Vorgang, bei dem das Bewußtsein ausgeschaltet wird; im Gegenteil sieht sich das Bewußtsein im Akt der bildnerischen Formulierung des Bildgegenstandes so stark engagiert, daß es sich gegenüber gesellschaftlicher Kritik gerechtfertigt weiß. Dieses Spiel ist die Basis schöpferischer Leistungen, auch wenn nicht jedes geglückte Spiel zu einer solchen gedeihen muß.

Wo der Künstler spielt, handelt es sich also um mehr als nur um Variationen oder um mögliche Fälle innerhalb eines geschlossenen Systems; vielmehr handelt es sich um (bisher) unmögliche Fälle, weil das System selbst Gegenstand der Veränderung ist.

Die Motivation zum Verlassen des bisherigen, durch Regeln abgesteckten Spielfeldes, welches das Arbeitsfeld des Künstlers ist (in dem er zwar *das*, aber noch nicht *sein* Spiel spielt), ergibt sich zunächst aus dem Ursprung seines Arbeitsfeldes als einem einstigen Spielfeld. Das Arbeitsfeld des Künstlers ist übersät mit Hinweisen darauf, daß nichts so hätte sein müssen, wie es tatsächlich ist, und daß das, was (noch) ist, so wie es ist, gut ist, beziehungsweise als Faktum hingenommen werden muß.

Der Spielbegriff, der unserer Überlegung angemessen ist, muß dynamisch sein, weil er Spiel *produziert*, im Unterschied zum statischen Spielbegriff, der den meisten Spieltheorien zugrunde liegt. Für den statischen Spielbegriff, der auch für die mathematischen 44, 16 Spieltheorien zutrifft, ist das Moment der Wiederholbarkeit in der Spiel-Reproduktion wesentlich. Der dynamische Spielbegriff setzt hingegen voraus, daß die Struktur des Spiels immer neu gefunden und im Finden erfüllt wird. Da es sich nicht um Reproduktion handelt, muß in jeder Situation das Spiel selbst neu gefunden werden, was jeweils das Erfassen der Situation voraussetzt. Die Situation ist freilich komplex, wie es die vielen, in dieser Untersuchung angedeuteten Aspekte des Bildes zeigen. Deshalb kann das Spiel von den verschiedensten Aspekten ausgehen; es ist nicht auf ein vorbestimmtes Zentrum festgelegt, sondern versammelt sich erst im Zug seines Verlaufs um ein Zentrum — von wo aus der Stil des Bildes seinen Ursprung nimmt. Daß das *Spielresultat* ein *Werk* ist, beziehungsweise sein kann, ändert nichts an der Tatsache, daß es einem Spielgeschehen entstammt. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, daß weder Scheuerl noch Huizinga das *Risiko*, den Spieleinsatz besonders ernst nehmen. Das ist namentlich für Huizinga auffällig, welcher Kulthandlungen, magische Riten und die Religion selbst unter dem Begriffsinhalt „Spiel“ betrachtet. Ohne ihm in dieser Hinsicht widersprechen zu wollen, muß aber gerade im Bereich der Religion das Risiko erkannt werden, welches jeder eingeht, der im Mysterium und im sakralen Raum mitspielt: denn darin liefert er sich der Spielstruktur und zugleich den mit ihr gegebenen Inhalten aus, so daß er sich als ein Veränderter zurück-

87; 44

44, 30 f.

empfängt. Allerdings: Im Spiel wird nicht der ganze Mensch gefordert (außer vielleicht in durch Liebe geleiteten Spielen mit dem Mitmenschen); vielmehr wird er nur partiell in bezug auf das Medium beansprucht, auf das er sich einläßt, obwohl dies nicht ausschließt, daß er als Ganzer auf das Spiel konzentriert sein muß. Der Ernst „des Lebens“ stellt sich erst ein, wenn das Ergebnis des Spiels mit dem Gesamtbewußtsein des Menschen konfrontiert wird und dabei Entscheidungen für den Lebensvollzug erforderlich werden. Dennoch: Der wahre Spieleinsatz ist stets der Mensch, der diesem Einsatz freilich mit Geld, Ansehen oder „Ehre“ symbolischen Ausdruck verleihen kann. Derjenige aber, der Bilder macht, riskiert immer einen Teil oder noch mehr seiner bisher gesicherten Position und bringt sie in den Spielvorgang ein, aus dem das Entscheidende des Werkes hervorgeht. Darin unterscheidet sich das Spiel von der Arbeit: Die Arbeit baut gesicherte Positionen aus, freilich mühsam, aber ohne Risiko. Das Spiel hingegen wagt etwas, riskiert Gegenwart und Zukunft. Das Risiko besteht darin, daß in dem von Notwendigkeiten freien Spielraum die Sicherheit des Zusammenhangs der realen Welt mit dem sie vorstellenden Medium aufgegeben wird. Das Zeichen, Wort oder Bild, in dem der reale Gegenstand bisher verwahrt und gesichert war; daß dieses Bild und jenes Wort die Welt verfügbar und durchschaubar machte und dadurch Sicherheit gewährte; das wird aufs Spiel gesetzt. Die Sicherheit und Manipulierbarkeit verheißenden Beziehungen zwischen der realen Sache und ihrem Bilde werden aufgelöst und durch neue Verknüpfungen ersetzt, ohne daß schon voraussehbar wäre, wie sie sich bewähren werden. Diesen Vorgang darf man jedoch nicht mit dem Ex-

periment verwechseln. Das Experiment gehört in den Bereich der Arbeit; wenn es mißlingt, wurde etwas falsch gemacht. Selbstverständlich gehört das Experiment mit in den Schaffensprozeß des Bildes. Ergebnisse des Experiments können in das Spiel eingehen, ja dieses provozieren. Während man sich jedoch beim Mißlingen eines Experiments korrigieren kann, steht und fällt mit dem Gelingen oder Mißlingen des Spiels das ganze Bild.

Auf diese Differenzen geht G. Otto in seiner Unterscheidung von „zwei Ebenen des experimentellen Verhaltens“ ein. 78, 37 ff.

Was hier am Beispiel künstlerischen Schaffens gezeigt wurde, spielt sich in der Entwicklung des Kindes zum Erwachsenen gleichermaßen ab. — Mit jedem Bild, das ein Kind zeichnet und in dem es eine neue Sicht für einen „bekannten“ Gegenstand formuliert, setzt es seine bisherigen Erfahrungen auch aufs Spiel. Aber das Kind bringt mit einer neuen Formulierung nur etwas *für es selbst* Neues, und es kann die Richtigkeit seiner neu gewonnenen Einsicht durch die Hilfe der ihm zugeordneten Erzieher bestätigen oder korrigieren lassen. Diese Hilfestellung, die der Lehrer leistet, ist natürlich nur durch seine tatsächliche Überlegenheit, durch seine effektiv größere Einsicht in den Sachverhalt legitimiert. Die Bestätigung durch den Lehrer kann die Bewährung der gefundenen Bildform nicht ersetzen. Daß sich eine Bildform zur Gliederung der Welterkenntnis bewährt, ist eine Erfahrung, die der Schüler selbst machen muß, weil sich sonst zwischen der Welt und den Mitteln, mit denen er sie begreift, eine unüberbrückbare Kluft auftut. Die Hilfestellung des Lehrers besteht darin, daß er dem Kinde einen Teil des Risikos tragen hilft, und zwar denjenigen, 103, 132

den das Kind noch nicht tragen kann. Für das Kind ist nämlich immer noch jener Teil des Spielfeldes riskant, der für den Künstler des Kulturkreises, dem es angehört, bereits Arbeitsfeld ist. Beim Kunstwerk verhält es sich anders: Sein Partner, mit dem die *Richtigkeit des Ergebnisses* diskutiert wird, ist die geschichtliche Zukunft.

Hier steht aber nicht, wie im nächsten Kapitel, das Ergebnis zur Erörterung, sondern der Spielverlauf selbst, und zu diesem kann gesagt werden, daß er sich beim Kind wie beim Künstler in denselben Bahnen bewegt. Hier, wo es sich um die Stimmigkeit des Spiels und nicht um die des Ergebnisses handelt, wird die Erfahrung des nahtlosen Ineinanders und der Zusammengehörigkeit des neu entdeckten Formbestandes mit den bereits erkannten und gekonnten Bildbeständen gemacht beziehungsweise verfehlt. Im Einbringen des alten, bekannten Erfahrungsbestandes in das Bild besteht der Einsatz; in dem darin liegenden Risiko liegt die Möglichkeit der Vielfalt unberechenbarer, aber verwirklichter Geschichte; im Vollzug der Handlung wird die Gegenwart sinnvoll; im Ergebnis wird die Zukunft erhofft.

DAS BILD ALS ERGEBNIS SCHÖPFERISCHER LEISTUNGEN

Ein geglücktes Spiel, so sehr es den Spieler beglücken mag, ist noch keine schöpferische Tat.

Schöpferisch soll genannt werden, was eine Situation schafft, die erstens nicht in jeder Hinsicht aus der vorangehenden ableitbar ist, zweitens die vorhergehende Situation übersteigt und drittens denselben Verbindlichkeitsanspruch wie die vorherige erheben kann. Die (positive) „Kehrseite“ der Verbindlichkeit besteht in erwiesener Zweckmäßigkeit und Sinnhaftigkeit der neuen Situation. 33, 299

An Beispielen erläutert: die Stilepochen Gotik, Renaissance und Barock können als solche Situationen aufgefaßt werden, bei denen die eine aus der anderen, wegen ihrer zum Teil sehr verschiedenen Ansätze und Ursprünge, nicht abgeleitet werden kann. Die Renaissance folgt *auf* die Gotik, aber *nicht aus* ihr. Die Renaissance „übersteigt“ die Gotik, weil sich der im Renaissance-Stil erspielte und erarbeitete Verstehenshorizont seiner geschichtlichen Epoche angemessen zuordnet. Die Verbindlichkeit (Zweckmäßigkeit) der Renaissance ist für ihre Zeit nicht geringer als die der Gotik für ihre Zeit. 33, 213, 248 f.

Ein Beispiel aus der bildnerischen Entwicklung des Kindes: Die Darstellung des Menschen in der Form des sogenannten Kopffüßlers geht normalerweise einer differenzierteren Darstellungsform, bei der etwa

Kopf, Bauch und Beine gleich große Abschnitte der Gesamtfigur bilden, voraus. Die differenziertere Form ist jedoch nicht im Kopffüßler als einer Vorform angelegt, so, als ob sie nur entfaltet zu werden brauchte.

93, 18 Im Kopffüßler ist allenfalls angelegt, daß noch „schönere“ Kopffüßler gezeichnet werden.

24 Die afrikanische, ozeanische und indonesische Kunst ist reich an Figuren, welche die oben erwähnte mengenmäßig gleichwertige Dreigliedrigkeit von Kopf, Bauch und Beinen bei der Darstellung des Menschen zeigen. Der Reichtum an Formqualität, der in jener Kunst innerhalb dieses Gliederungsschemas auftritt, stellt diese Figuren jedoch in einen ganz anderen Situationszusammenhang, als er für das europäische Kind zutrifft. Bei den Exoten handelt es sich um anerkannte figurative Endformen einer mehr oder weniger stagnierenden Kulturtradition, ähnlich sakralisiert und standardisiert wie russische Ikonen, während das *Schema* der Dreigliedrigkeit beim europäischen Kind vor allem der Ausdruck einer bestimmten Phase seiner bildnerischen Entwicklung ist, das, gemessen an der Bildwelt europäischer Kultur, ein Durchgangsstadium bedeutet.

Soweit ich die Sachlage überblicke, gibt es keine Kultur, die in ihren Menschendarstellungen das Niveau der beschriebenen Dreigliedrigkeit nicht erreicht (wenngleich in einzelnen Werken auf Grund *anderer* Intentionen andere Gliederungen gewählt werden können, wie dies auch in der gegenwärtigen Kunst europäischer Herkunft zu beobachten ist — etwa bei Miró oder Antes).

2, 128, 148 ff. Ich meine, es gibt *keine Entwicklung der Zeichnung*, die vom Kopffüßler zu einer differenzierteren *Darstellungsform* führt, sondern nur eine *Gesamtent-*

wicklung des Kindes, deren Ausdruck die neue Darstellungsform ist.

Mit dieser Unterscheidung soll folgendes gesagt werden: Die sich entwickelnde Erkenntnis hinsichtlich des differenzierteren Gegenstandes „Mensch“, wie sie sich in den späteren Bildern ausdrückt, wird nicht durch bloße Weiterentwicklung des primitiveren Ansatzes (welcher keine Vorform ist) erreicht, sondern nur durch Einflüsse, die von außen kommen. Die vielbeobachtete Tatsache, daß „alle Kinder auf der ganzen Welt“ „bis ins Grundschulalter hinein“ auf bestimmten Entwicklungsstufen annähernd gleiche Formbestände zeigen, ist nicht ausschließlich die Folge einer in ihnen angelegten Selbstentfaltung, vielmehr beruht sie darauf, daß allen Kindern jeder Kultur Bilder zur Anschauung bereitstehen, die mindestens auf einem Differenzierungsplateau der Menschendarstellung angesiedelt sind, das einem normalen sechsjährigen Kind erreichbar ist. — Nur unter dieser Voraussetzung ist der relativ gleichartige Entwicklungsablauf allüberall zu konstatieren, weil er sich bis zu diesem Differenzierungsniveau an bereits selbstverständlich vorgegebenen Formbeständen orientieren kann.

Nun ist freilich mit dem Gebrauch eines höheren Differenzierungsschemas *allein* noch keine schöpferische Leistung erbracht. So bemerkt W. Ebert: „... Werke, die an den Wendepunkten der Stilepochen stehen, die selbst solche Wendemarken darstellen, sind in der Regel von untergeordnetem Rang, in bezug auf Wertansprüche mitunter recht medioker und banal, während die Höchstleistungen sich meist erst in Stadien der Stilreife abzeichnen.“

Es ist nicht die Erfindung eines höheren Darstel-

lungsschemas, geschweige denn seine bloße Übernahme, was die schöpferische Leistung ausmacht, solange der dritte von uns genannte Faktor, die „Verbindlichkeit“ des Bildes, nicht mitwirkt.

33, 246 Denn bisher wurde vor allem auf das Moment der *darstellungsmäßigen* (mehr oder weniger abbildhaften) Differenzierung abgehoben, die ohne Zweifel eine wichtige Angelegenheit für den werdenden Menschen als einem (auch) biologischen Wesen ist. Man kann in dieser Hinsicht mit Hauser — der über den „frühen“ Dvořák schreibt — von einer „stufenweisen Eroberung der Wirklichkeit und einer Akkumulation der naturalistischen Errungenschaften“ sprechen. Hauser referiert weiter: „Das sich von diesem Standpunkt aus eröffnende Bild ist klar und eindeutig. Der Naturalismus der Frührenaissance erscheint als die direkte Fortsetzung der künstlerischen Bestrebungen der Spätgotik. Die Hochrenaissance stellt trotz ihres Idealismus und ihrer stilisierenden Grundtendenz, auch hinsichtlich der Naturwiedergabe einen ungeheueren Fortschritt dar: Die Figuren von Raffael und Michelangelo sind nicht nur großartiger, sie sind auch ‚richtiger‘ gezeichnet als die von Filippo Lippi oder Signorelli. Der Barock bewältigt unzählige Schwierigkeiten der Wirklichkeitsdarstellung, wie zum Beispiel die des Tiefenraumes, der Lichteffekte, des psychologischen Ausdrucks, der dramatischen Konzentration, der Landschafts- und Interieurmalerei, denen kein früherer Stil gewachsen war“ usw.

Betrachtet man die zuletzt genannten Darstellungsweisen der Wirklichkeit, so bemerkt man schnell, daß sie in unserer gegenwärtigen geschichtlichen Situation nicht eigentlich problematisch sind. Ein großer Teil der Verantwortung für diesen Bereich der

Wirklichkeitsdarstellung kann mühelos und berechtigterweise an die Fotografie delegiert werden. Die Kinder unserer Kultur leben jedoch, wie wir in früheren Ausführungen dargelegt haben, noch nicht voll engagiert in der heute sich darstellenden Geschichte und müssen deshalb in diese zuerst eingeführt werden. Auf ihrem Lernweg werden die von Dvořák angeführten Darstellungsprobleme akut, weil sie Grundlagen unserer Bildkunst sind und — sei es auch in der Form des Kontrastes oder Protestes — in die gegenwärtigen Bilder integriert sind. Die sogenannte Deformation der menschlichen Gestalt, wie sie Picasso angekreidet wird, kann nur auf dem Reflexionshintergrund der „naturalistischen Errungenschaften“ als eine positive künstlerische Leistung gewürdigt werden, als eine Leistung, in der die Physiognomien des menschlichen Leibes aus der Erfahrung intimer Beziehungen, die nicht nur sexuelle sind, in die Bildsprache eingebracht werden. Im distanzierten Sehen der Renaissance-Perspektive, die Symptom gewisser rationaler Einseitigkeiten unserer Kulturtradition spätestens seit Aristoteles ist, blieb die Physiognomie der Dinge ein Stiefkind der bewußten künstlerischen Wahrnehmung, bis sie beispielsweise durch Picasso, Max Ernst, Paul Klee und andere ins Bewußtsein gehoben wurde. Nach meinen Beobachtungen scheinen kleine Kinder vor der Ausprägung sprachlicher und bildhafter Gliederungsmöglichkeiten Menschen und Dinge an physiognomischen, das heißt sehr abstrakten Figurationen zu erkennen; besonders auf Fotografien erkennen sie Gegenstände, Tiere und Menschen wieder, selbst wenn die zuvor unbekannten Abbildungen nicht in einer typischen Lage, das heißt auf dem Kopf oder seitlich zur Betrachtung angeboten werden. Wie abstrakt das

1, 288 ff.

53, 96 f., 125

Physiognomische ist, geht aus dem Phänomen hervor, das man „Familienähnlichkeit“ nennt. Obwohl nicht ein einziges Maß, keine Proportion oder genau benennbare Figuration im Gesicht von Kindern mit dem der Eltern übereinstimmen muß, sind dennoch die Verwandten und Bekannten der Familie fest davon überzeugt, das Kind sei „ganz der Vater“ oder „ganz die Mutter“. — Der Kunsterzieher, der seine Schüler gut kennt, hat ebenfalls sehr häufig das Erlebnis, daß ihm das „Gesicht“ des Schülers in den Zeichnungen förmlich entgegenschlägt — sogar in den Linienzügen, die ein Haus oder ein Auto darstellen; der physiognomische Gleichklang ist nicht an die Darstellung von Gesichtern gebunden und hat meistens selbstbildnishaft Züge.

Wie die letzten Erörterungen zeigen, ist die Herbeiführung eines Situationswandels als Bedingung schöpferischer Leistung nicht einseitig auf Erweiterung von Darstellungsschemata im Bereich „naturalistischer Er rungenschaften“ angelegt. Die Erfindung formaler, technischer, bildsprachlicher, ausdrucksmäßiger, physiognomischer und anderer Schemata als komplexe Regelsammlungen für bestimmte Spiele auf bildnerischem Gebiet gehören gleichfalls zum Arbeitspensum des Künstlers, auf welchem schöpferische Leistungen vorbereitet werden können; obgleich nicht jeder der genannten Teilbereiche zu jeder Zeit die gleiche Aktualität hat.

2, 109 Die Anwendung eines gefundenen Schemas (Spielregel) ist leicht, das heißt sie erfordert gerade in derjenigen Hinsicht keine spezifischen Fähigkeiten, in der die Erfindungsleistung besteht. Beispiele für diesen Sachverhalt geben die Computergraphik und
7, 336 ff. -musik.

Anders jedoch verhält es sich mit der *Erfüllung* 71, 73 eines solchen Schemas oder Spielregelkanons, das heißt der Anwendung des Schemas zur Lösung einer aufgetretenen Problemsituation. In diesem Falle muß nämlich vom Autor des Bildes erstens aktiv erkannt werden, daß das ihm vorgegebene oder dargebotene Schema — von dem er bislang keinen Gebrauch gemacht, vielleicht nicht einmal Notiz genommen hat — die Bewältigung der Situation verheißt. Die zweite Schwierigkeit, die es zu meistern gilt, ist die Herauslösung des Schemas aus dem Bildzusammenhang, in dem es stand. Das Schema gewinnt seine Attraktivität und Überzeugungskraft ja nicht durch seine isolierte Darbietung in Schul- oder Rezeptbüchern, wie ebenfalls die gedruckten Gebrauchsanleitungen in Gesellschaftsspielen meist sehr langweilig sind und ein genaueres Lesen der Spielregeln erst durch eine fragliche Spielsituation motiviert wird. Das Schema wirkt in seinem Zusammenhang überzeugend, weil es nur dort zeigen kann, was es zu leisten vermag. Piet Mondrians Bilder weisen zum Beispiel ein Schema auf, das relativ einfach anzuwenden, jedoch dermaßen schwer zu erfüllen ist, daß seine Bilder, trotz hoher Preise auf dem Kunstmarkt, zu denen gehören, die fast gar nicht gefälscht werden. 71, 134 f. 54, 28 f.

Weiter bedeutet die Erfüllung des neu übernommenen Schemas, es mit den Beständen des alten Schemas so zu verbinden, daß es nahtlos mit ihm eins wird und keine Stilbrüchigkeit auftritt. Dieses Verbindungsmoment weist den beschriebenen Spielcharakter auf, da es darum geht, das Bild als Spielpartner ernst zu nehmen und sich mit ihm einzulassen; das neue Schema darf dem Bild nicht (wie eine Verletzung) zugefügt werden, vielmehr muß es in der Weise eines 103, 24

allesdurchwaltenden Prinzips überformend wirken, so daß auch die kleinste Einzelheit mit Sinn, mit einem neuen Sinn erfüllt wird. Schöpferisch ist das Ergebnis schließlich dann, wenn es sich innerhalb eines ganzheitlich gesehenen größeren Lebensrahmens als stimmig erweist.

Aus alledem geht hervor, daß das Bildermachen etwas anderes ist als *nur* „das Spiel mit den bildnerischen Mitteln“. Der Weg, der zum Bilde führt und schöpferischen Charakter hat, läßt sich etwa folgendermaßen beschreiben:

Um zu einem Bilde zu kommen, um nur damit anfangen zu können, muß der Autor das tun, was er immer schon getan hat, um ein Bild zu machen. Er begibt sich in eine bestimmte Situation, das heißt in ein Schema von Zusammenhängen, welches bisher die Bildproduktion ermöglichte. Dabei werden die ihm bekannten Spielregeln angewandt bzw. jenes Schema benutzt, das sich im Erfolg bewährt hat. Der Autor geht also durchaus von dem aus, was er bereits kennt und kann. In diesem Bereich bleibt der für ihn bewährte Konnex zwischen Bildgegenstand und seiner bildnerischen Formulierung notwendig gewahrt, es wird also weder etwas riskiert noch tut sich eine Diskrepanz zwischen dem Gegenstand und seinem Bilde auf.

Dieser Konnex kann nun auf zwei Weisen gestört werden: es kann sich erstens zeigen, daß das angewandte bildnerische Formulierungsschema nicht ausreicht, um den Kenntnissen und Erfahrungen gerecht zu werden, die der Autor inzwischen mit dem Gegenstand des zukünftigen Bildes in anderen Medien seiner Weiterkenntnis gemacht hat; zweitens können bei der konkreten Ausführung des Bildes Abweichun-

gen vom Schema auftreten, die ebenfalls den bisher gesicherten Konnex stören. Im ersten Fall ist die bisher beherrschte Bildsprache den Ansprüchen, die der Gegenstand stellt, nicht mehr gewachsen, im zweiten Fall sieht der Autor den von ihm darzustellenden Gegenstand durch das Bild nicht so formuliert, wie er es beabsichtigt hat. In beiden Fällen treten also das Faktum, eventuell die Einsicht oder das Gefühl einer Diskrepanz zwischen dem Bild und seinem Gegenstand auf und veranlassen den Autor zu Korrekturen, welche die Sicherheit des Konnexes zwischen beiden wiederherstellen.

In Übereinstimmung mit sämtlichen Kreativitätsforschern, über deren Ergebnisse G. Ulmann berichtet, ist die Ausgangslage für schöpferische Prozesse und Produkte durch einen objektiven problematischen Konflikt gekennzeichnet; hier ergibt sich sozusagen eine Lücke zwischen Bildform und Bildgegenstand. 103 14, 60

Die entscheidende Frage, die hier aufgeworfen wird, richtet sich auf die Art und Weise, *wie* die Lücke *erkannt und geschlossen* wird. Die Formulierung der Lücke in der Wortsprache, die sich etwa in dem Satz „Wie zeichne ich oder *wie zeichnet man* die Spiegelung des Segelschiffs im Wasser?“ darstellt, fälscht ein berechtigtes Bildproblem in ein Abbildproblem um. Denn es gibt hier kein „man“, dem man abschauen kann, wie „man“ es zeichnet. Es gäbe nicht die vielen gemalten Segelschiffe von William Turner bis Lyonel Feininger, wenn die Darstellung ihrer Spiegelung festgelegt wäre. Daraus ergibt sich, daß die Umschau nach einem geeigneten Schema zur angemessenen bildhaften Repräsentanz eines erkannten Gegenstandes oder Sachverhaltes, die wir früher als Formurteil über Eigenschaften an ihm herausgearbeitet haben, eine Um- 17, 129 f.

schau ist, die nicht auf ein bestimmtes System fixiert ist. Es werden vielmehr alle erreichbaren Systeme und Schemata von der Umschau erfaßt, seien sie nun in Bildern, Abbildern, Reproduktionen, im Gedächtnis oder in der Phantasie anzutreffen. In irgendeinem der angesprochenen Bereiche *kann* jenes Schema (eventuell über Zwischenstufen) auftauchen, das dem Suchenden die Lösung seines Problems verheißt. Das Ziel der

14,62 Suche besteht nur in einem erstrebten *Niveau* der Stimmigkeit und Angemessenheit zwischen dem Bild und seinem Gegenstand, wogegen über die *konkrete* bildnerische Formulierung zunächst keine oder nur sehr vage Vorstellungen herrschen. Selbstverständlich ist die Suche orientiert; sie geht von den Kenntnissen, Einsichten und Fähigkeiten des Autors (seinem bisherigen Schema) aus und wird von dem Ziel der angemessenen Darstellung des Gegenstandes geleitet. Aber hinsichtlich dessen, was in der Umschau speziell für die Bewältigung des Problems benötigt wird, ist sie (am besten) vorurteilsfrei, offen und völlig unorientiert. Deshalb erscheint das gefundene Schema

14,78 in einer sehr intensiven Weise als *gefunden* — selbst wenn es der Phantasie des Autors entspringen sollte. Die Phantasie kann hier nicht eingehend erörtert werden. Sie ist eine Tätigkeit des Geistes, die teils bewußte, teils unbewußte Komponenten umfaßt, miteinander vergleicht, kombiniert, vereint, wobei zum Teil unlogische, assoziative, abstrakte, sowie im Bewußtsein meist getrennt ausgeführte Operationen scheinbar zufällig oder spontan integriert werden. Die Befähigung zur Phantasietätigkeit ist bei den Menschen sowohl in ihrer Richtung als auch in ihrer Stärke verschieden; sie kann ebenso verkümmern wie trainiert werden.

Das Ergebnis solcher Phantasietätigkeit bildet, wenn es durch das Bewußtsein unter Kontrolle gebracht worden ist, eine Vorstellung, die von einer ähnlichen Anschaulichkeit ist wie das erkannte Schema eines Erinnerungsbildes oder eines aufgenommenen und verarbeiteten konkreten Bildes.

Das Auffinden und unmittelbare Angesprochenensein durch ein Schema, das einem Bild (und nicht einem Rezept) entstammt, gleichgültig, ob es in der Phantasie oder bei der Umschau unter anderen Bildern gefunden wurde, ist insofern von Vorteil und eigentlich unerläßlich, als es sich nur so in der größtmöglichen Nähe zu der Ausgangssituation befindet und diese nun zum Wachsen bringt. Das neue Bild mit dem höher entwickelten Schema empfängt seine Verbindlichkeit zunächst zwar vor allem dadurch, daß sich das Neue *im Spiel* mit dem Alten vereint; das Neue hat aber nur dadurch eine Chance zur Bewährung, daß es an die erwiesene Bewährtheit des Alten anschließen kann. So wird das alte Schema in dem neuen aufs Spiel gesetzt, aber nicht in Frage gestellt, sondern als Einsatz ins Spiel eingebracht — dagegen wird das Neue zunächst *gewagt*. 83, 34 f.

Jackson und Messick unterscheiden „zwischen einer internen und externen Angemessenheit“ als Bewertungskriterien für schöpferische Produkte, das heißt: „das nun erreichte System muß sowohl in sich stimmig sein als sich auch stimmig in größere Systeme einpassen.“ Unsere Erörterungen haben sich vor allem auf die „interne“ Angemessenheit und deren Zustandekommen bezogen und sie als notwendige, wenn auch allein nicht hinreichende Bedingung für die (erhoffte) „externe“ Angemessenheit herausgestellt. Die interne Angemessenheit, die wir als *medieninterne* 103, 32

fassen, wird spielerisch eingeführt und bekommt ihre Stimmigkeit aus der Sicherheit, mit der das Spiel geglückt zu sein scheint.

Es gibt für sie aber auch objektive Kriterien, die im Kommunikationsvorgang offenbar werden. So etwa besitzen viele ästhetische Objekte, Werke der Op- und Minimal-Art sowie kinetische Erzeugnisse eine hohe ästhetische Stimmigkeit; mit Verständnis und Kenntnis lassen sich die ihnen zugrunde liegenden Spielregeln erkennen und in ihrer konsequenten, das heißt spielgerechten Anwendung überprüfen — was übrigens auf alle Bilder, allerdings auch auf den gekonnten Kitsch zutrifft.

Die externe Angemessenheit des Bildes zu kontrollieren ist unerlässlich. Das Spielresultat, hier das Bild, wird an die Wirklichkeit, wie sie in den anderen Weisen der Welterkenntnis erscheint, zum Vergleich angelegt und dabei auf seine Zuverlässigkeit geprüft. Auch hierbei ergibt sich als Vorstadium eine Spielsituation, die erst später in wirkliche Bewährung umschlägt.

Die „externe Angemessenheit“ zu prüfen ist freilich eine *interne Angelegenheit des Subjekts*. Der einzelne Mensch, der das Bild für sich selbst gemacht beziehungsweise erkannt hat, erfährt, indem er mit ihm umgeht, in einer Art „innerer Diskussion“ dessen Stimmigkeit; er muß mit dem Bild leben und bemerkt dabei, ob es sich seinem sonstigen Weltbild einordnet oder nicht. Oft wird es vorkommen, daß das Bild nicht zu *allen* anderen Bewußtseins- und Lebensbereichen paßt. Dies kann zur Korrektur des Bildes, aber auch zur Korrektur in den anderen Bereichen führen. Immerhin muß ein Akt, in dem ein Bild (das sich bewährt) gefunden und erstellt wurde, schöpferisch

genannt werden, weil er sonst nicht von der bloßen unverstandenen Anwendung eines Schemas unterschieden wäre.

Es müßte von der bloßen Anwendung eines Schemas nicht so viel gesprochen werden, wenn sie nicht tatsächlich so weit verbreitet wäre. Die Anwendung ist sehr verlockend, weil sie Bewährtheit verheißt und Leistung ermöglicht, ohne daß der Sachverhalt selbst originär erfahren und überprüft werden müßte. Das abgelernte Schema wird dann oft virtuos gehandhabt und täuscht eine Leistung der Person vor, die in Wirklichkeit eine Leistung des Schemas ist.

Die Bewährtheit des Schemas erscheint in seiner bloßen Anwendung wie aus zweiter Hand. Es wird nicht „geschöpft“, das heißt an die Quelle zurückgegangen, wo die Übereinstimmung der Sache mit ihrem Bild den Ursprung hat. Leider überwiegt diese Art der Aneignung von Schemata bei den meisten Menschen. Vieles jedoch muß auch im Vertrauen auf seine Bewährtheit angenommen werden, ohne daß es immer geprüft wird. Dennoch müßte es das Ziel aller Bildungsinstitutionen sein, die jungen Menschen so weit zu fördern, daß sie von irgendeinem Standpunkt aus die Berechtigung für gegebenes Vertrauen zu beurteilen vermöchten.

Indessen — Bilder werden, sowohl vom Kind als auch vom Künstler, das heißt vom Menschen schlechthin, nur auf dem Weg ihrer Erfüllung wirklich gewonnen. (Damit hängt die Schwierigkeit zusammen, einem anderen ein bestimmtes Kulturverständnis aufdrängen oder einen anderen zu einer bestimmten Bewertung eines ihm fremden Bildes überzeugen zu wollen. Wenn *Übereinstimmung* nicht zu erreichen ist, dann ist der andere bereits so differenziert und festgelegt, daß das

ihm vorgestellte Bild eine Zumutung ist, oder er ist in seinen Möglichkeiten, Bilder anzunehmen, so verkümmert, daß er ein ganzes Leben einholen müßte, um bis zu diesem Bild zu gelangen.)

- 32 Wir reden hier nicht dem „Genius im Kinde“ das Wort; es gibt entscheidende Differenzen in schöpferischen Leistungen, die in folgendem bestehen: Während es das Kennzeichen beider ist, ihre eigenen Probleme lösen zu wollen, das heißt diejenigen Probleme, in denen sie existentiell engagiert sind, ist die Leistung des Kindes darauf bezogen, sich in die Kultur einzufügen, sie aktiv aufzunehmen und zu seiner eigenen zu machen, wogegen der Künstler sich von ihr entfernt und damit diese Kultur fortentwickelt. Die objektive Leistung kommt erst zum Vorschein, wenn das Bild in die Öffentlichkeit tritt. Indem Bilder, wie früher ausgeführt, Informations- und Kommunikationsfunktionen erfüllen, fungiert die Öffentlichkeit, je nachdem, ob sie vom Kinde oder vom Künstler in Anspruch genommen wird, jeweils auf andere Art. Das Kind kommuniziert mit der Welt und der sozialen Öffentlichkeit über seine Bilder in der Weise, daß es mit ihnen die von der Kultur angebotenen Weltbilder im Maße seiner wachsenden Fähigkeiten und Einsichten aufnimmt; es entspricht der Existenzform des Kindes, in den von ihm noch nicht verarbeiteten und eingesehenen Bereichen seines Lebens und seiner Kultur von den ihm zugeordneten Erziehern getragen und aus deren fürsorgender Liebe korrigiert zu werden, und zwar so, daß ihm die Korrekturen und Lehranweisungen helfen, die Kultur auf einem möglichst hohen Niveau aktiv zu ergreifen und in der damit gegebenen graduell größer werdenden Selbständigkeit jene Souveränität zu erzeugen, die im Stadium des Erwachsen-

101, 125

48, 26 f.

seins die Entwicklung in einer bestimmten Richtung 90, 23
fortzusetzen befähigt und berechtigt. Indem das Kind
in seinem Bildschaffen von der Öffentlichkeit (über
seine Erzieher) korrigiert wird, erweist sich die Infor-
mations- und Kommunikationsfunktion des Bildes in
besonderem Maße *rückwirkend* auf den Urheber: Das
Bild wirkt beim Kinde wie beim Künstler nicht nur
informierend für andere, sondern auch für den Autor
selbst. Mit dem Unterschied: beim Kinde geht das
Bild der Kultur *nach*, beim Künstler geht es der Kul-
tur *voraus*. Das Schöpferische im Bildschaffen unter-
scheidet sich beim Künstler und beim Kinde *subjek-
tiv nicht*; dennoch wird der Begriff und die Tatsache
des Schöpferischen vorwiegend denjenigen Leistungen
zugeordnet, die sich *objektiv*, das heißt gegenüber der
Kultur als neu, sinnvoll und brauchbar erweisen. Es
muß also nicht jede subjektive schöpferische Leistung 15, 14
zu jeder Zeit zu einer objektiven gedeihen, wie wir
es im Kapitel über das Bild im Verhältnis zur Kultur
und zur Gesellschaft dargelegt haben. Allerdings muß
die objektive Leistung des Künstlers eine Schwierig-
keit meistern, die in dieser Rigorosität dem Kind nicht
abverlangt wird: Bei der Maßstabgewinnung für die
Stimmigkeit seines Resultates kann und darf der
Künstler dem gesellschaftlichen Urteil seiner Zeit nicht
trauen. Er muß sein Werk allein verantworten, denn er
führt nicht nur subjektiv für sich, sondern objektiv
für die Welt eine neue Situation herbei. Die schöpferi-
sche Leistung des Künstlers besteht darin, etwas noch
Unvergleichbares in die Kultur eingeführt zu haben,
was diese nur einholen kann, wenn sie sich insgesamt
auf das Werk hin verändert.

Ein Bild ist kein Produkt, das aus einem ausschließ-
lich durch Arbeit gekennzeichneten Prozeß hervorgeht.

Dabei ist es gleichgültig, in welchem anderen Medium sein Gegenstand zuvor repräsentiert war: Gegenüber dem Medium „Bild“ sind alle anderen Medien *gleich gültig* und *gleichgültig*. Gegenüber dem Medium „Bild“ stellt auch „die Wirklichkeit“ nur ein Medium dar. Ob beispielsweise ein Akt (Darstellung des unbedeckten Menschen) nach einem Traum oder nach fotografischen Studien (Paul Wunderlich), nach dem lebenden Modell (Renoir) oder aus der Vorstellung (Horst Janssen), nach einem idealen anatomischen Proportionsschema (Dürer) oder nach Vorlagen anderer Künstler (Beardsley) gezeichnet wird: immer muß der Gegenstand (hier der Akt) zum Bilde werden, das heißt ganz in ihm aufgehen und so sehr mit ihm eins werden, daß die Darstellung des Gegenstandes zugleich Darstellung des Bildes ist.

„So müßte man malen können!“ ist die Redewendung, in der das Einswerden des Bildgegenstandes mit dem Bilde ausgedrückt wird. In diesem Ausspruch wird erkannt, daß der Sichtweise des Künstlers als einer Fähigkeit, vieles, ja die ganze Welt neu und eigenartig zu sehen zu können, der Vorrang vor dem dargestellten Gegenstand gebührt.

DAS VERHÄLTNIS DES BILDES ZUR WIRKLICHKEIT

Das Verhältnis des Bildes zur Wirklichkeit kann im Rahmen dieser anthropologischen Überlegungen nur kurz behandelt und vor allem nicht diskutiert werden. Grundsätzlich gehen wir von der Annahme einer Wirklichkeit aus, auf die der Mensch bezogen ist. Dabei ist „die wirklichkeitsbewußte Selbstwahrnehmung für den Menschen die Grundbedingung jeglicher Erfahrung überhaupt und zugleich das lebendige Grundmaß, von dem aus anderes Wirkliches entweder als auch leiblich oder als auch wirklich ‚gemessen‘ werden kann“. Wir folgen Hollenbach weiter: „Die Weltwirklichkeit wird in der sprachlichen Formulierung“ (sowie im Bild) „erst im eigentlichen Sinne wirklich, weil sie dort vom wirklichkeitsbewußten Geist objektiviert ist.“ So wird die Wirklichkeit im Bild nicht in der Form einer Fiktion beziehungsweise eines Scheinphänomens vorstellig, sondern in dem Maße wirklich, wie etwas nur wirklich werden kann. Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkt als Beispiel einen gemalten Rosenstrauß, so ergeben sich jedoch einige Verstehensschwierigkeiten: Wieso hat ein gemalter Rosenstrauß mehr mit der Wirklichkeit zu tun als ein wirklicher Rosenstrauß? Die Antwort lautet: Das Bild des Rosenstraußes schließt die Wirklichkeit des Rosenstraußes auf. Mit anderen Worten gesagt heißt dies, daß das Bild

42, 105

42, 107

den Bezug des Menschen zum Rosenstrauß herstellt und der Strauß in dieser Beziehung für den Menschen erst wirklich wird. Die Rosen sind zwar chronologisch vor dem Bilde da, aber was sie in ihrem Wesen sind, in dem also, was sie von anderen Sachen unterscheidet, in dem, was sie *als Rosen wirklich* sein läßt, werden sie nur durch ein ihnen *vorangehendes* Bild erkannt. — Fragen wir zunächst, welche Wirkungen das Bild hat. Die Rose ist eine Schmuckpflanze, die durch Züchtungen gewonnen wurde. Bei diesen Züchtungen geht es (abgesehen von Haltbarkeit, Klimafestigkeit und anderen Spezialitäten) vorwiegend um die quantitative Bereicherung der Blüte mit Rot, teils durch Intensivierung des Farbstoffes im Blütenblatt, teils durch Vermehrung und Vergrößerung der Blütenblätter. Für den Züchter ist die Rose nicht so vollkommen, als daß er sich nicht eine noch schönere Rose vorstellen könnte, eine Rose demnach, die seinen Vorstellungen von einer Rose mehr entspricht als die vorgefundene Pflanze. Wenn man es genau nimmt, so wird die Einsicht in das Wesen der Rose von einer Rose bestimmt, die es in der Wirklichkeit noch gar nicht gibt. Um ein — in diesem Buch vielleicht erwartetes — Wort zu gebrauchen, scheint es so zu sein, daß das „Urbild“, nach welchem sich die Bilder richten, eher in der Zukunft als in der Vergangenheit liegt, nicht Ausgangspunkt, sondern Ziel ist. Die vorfindbaren und vorgefundenen Rosen sind dann natürlich auch Erfüllung von der Vorstellung der „schönsten“ Rose, Erfüllungen ihres Urbildes, da sie das nicht endgültig definierte, weil zukünftige, Urbild in seiner Erfüllung vorwegnehmen und ihm zu seiner Gestalt verhelfen. — So also wird die Sache „Rose“ an einem Bild „Rose“ gemessen, und dadurch als das erkannt, was sie wirklich ist. Die Sache ist für

den Menschen erst wirklich da, wenn sie einem Bilde gleicht, das er von ihr schon gewonnen hat. (Dreht man den Satz um, daß mit dem gewonnenen Bild auch die Sache da sei, dann bewegt man sich in den Bereichen der Bildmagie.) Es wird nun deutlich, weshalb die Aufstellung eines Bildes schöpferisch genannt wird: das Bild gründet (wie die Sprache) die Wirklichkeit der Welt für den Menschen. Wo das Bild nur übernommen, nur „geliehen“ wird, geht die Wirklichkeit der Welt an der *Person* des Menschen vorbei — er wird oder bleibt unmündig.



BILD UND SPRACHE

Nach dem Motto: „Bilde Künstler, rede nicht“, setzt das Beherrschen der Bildsprache nicht voraus, daß der Mensch in einem anderen als im Bildmedium reflektiert. Es ist für die Stimmigkeit des Bildes nicht nötig, in der Wortsprache etwa sagen zu können, warum diese oder jene figurative Konstellation gewählt, korrigiert oder als richtig empfunden wird. Das Medium „Bild“ müßte als unterprivilegiertes und unterbemiteltes angesehen werden, wenn es zu seiner Konstituierung eines anderen Mediums gleichsam als Kommentar bedürfte. Seine Beziehungen zur Wirklichkeit sind unmittelbar. Die Stimmigkeit der bildnerischen Aussagen ist in dem Verhältnis ihrer Form zu ihrem Gegenstand gestiftet, unbeschadet der Tatsache, daß dieses Verhältnis in einem anderen Medium reflektiert und *als Verhältnis* bewußt werden kann. Wo immer es also um die Reflexion des Verhältnisses geht, ist eine teilweise Konvertierbarkeit der bildnerischen Aussage in die Sprache erforderlich, doch stiftet sie nicht die Stimmigkeit des Verhältnisses zwischen der Sache und ihrem Bild. Ein schlechtes Bild kann durch den besten Kommentar nicht gut werden, doch kann ein schlechter Kommentar das Verständnis auch eines guten Bildes erschweren — und umgekehrt. Da Schule und Lehre originäre Erfahrungen weder verhindern (schlechte) noch (gute) ersetzen können, für letztere jedoch gün-

stige Situationen schaffen wollen, hat die neuere Kunstdidaktik die rationale sprachliche Durchdringung des Bildes und Kunstwerks in den Vordergrund ihrer unterrichtlichen Bemühungen geschoben. Sofern sie dieses Verfahren als bewußtmachende Kommentierung bildhafter und künstlerischer Prozesse auffaßt, versammeln sich alle Hoffnungen auf eine Verbesserung der kunstunterrichtlichen Methoden und Erfolge auf diesen didaktischen Ansatz.

DAS BILDMEDIUM

Was unter Medium hier gemeint ist, wird am besten durch ein Beispiel erläutert. Wasser ist das Medium, das in Tau, Regen, Dampf, Tropfen, Woge, Welle, Meer, Teich, Bach, Fluß, Wolke, Eis, Nebel usw. in Erscheinung tritt. Was diese Dinge zusammenhält, ist die Sache „Wasser“; was sie unterscheidet, ist die Erscheinungsform des Mediums als Antwort auf bestimmte Konstellationen der Wirklichkeit.

Das Medium „Bild“ ist ein Medium eigener Art. Es steht gleichrangig neben allen anderen Medien und wird selbst von der Sprache nicht übertroffen. Die Sprache ist bei ihrer *instrumentalen* Anwendung (wir werden auf dieses Problem noch eingehen) freilich in vieler Hinsicht brauchbarer und universeller; als Medium ist sie hingegen dem Bildmedium nicht überlegen. Jeder Versuch, das Medium des Bildes als irrational, a-rational, der Logik usw. entzogen zu deklarieren, es in tieferen „Schichten der Seele“ beheimatet sein zu lassen, es vom „Unbewußten“ gespeist zu betrachten oder sonstwie positiv oder negativ aus *einem* Prinzip heraus zu erklären, tut in seiner Einseitigkeit sowohl diesem wie allen anderen Medien unrecht. Erfahrungen, die in ihm gemacht werden, und Wirklichkeitsbeziehungen, die in ihm gestiftet werden, sind weder tiefer noch flacher, weder sicherer noch gefährdeter als die aus anderen Medien.

Zweifellos ist das Bildmedium ein bevorzugtes Medium, da nach herrschender Auffassung der Gesichtssinn, nach dem auch das menschliche Antlitz als „Gesicht“ seinen Namen (bei uns) trägt, zu den „edlen“ Sinnen zählt und zum Teil als der edelste angesehen wird. Das sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß gleichermaßen wertvolle Funktionen der Person, wie das Gewissen, in der „Stimme des Gewissens“ dem Gehörsinn und damit einem anderen Medium zugeordnet werden.

Erfahrungen jedoch, die dem Bildmedium entstammen, sind durch andere nicht ersetzbar sowie unerläßlich. Keinem (gesunden) Menschen sind Urerfahrungen in ihm verwehrt, ja, sie bleiben sogar keinem erspart.

Auch Bilder können instrumental, das heißt nicht als Erfüllung der Bildsprache, sondern zum Beispiel als Dekorationsobjekte, Informationsträger für außerhalb des Bildes liegende Sachverhalte usw. eingesetzt werden. Der instrumentale Gebrauch des Bildes ist legitim. In dem Kapitel über die Funktion der Bilder wurden Beispiele genannt. Der Mißbrauch beginnt, wo der rechtmäßige instrumentale Gebrauch des Bildes den Zusammenhang mit der originären Erfahrung im Bildmedium verläßt. Schon der legitime instrumentale Gebrauch des Bildes wird von empfindsamen Menschen als ein „uneigentliches“ Verhältnis zum Bild registriert, obwohl er zugleich notwendig ist. In dem unausgleichbaren Spannungsverhältnis zwischen der Hingabe an das Bildmedium einerseits und der Notwendigkeit andererseits, Bilder instrumental gebrauchen zu müssen, ist das Faktum notwendigen menschlichen Schuldigwerdens ontologisch fundiert. Daher rührt die Beglückung, die die Versenkung in ein Kunst-

werk schenkt, weil in ihr diese Spannung vorübergehend aufgehoben wird, während sie vom Kitsch nur abgelenkt und später um so heftiger verspürt wird.

Wir schließen uns der Theorie Rousseaus nicht an, daß der Mensch von Natur aus gut sei und erst durch die Zivilisation verdorben würde. Dennoch ist nicht zu übersehen, wie tatsächlich durch die Zivilisation auch manches verdorben werden kann. Wenn Kinder bei ihren ersten Versuchen und Erfahrungen im Medium des Bildes beispielsweise von den zu einem Bildverständnis selbst nicht befähigten Erwachsenen dauernd gefragt werden, was das, was sie da zeichnen, denn darstellen solle, so wird der Keim für die Desintegration zwischen Bild und Bildmedium in die Seele des Kindes eingepflanzt und einer Instrumentalisierung des Bildes im Hinblick auf oberflächliche Netzhautbild-Ähnlichkeit der Weg bereitet, der schließlich zur vollständigen Lösung der Bildgestalt von ihrem Medium führt. Damit wird nicht der „heilen Ganzheit des Kindes“ das Wort geredet, denn es ist schon durch die Natur seines Menschseins gebrochen. Aber der Konflikt, der ohnehin besteht, wird dadurch zwangsläufig verstärkt. Andererseits findet menschliche und bildnerische Reifung nur in der Überwindung solcher Konflikte statt, und es ist die ganze pädagogische Kunst des Kunsterziehers mit der Aufgabe umrissen, dem Schüler sowohl Konfliktstoffe als auch Hilfen zu ihrer Bewältigung wohl-dosiert zur Verfügung zu stellen.

Die „unheimliche Macht der Bilder“, die dem Bildmedium eine besondere und sogar mysteriöse Stellung eingebracht hat, die auch in der Ideologisierung der „musischen Bildung“ herumgeistert, hängt nicht zuletzt mit Legenden von Visionen, bildhaften Offenbarungen, Ekstasen, überirdischen Erscheinungen und

neuerdings mit LSD usw. zusammen. Aber sie werden dem Bildmedium nur fälschlicherweise zugeordnet, denn sie gehören ihm ebensowenig an wie die Traumbilder, die in der Psychoanalyse und anderen Psychotherapien von Neurosen eine große Rolle spielen. Sie gehören ihm nicht an, da sich in ihnen nicht die Ordnung des Bildmediums ausspricht; gleichwohl stehen sie im Zusammenhang mit ihm, weil in den Traumbildern das Verhältnis des Menschen zu Bild und Wirklichkeit, wenn auch in eigentümlicher Weise, reflektiert wird. Die Neurose kann, wenigstens aspekthaft, als der unausgetragene, als Schuld empfundene Konflikt zwischen der mißbräuchlichen instrumentalen Verwendung des Bildes und den nicht erfüllten Ansprüchen des Bildes definiert werden. Es sieht so aus, als würde das Unterbewußtsein in den ängstigen Traumbildern gegen die vorenthaltene Einswerdung mit den Bildern rebellieren, indem es, Gleiches mit Gleichem vergeltend, seinerseits Bilder instrumentalisiert und als Mittel der Rache und seelischer Folter einsetzt. Das Traumbildgeschehen kann freilich auch interpretiert werden als eine Aufforderung, sich mit den Konflikten auseinanderzusetzen. In der psychotherapeutischen Deutung der Träume liegt zugleich die
38 Chance, die konkreten Konfliktstoffe herauszufinden und bei ihnen mit der Auseinandersetzung zu beginnen. Indem als Hintergrund einer möglichen „Versöhnung“ mit dem Bildmedium dieses selbst als ein geschichtlich gewachsenes und nur geschichtlich existierendes angenommen wird, läßt der so zu gewinnende persönliche Individuationsvorgang die Welt der anonymen und kollektiven Archetypen C. G. Jungs hinter sich.

Die Informationsästhetik und die hinter ihr stehende

Ideologie unternimmt indessen den Versuch, die Verbindlichkeit des Bildes, die es der Zugehörigkeit zu seinem Medium verdankt, aufzulösen, und zwar durch selbst aufgestellte Gesetze, welche das Bild aus seiner Unverfügbarkeit unter die Verfügungsgewalt des auf seine Rationalität reduzierten Menschen bringen sollen. Auf diese Weise soll der Konflikt zwischen der Anerkennung der Verbindlichkeit des Bildes einerseits und seinem instrumentalen Gebrauch andererseits aufgehoben werden, da es nur noch als Instrument ästhetischer Befriedigung dienen soll. Mit der Aufhebung des Konfliktes würde der Mensch dann „unschuldig“: aber auch *schuldunfähig*, und das brächte ihn um die Chance seiner Freiheit.

BILDSPRACHE – BILDNIVEAU

Die Bildsprache stellt *die Sache* und *nicht das Verhältnis* des Menschen zur Bildsprache vor; das besorgen die Wissenschaften, die Philologie, die Psychologie, die Soziologie und die Philosophie sowie die Anthropologie, die Kunstdidaktik und andere. In der Bildsprache wird eine Sache vorgestellt, beispielsweise ein Stilleben. In dieser *medieninternen* Vorstellung wird die Sache jedoch nicht kommentiert oder beschrieben; vielmehr bestimmt die Art der Vorstellung das Verhältnis des Menschen zu dieser Sache. Nur und lediglich von einem *anderen* Medium aus erscheint das Bild als Kommentar.

Anders verhält es sich wiederum mit dem *Niveau*, auf dem die Bildsprache beherrscht wird. Unbeschadet des originären Ansatzes und der Autonomie des Mediums profitiert das Niveau von dem Beziehungsreichtum und der Höhe der Differenzierung in der Erkenntnis der Welt, der Gegenstände und Sachverhalte, die dem Menschen, der die Bildsprache beherrscht, in anderen Medien zur Verfügung stehen. Die Bedeutungshöhe der Gegenstände, die der Mensch in den anderen Medien seiner Erkenntnis- und Existenzweisen gewonnen hat, provoziert die Abweichungen vom bisher gepflegten Schema, was auf die Entwicklung der Bildsprache unbedingt attraktiv wirkt.

DIE QUALITÄT DES BILDES

Die Qualität eines Bildes resultiert aus der Nähe seiner Form zur Bildsprache, aus dem also, was im Sinne der Erfülltheit von Bildsprache *echt* an ihm ist. Wenn wir an frühere Überlegungen anknüpfen, dann ist das Qualitätsmerkmal des Bildes durch seinen Bezug zur Wirklichkeit definiert. Wir haben dargelegt, wie das Bild die Wirklichkeit der Welt für den Menschen gründet. Insofern das Bild dieses bewirkt, hat es Wert, ist es echt, ist es voller Qualität. (Das kitschige Bild bewirkt eine Scheinwelt, die in einer entscheidenden Situation wie eine Seifenblase zerplatzt. Da sich solche Situationen nicht auf Kommando ereignen, kann es manchmal lange dauern, bis die Scheinwirklichkeit des Bildes entdeckt wird. Es gibt aber Möglichkeiten, Ernstsituationen „durchzuspielen“ — analog den mathematischen Spieltheorien — und darin das Bild zu erproben. Freilich gehört dazu eine gewisse Überlegenheit, die sich vom Schein nicht blenden läßt.) 95

Die durch das Bild vermittelte Welt ist echt, sofern das Bild echt ist, also Qualität hat. Nun wissen wir aus eigener Erfahrung, daß sich unser persönliches Weltbild im Laufe unseres Lebens oft mehrmals und manchmal grundlegend gewandelt hat. Gewiß mußten dabei manche Bilder revidiert und einige ausgeschieden werden, weil sie sich als Trugbilder erwiesen. Andere

Bilder wiederum, denen man einstmals nicht traute, haben sich durchaus bewährt.

Nicht jedes Bild, das sich gewandelt hat, mußte deswegen die Echtheit seines früheren Zustandes einbüßen. Ein zwar grober, aber treffender Vergleich soll zeigen, was gemeint ist: die Pferdekutsche war und ist ein echtes Fahrzeug, das in seiner Echtheit als Fahrzeug von einem Auto nicht übertroffen werden kann. Noch mehr: ein fahrbereites Pferdefuhrwerk kommt der Wirklichkeit eines Fahrzeuges näher als ein Auto, dem die Zündkerzen fehlen, obgleich letzteres in seiner Struktur viel komplizierter, differenzierter und zeitgemäßer ist. So manches Auto wurde schon von einem Esel abgeschleppt.

Bei vielen Menschen dürfte die Zeichnung eines Kopffüßlers die letzte Begegnung mit dem Bildmedium gewesen und mit dem Schema des „Punkt, Punkt, Komma, Strich“ der Ausbruch aus dem wirklichkeitsstiftenden Medium eingeleitet worden sein, so daß sich von da an Echtheit des Bildes nur noch sporadisch und mehr zufällig einstellte.

Die Hoffnung auf den Erweis der Echtheit eines neuen Bildes auf einem höheren Niveau gründet in der Erfahrung der Wirklichkeit auf der vorausgegangenen Stufe. So etwa baute die Erfindung des Drehkolbenmotors in ihrer Hoffnung auf Gelingen auf der Tatsache auf, daß motorgetriebene Fahrzeuge wirklich sind, diese darauf, daß es Fahrzeuge gibt, diese darauf, daß es Fortbewegung gibt usw. Hoffnungen brauchen sich nicht zu erfüllen, aber wenn sie es tun, dann stehen sie im Kontinuum der Wirklichkeit, dem auf seiten des Bildes ein Kontinuum von Echtheitsbeziehungsweise Qualitätserfahrungen entspricht.

DER MEDIENINTERNE „SPEZIELLE RANG“ DES BILDES

So kann nun eine Definition des Begriffes „Rang“ gelingen. Wir betrachten dabei den Rang *medienintern* und bezeichnen ihn als „speziellen Rang“. Die Ranghöhe eines Bildes im Bildmedium wird mit seinem „speziellen“ Rang umschrieben. Voraussetzung für den Rang eines Bildes ist seine Echtheit, seine Qualität. Rang meint nicht eine graduelle Abstufung der Qualität, sondern vollkommene Erfüllung der Qualität in bezug auf den *Umfang der Wirklichkeit*, der von ihm erfaßt wird. Ein Bild von hohem Rang umfaßt und ergreift die Wirklichkeit umfassender und differenzierter, nicht aber intensiver oder sicherer als ein Bild niederen Ranges. Die gute Kinderzeichnung steht der Leistung des Künstlers nicht in der Qualität, sondern im Rang nach, wobei aber zu beachten ist, daß Qualität auf hohem Rang viel schwieriger zu erreichen ist. (Im nächsten Kapitel wird gezeigt, daß Bilder auch von anderen Medien her unter dem Gesichtspunkt des Ranges betrachtet werden können; dann sprechen wir von „allgemeinem Rang“.)

Qualität kann durch Rang nicht ersetzt werden. So könnte man vielleicht sagen, eine gotische Kathedrale habe einen höheren Rang als ein gotisches Handwerker-Fachwerkhaus, weil sich in dem Kirchenbauwerk die mit der Gotik verbundene Weltschau umfangreicher

darstelle als in dem Fachwerkhaus. Dennoch würde nach allen Erfahrungen die Kathedrale eher beziehungsweise mit geringerem Schmerz abgerissen als das einfache Haus, wenn sich herausstellte, daß ihre bildhafte Qualität doch nicht so hoch ist, wie etwa die des Fachwerkhauses. Allerdings ist der umgekehrte Fall deswegen die Regel, weil meist an den Kathedralen die besseren Baumeister gewirkt haben. Die Weißenhof-Siedlung Mies van der Rohes bei Stuttgart wird trotz ihrer Bescheidenheit immer ein bedeutenderes Werk bleiben als die pompöse, unter Hitler gebaute Reichskanzlei in Berlin.

DER „ALLGEMEINE RANG“ DES BILDES

Neben der Definition des speziellen Rangphänomens muß erläutert werden, was *Rang im allgemeinen Sinne* meint.

Während der „Rang im speziellen Sinne“ eine Art „absoluter“ Maßstab für verwirklichte geschichtliche Bildsprache und die *in ihr* repräsentierte Wirklichkeit darstellt, wird der „Rang im allgemeinen“ *relativ* zu einer jeweils gewählten oder bestimmten Bezugsebene definiert, welche überdies — und das ist ihr Kennzeichen — *außerhalb des Bildmediums* angenommen wird. Der Rang des Bildes wird dann durch den Rang der *Sache, die es darstellt*, bestimmt. Ein aufschlußreiches Beispiel aus dem Schriftwesen sind mittelalterliche Evangeliare, vor allem solche, in denen die illustrationsfreudigen hellenistisch-abendländischen Tendenzen überwiegen. Nachdem es zuerst um die schriftliche Wiedergabe des Textes gegangen war, und diese ihre bildhafte Feier in den geschmückten und besonders gestalteten Initialen gefunden hatten, wurden schließlich die Initialen in Miniaturen verwandelt und somit das Eigentliche, nämlich der Text, in vergleichsweise abbildhafte Bilder verwandelt. (Es ist wahrscheinlich ein Irrtum, in der bilderfreudigen Ausschmückung auch der Kirchen ausschließlich die „*Biblia pauperum*“, also die Bibel der leseunkundigen Armen zu sehen; denn schon in den Meßbüchern, die die Armen nicht zu se-

hen bekamen, verliert das *Textbild* gegenüber dem *Schaubild* seinen Rang. In dieser sich bildmäßig ausdrückenden Rangverschiebung bekommt auch die dargestellte Sache natürlich ein anderes Gewicht, was schließlich eine Renaissance, eine „Wiedergeburt“ geradezu herausfordern mußte und in den reformatorischen Bestrebungen zum Teil in Kämpfen ausgetragen werden mußte.)

In den illuminierten Handschriften tritt sowohl der spezielle als auch der allgemeine Rang auf verschiedenen Höhen auf. So können solche Blätter sehr gut geschrieben sein (hoher spezieller und geringer allgemeiner Rang) und mengenmäßig reichlich bebildert, aber arm in der Bildsprache (geringer spezieller und hoher allgemeiner Rang) sein. Die Unterschiede in der Höhe des speziellen Ranges dürften aus der arbeitsteiligen Anfertigung herrühren, wie es ohnehin ein merkwürdiges Phänomen ist, daß sich die Leistungen der großen Künstler, wenn keine widrigen Umstände auftreten, auf einem sehr gleichmäßigen Niveau des speziellen Ranges bewegen. Und wenn, so wurde schon gesagt, ihnen einmal etwas mißlingt, dann mißlingt es immer noch eher großartig als kläglich.

Um das Problem des allgemeinen Ranges am Schriftbild zu verfolgen, können wir aber auch die Ausprägung der persönlichen Handschrift betrachten. Im Gegensatz zum Islam und der Schreibkultur Ostasiens hat das *Schriftbild* bei uns keinen hohen *allgemeinen* Rang und deswegen auch einen *niedrigen speziellen* Rang. Die Ranghöhe des Schreibens, das als „Kulturtechnik“ zu lernen die Kinder mit Polizeigewalt in die Schule gebracht werden können, ergibt sich aus seiner Eigenschaft, Kommunikationsinstrument für Nachrichten und Texte aller Art zu sein. Es geht allemal nur

um die Leserlichkeit der Handschrift, der auch die Orthographie zu dienen hat. Der „handschriftliche Lebenslauf“ bei Bewerbungen ist, lange vor Anwendung der psychologisch orientierten Graphologie eingeführt, ursprünglich nichts anderes als eine Arbeitsprobe gewesen, die die Fähigkeit des Bewerbers zu leserlichem Schreiben erweisen sollte.

Das sogenannte „Schönschreiben“ in der Schule bezieht seine „wichtige“ Stellung aus seinem *allgemeinen Rang*, weil es (vorläufig noch) zur Kommunikation gebraucht wird. Der *spezielle Rang*, das ist die verwirklichte Schreibkultur im Schriftbild, interessiert nicht selbständig, sondern nur in seiner Dienstleistungsfunktion hinsichtlich der Leserlichkeit. Die gegenwärtig beliebten Pop-Schriften können aber zeigen, daß Leserlichkeit nicht das einzige Maß für Schriftordnung ist.

Indessen ist die Frage nach dem allgemeinen Rang die *didaktische Kernfrage* des Kunstunterrichts, wogegen das Problem des speziellen Ranges vorgängig in der Person des Kunsterziehers *gelöst* sein muß.

Bevor der Kunsterzieher die didaktische Frage stellt, muß er wissen und existentiell verwirklichen können, um was es *überhaupt* geht; denn: die didaktische Frage stellen und beantworten heißt, dieses „überhaupt“ in die Geschichte, nämlich in die Schüler einer bestimmten Klasse in einem bestimmten Land zu einer bestimmten Zeit in der Weise angemessenen Lehrens auszulegen. Es hängt von der Position des Lehrers, das heißt von seinen einläßlichen Erfahrungen im Bildmedium ab, ob er die didaktische Frage stellen kann oder sogar stellen darf. Die Kennzeichen dieser Position zu markieren, das versucht die hier vorgelegte anthropologische Besinnung. Kunstunterricht erzeugt ja nicht die

Kunst, sondern setzt sie voraus. Es gibt Positionen, von wo aus die didaktische Frage des Kunstunterrichts nicht gestellt werden kann, weil sie nicht vom Zentrum des Bildmediums, nicht einmal von dessen Umgebung ausgeht. Obwohl die Didaktik aus der Mitte des Bildmediums heraus entwickelt werden muß, wird der Kunstunterricht dadurch weder esoterisch noch schließt er sich in einen elfenbeinernen Turm, da er über die Probleme des allgemeinen Ranges mit der Wirklichkeit und der Öffentlichkeit kommuniziert und von dort her kontrollierbar wird, wie wir gleich zeigen werden.

Eine Didaktik von einer fremden, dem Bildmedium nicht zugeordneten Position aus ist nicht nur wirkungslos in bezug auf den erwarteten Erfolg, sondern nachgerade unzulässig und verwerflich wegen der verheerenden Folgen, die sie tatsächlich verursacht. Dabei kommt es auf die *wirkliche* und nicht auf die *theoretisch vertretene* Position an, da beide sich oft nicht decken. Trotzdem gibt es Theorien, denen bei konsequenter Verwirklichung die Legitimation zur Bestimmung der kunstunterrichtlichen Didaktik fehlt. Heino
73 Möller hat die ideologisierte „Mussische Erziehung“ als eine solche unqualifizierte Position treffend gekenn-
74 zeichnet. Abraham A. Moles hat die Informationsästhetik, als deren Begründer in Frankreich er zu gelten hat, selber als Ausgangsposition für eine Kunstdidaktik disqualifiziert, indem er das Bild auf seine Funktion als Instrument ästhetischen Genusses reduziert. Er sagt außerdem: „Der Kunstpädagoge schließlich spielt eine Doppelrolle: einmal ist er“ derjenige, „der systematisch den Originalitätsgrad der neuen Werke verkleinert, um sie der Kapazität des individuellen Betrachters, Originalität zu begreifen, anzu-

passen, zweitens verfolgt er sehr sorgfältig die dynamische Entwicklung der neuen Formen innerhalb der Gesellschaft und macht die Erziehungsinhalte für die künftigen Kunstproduzenten aus, die in der Welt der Freizeit die traditionelle Figur des Künstlers — sprechen wir nicht mehr von ihm — ersetzen werden.“ Der auf den ersten Blick schockierende erste Teil des Satzes ist indessen noch nicht unbedingt falsch; er beschreibt in der Terminologie der Informationstheorie einen verständlichen Vorgang. Im zweiten Teil des Satzes aber erhebt Moles die *aus der Gesellschaft* (statt aus dem Bildmedium) *kommenden Formen* zum Kriterium und vertauscht damit das Verhältnis von speziellem und allgemeinem Rang. Unter diesem Aspekt bestätigt sich dann der negative Eindruck, den der erste Teil des Satzes spontan hervorruft.

In der kunstdidaktischen Analyse wird die Frage nach dem Bildungsgut, hier nach konkreten Ausformungen der Bildsprache, unter dem Gesichtspunkt des Ranges im allgemeinen Sinne gestellt. Das bedeutet beispielsweise, ob der Impressionismus dem Expressionismus vorzuziehen sei, oder ob beide „behandelt“ werden müssen, weil sich sonst kein Verständnis von der Reichweite und Tragfähigkeit der Bildsprache erzielen lasse. Einerseits ist die Fülle des Stoffes so groß, daß nicht das ganze Gebiet der Kunst in den Blick des Schülers, ja nicht einmal in den Blick des studierten Kunstkenners gelangen kann. Andererseits ist dies auch gar nicht nötig, weil erstens die Grunderfahrung des speziellen Ranges prinzipiell an jedem Kunstwerk gemacht werden kann, und weil sich zweitens innerhalb des Bereichs, in dem der allgemeine Rang eine Rolle spielt, ein „natürliches“, das heißt geschichtlich bestimmtes Rang-Gefälle einstellt.

Um es unmißverständlich zu sagen: erstes und letztes Ziel der Kunsterziehung ist es, den Menschen für die Qualität des Kunstwerkes *überhaupt* aufzuschließen. Die eigene bildnerische Tätigkeit des Schülers ist, ebenso wie die Bild- und Werkbetrachtung, an den Kunstwerken orientiert; der Lehrer verhilft zu dieser Orientierung. Die didaktische Analyse fragt sich, an *welchen* Kunstwerken dies konkret zu geschehen habe, da diese Kunstwerke nicht nur *sich selbst*, sondern *zugleich geschichtliche Wirklichkeit* vorstellen. Welchen allgemeinen Rang Bilder einnehmen, hängt für die didaktische Analyse auch von ihrem speziellen ab. Die großen Kunstwerke haben den Vorrang vor den kleinen, weil sie mehr Wirklichkeitsdimensionen aufschließen. Aber selbst derer gibt es so viele, daß unter ihnen eine Auswahl getroffen werden muß. Und so kommt es, daß die didaktische Analyse, den speziellen Rang der Werke voraussetzend, nach den durch die Bilder erschlossenen Wirklichkeitsbereichen fragt und sich danach richtet. Zwar steht, beispielsweise, bei der Betrachtung eines kubistischen Gemäldes das Bild in seiner Qualität im Vordergrund; daß aber gerade dieses und kein anderes gewählt wurde, hängt nicht mit seinem Kunstwert zusammen, sondern mit dem Wirklichkeitsbereich, auf den es das Bewußtsein lenkt. Wenn in der Schule gemalt statt gezeichnet wird, so nicht deswegen, weil die Malerei näher an der Kunst läge als die Graphik, sondern deswegen, damit der Wirklichkeitsbereich, der durch die Farbe ins Blickfeld treten kann, aufgenommen wird.

Da in der Ideologie der „musischen Bildung“ die Wirklichkeit verschleiert und in der Informationsästhetik ausgeklammert wird, sind beide ungeeignet, von ihnen aus *kunstdidaktisch* zu fragen.

Die didaktische Analyse fragt zunächst also danach, welche Bereiche der Wirklichkeit im Medium des Bildes vorgestellt werden müssen. Das Bild wird nicht als ein Aspekt der Welt angesehen, sondern als eine Methode, mittels derer Aspekte der Welt gewonnen werden können. Erst vom Medium der Sprache oder einem anderen aus ist das Phänomen „Bild“ ein Aspekt der Welt, und diese Tatsache zu reflektieren, ist gewiß 50, 42 nicht die unbedeutendste Aufgabe des Kunstunterrichts. Allerdings hieße es Steine säen, wenn man das Bild außerhalb originärer Erfahrungen reflektieren wollte, da dann die Realität, auf die sich die Reflexion bezieht, gar nicht in ihrem Wesen in den Horizont des Nachdenkens kommen kann. Die Reflexion über das Bild und das Nachdenken des Menschen über sein *Verhältnis zum Bild* ist aber eine Domäne der Philosophie. Sie mit der Hauptaufgabe des Kunstunterrichts zu identifizieren, würde infolgedessen an seiner — wie ich meine — wichtigsten Aufgabe vorbeigehen. (So versteht sich auch dieses Buch nicht als Unterweisung in der *Kunst*.)

Die im Kunstunterricht in Urteil und Ausübung thematische Bildsprache ist am Anfang (und auch am Ende) noch nicht so vollkommen von den Schülern beherrscht, daß sie die Wirklichkeit immer gleich und voll erfassen könnte. Aber die Wirklichkeit provoziert die Bildsprache, reichere und angemessenere Formen zu entwickeln, und dabei helfen dem Lernenden die Vorbilder, die er in den Kunstwerken seiner Kultur vorfindet. Darüber wurde früher ausführlich berichtet. Es ist demnach der Rang des Wirklichkeitsbereiches, den Kunstwerke repräsentieren, der die Auswahl bestimmt.

Eine genauere Fassung der didaktischen Analyse,

die zu unterrichtlichen Handlungen führt, *berücksichtigt den geschichtlichen Rang des zu erarbeitenden Wirklichkeitsbereiches als Provokation der Bildsprache*. Die Einschätzung der Ranghöhe besorgen die Richtlinien und Stoffpläne der Schulaufsichtsbehörden. Doch auch diese bedürfen der Einschätzung in ihrem Rang durch jeden einzelnen Lehrer.

Um das Ranggefälle der Wirklichkeitsbereiche bestimmen und auf die wachsenden Fähigkeiten des werdenden Menschen beziehen zu können, hat W. Klafki ⁴⁹ ein Arbeitsmodell vorgestellt, in dem vier Begriffe eine Rolle spielen: exemplarisch, fundamental, elementar und kategorial. An diesen vier Merkmalen wird der Rang der Wirklichkeitsbereiche und der durch sie provozierten Ausdrucks- und Entsprechungsmöglichkeiten in der Bildsprache gemessen, wobei, um es zu wiederholen, das Bildungsziel verfehlt wird, wenn sich nicht der spezielle Rang im Urteil oder in der Beherrschung der Bildsprache einstellt. — Die neu zu erarbeitenden Curricula werden sich ebenfalls nach den hier aufgestellten Grundsätzen zu richten haben.

Auch die Leistung des Künstlers beruht in ihrer Bedeutung auf dem Rang des Wirklichkeitsbereiches, den er in seiner Problematik erkennt und seinem Bilde einverwandelt. Mehr noch: der Künstler ist es, der durch sein Werk dem Wirklichkeitsbereich erst den Rang verleiht, wie wir dies in dem Kapitel über das Verhältnis des Bildes zu Kultur und Gesellschaft dargelegt haben.

DIE INSTRUMENTALISIERUNG DES BILDES

Was am Schriftbild exemplarisch ermittelt wurde, trifft auf jedes Bild zu. Das Bild, in dem wir in früheren Ausführungen das Verhältnis des Menschen zur Wirklichkeit gegründet sahen, kann instrumental gebraucht werden. Seine Befähigung zur Begründung der Wirklichkeit als einer wahren, echten und verlässlichen Wirklichkeit (in ihrer geschichtlichen Ausprägung) war aber nur garantiert durch die Teilhabe des Bildes an seinem Medium, darin nämlich, daß das Bild ein Bild ist und Wirklichkeit in der Form des Bildes repräsentiert. Die Echtheit des Bildes, seine Qualität oder seine wirklichkeitsstiftende Wahrheit beruht auf seinem Erzeugtsein im Bildmedium.

Die Instrumentalisierung des Bildes nimmt hingegen ihren Ausgang von den anderen Medien der Erkenntnis-, Erlebens- und Existenzweisen des Menschen. Die anderen Medien, die Sprache, das Erziehen, das Gefühl, die Liebe, die Religion und wie sie alle heißen, erschließen und gründen die Wirklichkeit für den Menschen *nicht weniger* zuverlässig, sicher und wahr, als es das Bildmedium tut, *aber anders*, das heißt in der dem jeweiligen Medium entsprechenden Weise. Deshalb gibt es keine Rangunterschiede zwischen den Medien. Wohl aber genießen die Objektivierungen der jeweiligen Medien unterschiedlichen Rang, indem ein Werk in dem Medium, dem es entstammt, einen ande-

ren Rang einnimmt als in einem fremden. Beispiele machen klar, was gemeint ist. Ein Kitschbild nimmt im Bildmedium einen niederen, auf dem Vergnügungssektor eventuell einen hohen Rang ein. Eine Autobahnbrücke kann höchsten verkehrstechnischen und wirtschaftlichen Wert haben und dennoch die Gegend verschandeln. Es ist — nebenbei gesagt — ein Gegenstand nicht dadurch schon schön, daß er funktioniert. Seine Schönheit bekommt er nur durch seine Teilhabe am Bildmedium. Deshalb ist die Bauhaus-Kunst besser als ihre Theorie.

Viele Beispiele für die Instrumentalisierung des Bildes finden sich im Bereich der „religiösen“ Kunst. Die aus den zum Teil sehr abstrakten theologischen Lehrgebäuden stammenden und auch eine ganz andere Wirklichkeitsdimension treffenden Aussagen wie „Hölle“, „ewige Verdammnis“ usw. werden im Bildmedium zu oft sehr drastischen und anschaulichen Bildern umgesetzt. Dabei handelt es sich — *wohlge-merkt* — um bildhafte Darstellungen theologischer Aussagen, die ihrerseits wiederum rationalisierte Instrumentalisierungen religiöser Wirklichkeit sind, sei diese nun durch Offenbarung oder Stiftung zustande gekommen. Solche Höllendarstellungen, die oft zu den Spitzenleistungen abendländischer Kunst zählen, sind aber nicht Darstellungen *der* Wirklichkeit, sondern Darstellungen der Wirklichkeit religiöser-theologischer Systeme. Die Instrumentalisierung des Bildes erfolgt nun in der Weise, daß die Theologen diese Bilder nicht nur als Beweis für die Richtigkeit ihrer Aussagen benutzen, sondern als *Abbilder der Wirklichkeit* hinstellen. Damit aber wird das Wesen des Bildes verfehlt. Zwar trifft das Bild eine Wirklichkeit, aber nicht die, die ihm in der Instrumentalisierung unterschoben wird.

Eine verhältnismäßig harmlose Instrumentalisierung des Bildes besteht in seiner „Vermarktung“ als Handelsobjekt. Gefährlicher wird es schon, wenn die Produktion von Bildern einzig auf den Markt gerichtet ist, das Bild seine Entstehung schon einer Instrumentalisierung aus einem ihm fremden Anlaß verdankt. Es muß aber nicht der Markt sein, der Einfluß nimmt; die „Kunst“ des Dritten Reiches und ebenso der Sozialistische Realismus sind Beispiele für Instrumentalisierungen des Bildes, die schon bei der Produktion einsetzen. Kitsch versteht sich, wie jede Illusion, von selbst als Instrumentalisierung des Bildes.

Schließlich ist jedes Bild von vornherein instrumentalisiert, da es als Instrument der Hervorbringung seines eigenen Mediums fungiert. Der Ursprung seiner möglichen und damit auch mißbräuchlichen Instrumentalisierung liegt also in ihm selbst.

Sogar der gute Kunstunterricht instrumentalisiert das Bild als Bildungsgegenstand und zur Ausbildung menschlicher, künstlerischer, bildnerischer oder sonstiger Qualitäten.

In der Instrumentalisierung des Bildes als einem Gegenstand ästhetischen Wohlgefallens wird sein Wesen ebenso verkannt, wie wenn man es als Medium der Erkenntnis der Welt einseitig interpretiert. In dem Begriff „Wegwerfkunst“ ist die Instrumentalisierung einer bestimmten Sorte ästhetischer Objekte in trefflicher Weise formuliert.

Die Instrumentalisierung bewirkt die Entlassung des Bildes aus seinem Medium mehr oder weniger nachhaltig, das heißt, mit zunehmender Instrumentalisierung verliert das Bild den Konnex mit dem Wirklichkeitsbereich, den es vorstellt. Das Bild stellt Wirklichkeit in der ihm eigenen Weise vor, so, wie die Sprache

ihre eigene Weise kennt, Wirklichkeit vorzustellen. Die Wirklichkeit, die das eine Medium vorstellt, kann nicht restlos in die andere konvertiert werden. Das Rot einer Rose kann in die Sprache nicht als eine Farbe eingebracht werden, sondern nur als eine Klasse von Bezeichnungen, die erst *angesichts* eines bestimmten Bilddatums Bedeutung erlangen. Die Integration, das Zusammenbringen der in den Medien vorgestellten Wirklichkeitsbereiche muß also im Innern der Person geleistet werden. Schlicht gesagt, man muß begreifen und begriffen haben, oder Einsicht gewonnen haben. Einer solchen Einsicht bedarf es nicht in dem für Tiere geltenden Signal-Instinkt-System, welches freilich auch für den Menschen in bestimmten biologischen Bereichen bedeutsam ist. Die Instrumentalisierung zeichnet sich nun dadurch aus, daß sie diesen Weg über das Bewußtsein, indem allein die Transzendierung des einen in den anderen Wirklichkeitsaspekt gelingt, *umgeht*. Die direkte Konvertierbarkeit des einen in das andere Medium ist aber unmöglich.

Die beiden hauptsächlichen Fehleinstellungen zu den Problemen des Kunstunterrichts gründen in der Unmöglichkeit, die „Bildwirklichkeit“ in die „Sprachwirklichkeit“ zu überführen. Die Sprache als Instrument der Verständigung zwischen Pädagogen, Politikern, Soziologen, Kybernetikern, Psychologen, Bildungstheoretikern, Informationsästhetikern, Philosophen und allen anderen am Erziehungsgeschäft Beteiligten, die ihrerseits die unterschiedlichsten Erfahrungen im Medium des Bildes haben, diese Sprache ist nicht geeignet, die Wirklichkeit, die *das Bild wirklich* werden läßt, *sprachlich wirklich* werden zu lassen. Die „musische Bildung“ ist dadurch als Ideologie charakterisiert, daß sie das Unmögliche versucht, indem sie ihrerseits die

Sprache instrumentalisiert und sich allen denen gegenüber, die Sprachverständnis haben, verdächtig macht, wogegen die rationalistischen Ansätze, zu denen die Informationsästhetik gehört, die Wirklichkeit des Bildes deswegen negieren, weil sie die verpflichtende Wirklichkeit ihres eigenen Bewußtseins leugnen.

In der Sprache kann nicht bewiesen werden, daß in einem Bild Michelangelos Wirklichkeit vorstellig wird. Denn die Sprache ist ihrerseits darauf angewiesen, daß dem, was sie sagt, eine Wirklichkeit entspricht. Das heißt: Die Person, die spricht, muß eine Wirklichkeitserfahrung von dem, was sie ausspricht, haben, um sinnvoll zu sprechen. Da es nun, wie gezeigt werden kann, zur abendländischen Tradition gehört, Bilder zu instrumentalisieren, *fehlt* gerade den Personen, die am tiefsten in dieser Tradition stehen und die *deswegen* die beherrschenden Stellungen im Bildungswesen einnehmen, die direkte Erfahrung im Bildmedium. Sei es, daß das Bildmedium dazu instrumentalisiert wird, „schöpferische Kräfte 94 freizulegen“, „Ausgleich zur Verwissenschaftlichung zu sein“, „erzieherische Funktionen zu übernehmen“, „Sinnerfüllung in die Ekstase zu verlegen“, „Geschmacksbildung zu intendieren“, „Spielraum einer sittlichen Welt zu sein“; alle diese von hehrem abendländischen Geist durchdrungenen Pädagogen zeigen in ihren ausgesprochenen Zielsetzungen, daß sie die Wirklichkeit des Bildes, auf die sich ihre Rede bezieht, nicht kennen. Dagegen beherrschen sie virtuos die unzähligen Möglichkeiten, mit denen Bilder instrumental eingesetzt werden können.

Die Grundstruktur des Verhältnisses zwischen den Medien ist sehr einfach: Die in dem einen Medium

vorgestellte Wirklichkeit tritt gegenüber allen anderen Medien als *Behauptung* auf. Diese Behauptung *unüberprüft* zu übernehmen, bedeutet (illegitime) Instrumentalisierung. Die Behauptung kann aber nur in demjenigen Medium überprüft werden, dem sie entstammt. Die Stärke und Überzeugungskraft der Informationsästhetik liegt darin, daß sie ihre Behauptungen in einem abstrakten Medium aufstellt, dessen Grundstruktur mit vielen anderen Medien übereinstimmt und daher vielfältig überprüfbar ist; ihre Schwäche liegt darin, daß die Wirklichkeit nicht abstrakt, sondern *konkret* ist.

Die *Grundstruktur* der Überprüfung ist in allen Medien, in denen der Mensch geschichtlich und personal engagiert ist, gleich, das heißt sie geschieht so, wie wir sie in den früheren Kapiteln geschildert haben. In der Tatsache der geprüften Übernahme einer Behauptung wird die *legitime Instrumentalisierung* charakterisiert: Die Überprüfung stellt fest, inwieweit die Behauptung die eigene Wirklichkeitserfahrung erfüllt, um daraufhin die *Behauptung als das, was sie an Wirklichkeit darstellt*, in das Bild (beziehungsweise in das andere Medium) einzubringen.

BILD UND GESTALT

Das Bild-Urteil ist ein Produkt des menschlichen Geistes. Dennoch wäre es ohne Gestalterfahrung über die Sinne nicht möglich. In einem Bilde sind nämlich zwei Urteile enthalten: Das Gestalt-Urteil und das Bild-Urteil. Beide hängen zusammen, sind aber voneinander zu unterscheiden. Das Verhältnis des Bild-Urteils zum Gestalt-Urteil kann am Übergang von der prinzipiellen „Weltoffenheit“ des Menschen zu seiner konkreten Bindung an die Welt dargelegt werden, vor allem an Beispielen aus der frühkindlichen Entwicklung.

Man muß sich einmal vorstellen, was es heißt, als weltoffenes Wesen geboren zu werden: Auf einer halbweichen Unterlage in einer gedämpft lauten Umgebung bei mittlerer Temperatur, fast nie ganz trocken und nie ganz naß und bei mildem Licht ist ein Wesen hingelegt, das weder sehen noch hören kann, kein Bewußtsein von sich noch von anderem hat, das weder Hände noch Füße zu gebrauchen weiß, für das, hätte es Bewußtsein, die Welt ein total vernebeltes, nirgends erfaßbares Chaos wäre, in dem es sich lediglich dann und wann wohl, gelegentlich aber auch unwohl fühlt. Aus diesem Chaos heben sich allmählich und unsagbar langsam als Ergebnis tausender Bemühungen einzelne Gestalten, und diese nur in einigen Merkmalen, ab, wobei wir hier nur Gestalten betrachten wollen, die mit Bildern in Beziehung stehen. 48, 20

Das Vermögen zur Gestaltwahrnehmung differenziert sich immer mehr. Obgleich dem Kind dieselben Reizfigurationen wie dem Erwachsenen gegenüberstehen, wirken diese zunächst diffus und werden verhältnismäßig ungegliedert wahrgenommen.

Wenn einem Säugling oder Kleinkind irgend etwas auch noch so undifferenziert Gestaltetes gegeben wird, so übersteigt das Gestaltete schon immer und von vornherein seine Differenzierungsfähigkeit — aber es provoziert sie auch. Bei aller möglichen Undifferenziertheit der Gabe liegt die Betonung auf der *Gestalt*. Der Ball, der Beißring, die Rassel sind recht undifferenzierte, dabei aber klare Gestalten. Die Klarheit solcher Gestalten ermöglicht dem kleinen Menschen die erste Orientierung in dieser Welt.

Ungestaltetes, wie etwa ein Stück Stoff, wird selten als Spielzeug gegeben, eher einmal zur Beruhigung des Kindes. Die Gestalten, die gereicht werden, haben oft etwas Pralles wie der Ball, die Gummipuppe, der ausgestopfte Teddybär; die frühen Spielzeuge sind in ihrer Prallheit mehr oder weniger an der Mutterbrust orientiert; fast alle diese Spielzeuge weisen neben ihrer weichen und geschlossenen Stromlinienform eine Kontrastfigur auf, sei es die Kante am Schwanz des gedrechselten hölzernen Fisches, die glatte harte Schnauze im weichen Fell des Teddybärs oder der Rüssel des Gummielefanten, womit die Kategorie des Spielzeugs „Mutterbrust“, die in der Brustwarze ebenfalls ihre Kontrastfigur besitzt, erneut aufgenommen wird. — Tasterfahrungen, die ganz allmählich von den Lippen auf die Hände übergehen, koordinieren sich mit Gesichtssinneserlebnissen. Die haptischen (Tast-) und optischen (Seh-)Erlebnisse (oder Sensationen) sind die Voraussetzung der Wahrnehmung. Sie selber

werden nicht wahrgenommen, sondern *in ihnen die Sache* oder das Ding. Tritt mit einer bestimmten haptischen Sensation (Umfassen des Balles) immer dieselbe optische Sensation (Anblick der Ballrundung) auf, eventuell sogar die Lautfolge „Ball“, so erscheint nach einiger Zeit im „Erwartungshorizont“ des Kindes die Sache schon dann, wenn nur ein einziger dieser Reize gesetzt wird. In ihren Gestalten erfaßt das Kleinkind die Dinge. Die vom Kleinkind erfaßte Gestalt ist das Ergebnis einer *Bewährung*, in der die Gestalt erprobt wurde und die sie, nach unzähligen Versuchen mit ihr, als konstant und verläßlich ausweist.

Daß Kinder auch differenziertere oder „deformierte“ Gebilde wie etwa einen eiförmigen Gegenstand zuerst als Ball bezeichnen (gelegentlich selbst die Brüste der Mutter) und erst viel später die den Gegenstand unterscheidenden Merkmale in einer treffenden Weise charakterisieren, zeigt die Tatsache, daß Gestalten, so differenziert sie auch sein mögen, immer auf jenem Niveau aufgenommen werden, das der Differenzierungsfähigkeit des Individuums entspricht. Die Organisation und momentane Verfassung der Sinnes- und Wahrnehmungsorgane sowie deren Ausbildungsstand können verhindern, daß die Abweichung überhaupt bemerkt wird, oder aber die Abweichung wird als solche bemerkt und als ein irgendwie unangenehmer, vielleicht sogar als problematischer Sachverhalt registriert. Die Bezugsebene liegt in jedem Fall unter dem Niveau der Differenziertheit der vorliegenden Gestalt. Im Umgang mit ihr bewährt sich nach und nach auch die differenziertere Gestalt; sie kann auf einem höheren Niveau des Differenzierungsvermögens als eine eigene Gestalt erfaßt werden, die

nun nicht mehr durch Abweichung, sondern durch Zuordnung zu einem auf höherer Stufe erfaßten Sachverhalt bestimmt ist. So entsteht ein vielfädiges und verschlungenes Netz von Beziehungen zwischen dem Menschen und der Welt. Wir wollen in einem Vergleich das hier erscheinende Verhältnis des Menschen zu seiner Welt zu erläutern versuchen. Das Netz von Beziehungen, die er mit der Welt aufnimmt, stammt wie bei der Spinne aus ihm selbst. Von einem festen Punkt aus läßt sich die Spinne zunächst treiben, bis sie einen zweiten Punkt gewinnt, dann einen dritten und immer mehr. Zunehmend fester und gezielter wird die Verspannung mit der Umwelt, und zwischen den Verspannungen werden zusätzlich sichernde Querverbindungen ausgebreitet. In ihrem Erbgut verfügt die Spinne nach ihrer Art über ein Muster, nach dem sie ihr Netz ausbreitet, und je nach der konkreten Umwelt weicht sie ein bißchen von dem Idealplan ab, um ihn konkret erfüllen zu können; zur Erfüllung gehört ja gerade die Verankerung in der Wirklichkeit. So auch verhält es sich beim Menschen mit dem Aufbau seiner Gestaltwahrnehmungsfähigkeit, nur ist bei ihm alles viel komplizierter. Auch er, der Mensch, produziert ein Netz aus den ihm vorgegebenen Erbanslagen, in denen das Muster seiner Gestaltwahrnehmung festgelegt ist; auch bei ihm ergibt sich durch die konkrete Umwelt ein individuelles Netz, das sich von anderen unterscheidet. Die Gestaltpsychologie hat in einer Fülle von Gesetzen festgestellt, daß es Muster für die Wahrnehmungs-Gestalten gibt. Die „Gestalten“ sind als komplizierte Gehirnoperationen zu erklären, die die Reizdarbietungen aus der Umwelt ordnen. Vieles hiervon kann mit dem Modell des „lernenden Computers“ erklärt werden.

Die Weltoffenheit des Menschen erweist sich in diesem Vergleich vorläufig als ein Vermögen, sich den unterschiedlichsten Umweltbedingungen auf die unterschiedlichste Weise anpassen zu können. Der Vorgang der Anpassung, der zugleich ein Prozeß der immer konkreter werdenden Bindung an die Welt ist, wird nun durch Bilder, die der Mensch macht, enorm verstärkt und gefördert. Durch die Bilder werden die Sinnesdaten aus der Umwelt, die in den Gestalten des Wahrnehmungsgeschehens geordnet wurden, noch einmal, und nun von ihrem Ballast befreit, in „reiner“ Form dargestellt und somit ihre Gestalt gesichert. Die sehr komplizierte Reizfiguration, die etwa von einem Baum ausgeht, wird auf einem Bild in die Gestalt seiner Silhouette, oder seiner Blättermasse, oder seines Skeletts oder in eine sonstwie stilisierte Form gebracht. Dieses kann mehr oder weniger differenziert, aber auch in unterschiedlicher Qualität gelingen. Je mehr das Bild die Gesetze der Gestaltpsychologie erfüllt, desto höher ist seine Qualität. Naturalismus und Abstraktion erscheinen als Pole, zwischen denen Gestalten und Gestaltungen möglich sind; ist doch die Abstraktion eines der wesentlichsten Mittel, welches Ordnung in die Reizfiguration bringt, und liegt doch andererseits der Naturalismus nahe bei der Reizfiguration. Mit dem Hinweis auf die Tatsache, daß in den großen Kunstwerken der Weltgeschichte die Gesetze der Gestaltpsychologie auffindbar und an ihnen demonstrierbar sind, wird die hier vorgestellte Theorie vollends plausibel. Und doch ist damit nur die halbe Wahrheit über das Bild gesagt.

Wenn die Spinne ihr Netz gewebt hat, dann begibt sie sich in ein Versteck in der Nähe und es sieht so aus, als würde sie ihr Werk betrachten. Hans Vokelt 105

hat indessen in seinem berühmten Spinnenversuch nachgewiesen, daß die Spinne nicht einmal eine Fliege zu bemerken vermag, wenn man sie ihr getötet ins Netz oder sogar neben sie legt. Nur Erschütterungen des Netzes in der Frequenz der Flügelschläge des gefangenen Insektes vermag sie wahrzunehmen. Auf eine schwingende Stimmgabel stürzt sie sich nämlich wie auf eine Beute. Die Spinne ist in dem Netz ihrer Möglichkeiten, Gestalten aufzunehmen, selbst gefangen. Unterscheidet sich der Mensch nur dadurch von ihr, daß sein Netz vielfältiger ist? Auf diese Frage kann nur das *Bild-Urteil* eine Antwort geben. Im Gegensatz zur Spinne kann der Mensch *sein Werk* betrachten. Er blickt nicht nur *durch* das Netz seiner Beziehungen auf die Welt, sondern er sieht auch *auf* dieses Netz; er vermag einen Standpunkt außerhalb des Netzes anzunehmen und gleichsam auf sich selbst zu sehen. Es ist nicht die Aufgabe dieses Buches, dieses philosophische und weltanschauliche Problem zu diskutieren. Hier kann nur gezeigt werden, daß Bilder über die geschilderte Instrumentalisierung zur Weltbewältigung in ihrer gestalthaften Aneignung hinaus tatsächlich Aufgaben erfüllen, die die eben ausgesprochene Behauptung bestätigen. Zwar können an Kunstwerken die gestaltpsychologischen Gesetze demonstriert werden, doch reichen diese nicht aus, um Phänomene wie den geschichtlichen Stilwandel zu erklären. Die hohen Übereinstimmungen auf Kinderzeichnungen in aller Welt beruhen gerade auf der relativ lockeren kindlichen Bindung an die Geschichte. Statt kunstgeschichtlicher Entwicklung müßte das ausschließliche Walten der wahrnehmungspsychologischen Gesetze eine zunehmende Stagnation im Bereich des Bildes erwarten lassen. Dagegen spricht nicht die

Tatsache, daß die Kinder laufend differenziertere Reizkonstellationen zu würdigen wissen; denn dieser Vorgang entspricht wie bei Tieren organischen Reifungsprozessen, die sich ohnehin (beim gesunden Kind) einstellen und bei entsprechendem Angebot aus der Umwelt mit differenzierterer Gestaltwahrnehmung beantwortet werden. Die *Gestaltgesetze* begründen nicht die Differenzierung; sie sind teils eine Methode ihrer Beschreibung, teils Sonderfälle des Entropiegesetzes, bezogen auf den oben beschriebenen Sachverhalt. Entropie ist ein Ausdruck aus der Wärmelehre, der auch in der Informationstheorie eine Rolle spielt; er besagt, daß innerhalb eines geschlossenen Systems ohne Energiezufuhr von außen keine höheren Ordnungen aufgebaut werden können und im Innern die Tendenz auf Abbau bestehender Ordnung herrscht. So stehen die wichtigsten *Gestaltgesetze*, nämlich: „daß das Ganze vor seinen Teilen da ist“, das „Figur-Grund-Gesetz“, die „Prägnanztendenz“, das „Konstanzprinzip“, die „Transposition“, „das Gesetz der Nähe“ usw. ihrerseits unter dem „Gesetz der Tendenz zur undifferenzierteren Gestalt“, weil alle *Gestaltgesetze* darauf zielen, auftretende Abweichungen und Besonderheiten zu ignorieren. Mit den Worten „Verallgemeinern“, „Vernachlässigen“, „Abstrahieren“, „leicht erfassen“, „Geometrisieren“, „Vereinfachen“, „Typisierung“, „Nivellierung“, „Mittelwerte“ zählt Stagnun den Preis auf, um den die Ordnung der Welt in den Gestalten erkaufte werden muß, denn anders ist sie nicht zu haben.

Es wäre ein Fehlschluß, wenn man die Gestalten dem Bildmedium zuordnen würde, um aus der Konfrontation der Medien jenen Energiezufluß herzuleiten, der höhere Ordnungen verursacht. Gewiß *provo-*

ziert die Konfrontation dazu, wie wir es schon verschiedentlich dargelegt haben, aber gerade die von uns herausgestellte Unmöglichkeit, Gestalten aus dem einen Medium in das andere zu konvertieren, erfordert die Annahme eines eigenständigen Ansatzes, von dem aus *nicht* abstrahiert, *nicht* verallgemeinert, *nicht* nivelliert wird. Es muß eine seelische „Instanz“ angenommen werden, von der aus das *Konkrete*, das *Einzelne* und das *Besondere* erkannt und gewürdigt werden kann. Diese Instanz ist in der *Personalität* des Menschen *gegeben*, ohne daß sie von uns weiter ableitbar wäre. Sie begleitet den wahrnehmungspsychologisch beschreibbaren Gestaltaufbau und tritt, weil sie sich der Wirklichkeit ihrer eigenen Existenz bewußt ist, immer wieder den Abstraktionen, Verallgemeinerungen und Nivellierungen entgegen. Die Person ist auf Erfahrungen und Erfüllungen der Wirklichkeit im Konkreten, Einzelnen und Besonderen ausgerichtet. Dies bewegt sie, immer wieder von neuem die Wirklichkeit zu suchen. Freilich ist ihr die Wirklichkeit nur in Gestalten gegenwärtig. Doch hier unterscheidet sich das Gestalturteil vom *Bild-Urteil*. In der *Freiheit des Spiels* wird die *Gestalt gewählt*.

Im Gestalt-Urteil ist das Bild eine Methode, die Welt zu erkennen und zu ordnen. Im Bild-Urteil wird die Wirklichkeit auf Grund einer freiheitlichen Wahl anerkannt. In der bildhaften Anerkennung kann der Mensch der Wirklichkeit die Gerechtigkeit widerfahren lassen, die er ihr in der Instrumentalisierung des Bildes schuldig bleiben mußte.

Der Ausdruck dieses Vermögens ist die Kunst.

TEXTE ZUM BILDTEIL

Einleitende Bemerkungen

Es war nicht möglich, alle wichtigen Bildthemen auch nur anzudeuten. Um nur einige zu nennen, die ausgelassen werden mußten: Karikatur, Baukunst, Darstellung des konfessionell in Erscheinung tretenden religiösen Inhalts, Design- und Stylingphänomene, Bildfälschung, Kopie, Bildwitz, Vexierbild, Schrift.

Um den Zusammenhang zwischen diesen Texten und dem Bildteil herauszustellen, wurden nicht die abgebildeten Kunstwerke, sondern die Abbildungen interpretiert. Den Interpretationen ging selbstverständlich eine Formanalyse des Bildbestandes voraus; da es aber nicht zu den Aufgaben dieses Buches gehört, einen didaktisch verwertbaren Leitfaden für die Analyse der Bildform zu geben, wird auf den Abdruck derselben verzichtet.

Interpretationen gehen von Fragen aus. Jeder sollte seine Fragen stellen dürfen. Auch meine Interpretationen verstehen sich lediglich als ein Angebot unter vielen.

Bild 1

Malendes Kind

Wenn Kinder malen können, sind sie glücklich. Was so abstrakt aussieht — wie hier die gemalte Haus-

front —, ist die Begegnung mit der Welt. Durch Bilder wird die Welt konkretisiert.

Die Wirklichkeit ergreifen können — das bedeutet Glück.

Bild 2

Nachtreiher, fotografiert

Majestätisch steht er da; er scheint zu philosophieren. Der Mensch neigt dazu, die Physiognomie der ihn umgebenden Wesen und Dinge nach seinen eigenen Gesichtszügen und Gesten zu deuten, d. h. zu anthropomorphisieren. Indem der Mensch dabei mehr auf sich selbst als auf die vor ihm liegende Wirklichkeit schaut, begreift er die Welt nicht. Ein Reiher ist ein Vogel.

Weil die Fotografie (in diesem Fall) keine(?) Interpretation geben will, steht sie jeder, und damit der beliebigen offen. Die Antwort auf diese Art „Offenheit“ ist (meist) die primitivste Interpretation.

Bild 3

Reiher, ostasiatisches Gemälde

Daß Reiher Vögel sind, kann man auf vielerlei Weise erfahren. Erfährt man es über Bilder, so nur dann, wenn Reiher als Vögel dargestellt werden. Der Künstler verhilft dem Vogel zu seinem Bild; er unterscheidet ihn von dem, was er nicht ist; er bringt ihn in den Vorstellungshorizont des Menschen als ein Vogelwesen, indem er eine Chiffre für ihn prägt.

Bild 4

Natternknäuel

Der Anblick von Schlangen ist vielen Menschen widerlich, selbst wenn sie wissen, daß sie ungefährlich sind.

Dabei geht es nicht um das Problem von Schönheit und Häßlichkeit; Warzenschweine sind viel häßlicher.

Bild 5

Rose

Die Rose gehört zu den beliebtesten und schönsten Blumen. Schönheit in der Natur ist meistens mit allgemeiner Auffälligkeit, deutlicher Ordnung und dem Ausdruck von Charakteristika verbunden; fast immer handelt es sich um Hervorhebung und Steigerung.

Die Blüte ist auffällig und von einem Zentrum her nach außen strahlend geordnet. In der Zeit ihres Blühens läßt sie verschiedene Stadien ihrer Ordnung gleichzeitig oder nacheinander erscheinen. Im Vergleich mit den Blüten vieler anderer Blumen ist ihre Farbe intensiver, die Blütenblätter sind zahlreicher und blatthafter als bei anderen Blumen, mit denen die Rose in Konkurrenz steht; in ihr wird das Wesen der Blüte besonders stark ausgedrückt.

Bild 6

Im Bildergeschäft

Bilder aller Stilrichtungen und Epochen werden wie und als Ware gehandelt. Am häufigsten werden Bilder als Schmuck für die Wohnung gekauft. Dort frieren sie gleichrangig neben Gummibäumen, Sofakissen, Blumenvasen und Teppichen ein dekoratives, aber belangloses Dasein. Jeder wählt nach seinem Geschmack, doch sind bedeutende Bilder für die meisten Menschen unerschwinglich.

Wer sich indessen für Kunst wirklich interessiert, wird eine Quelle ausfindig machen können, wo beste Originalgraphik preiswert zu bekommen ist.

In freiheitlichen Staaten werden die wichtigsten Kunst-

werke früher oder später der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Kunstbesitz ist geistiger Besitz — jeder kann an ihm teilhaben, wenn er die bewußtseinsmäßigen Voraussetzungen mitbringt.

Bild 7

Am Zeitungsstand

Eine wahre Flut von Bildern und Pseudobildern überfällt den Menschen unserer Tage auf Plakaten, in Schaufenstern, im Fernsehen und im Kino. Auf der Suche nach dem Bild, das ihn befriedigt, werden ihm die Bilder selbst gleichgültig. Die Massenpresse produziert für den Bildkonsum.

Bild 8

Der Maler im Atelier

(Caspar David Friedrich, um 1811; gemalt von Friedrich Georg Kersting.)

Die Abgeschlossenheit der Werkstatt kann symbolisch für die Autonomie der Bildsprache stehen. Der Künstler sieht nur auf sein Bild und gewinnt dieses nur in der Auseinandersetzung mit den Bildmitteln und dem Bildformat. Ob das Bild stimmig ist, entnimmt er den vorliegenden Bildstrukturen selbst. Der *l'art-pour-l'art*-Standpunkt ist überwunden, wenn der Künstler eine wie immer geartete gesellschaftlich bestimmte Problematik in das Bild eingebracht hat. Die Arbeit des Künstlers unterscheidet sich von der Agitation, weil in der Kunst die gesellschaftliche Problematik in der dem Bild eigenen Weise weiterentwickelt wird, wogegen die Agitation die Problemlösung für nicht mehr verbesserbar (und befragbar) hält und die Mittel der Kunst nur in den Dienst nimmt.

Bild 9

Der Bildhauer bei der Arbeit

(Bernhard Heiliger, 1961)

Die Arbeitsleistung des Künstlers besteht in der Beurteilung der Form. Die Schwere seiner Arbeit liegt nicht in der körperlichen Anstrengung — wie etwa bei der Steinbildhauerei —, sondern in der geistigen Tätigkeit. Deshalb stellen die Bilder 8 und 9, weil sie Typisches zeigen wollen, die Künstler bei der Formbeurteilung dar. Entsprechend den unterschiedlichen Erscheinungsweisen der Bildgestaltung wird der Maler „ganz Auge“, der Bildhauer „ganz Hand“.

Bild 10

Käfer, Kinderzeichnung

(Mädchen, 5 Jahre 7 Monate; Originalgröße)

Die vier diagonal angeordneten Käfer krabbeln in ihre „Häuser“ (in den Quadratecken). In der hier vorliegenden konkreten Bildgestalt sind vier verschiedenartige Bewußtseinskomponenten miteinander in Zusammenhang gebracht worden:

1. Das Beachten des Bildformats, welches durch eine diagonale Faltung den Impuls für die symmetrische Anordnung gab.
2. Beobachtetes, nämlich die Teilung des Käfers in die beiden Flügelhälften, die Augen am Kopf und die Punktmusterung auf den Deckflügeln.
3. Gewußtes, daß die Beine paarig angeordnet sind; und zwar werden je drei Beinpaare angenommen.
4. Erfahrenes; Käfer krabbeln und das Krabbeln gehört zur ganzheitlichen Auffassung des Käfers. Die Unterseite des Käfers wird sozusagen nach hinten aufgeklappt und eigens dargeboten, wobei nun nicht die (gewußte) Zahl der Beinpaare dargestellt

wird, sondern deren Bewegung nach allen Richtungen.

Bild 11

Hunde, Kinderzeichnung

(Mädchen, 8 Jahre 6 Monate; Originalgröße)

Neben dem Spaß an putzigen Tieren und ihrer Darstellung kann bei Kindern die Eigenständigkeit der entstehenden Bildgestalt freudvoll erlebt werden. Der obenstehende größte Hund wurde zuerst gezeichnet; er ist im naturalistischen Sinn am meisten differenziert. Dann aber gelang „unter der Hand“ der reizvolle Kontrast zwischen der grauen Kopf-Körperfläche und den tiefschwarzen Detailfiguren. Dieses Bildmotiv hat sich danach verselbständigt und zur Wiederholung angeregt, wobei das Bildthema auf Kosten der naturalistischen Wiedergabe zu immer größerer Verdichtung geriet.

Bild 12

Zeichnende Kinder im „Expertengespräch“

Wenn Kinder miteinander über Bilder sprechen, vor allem, wenn sie – wie hier gezeigt – in der Bildproduktion engagiert sind, dann kommen dieselben und sämtliche Kriterien zur Sprache wie unter Erwachsenen auch. Da werden Tricks verhandelt, Klischees vermittelt, gelobt und geschmäht, Erkenntnisse und Erfahrungen ausgetauscht. Je gleichartiger der Entwicklungsstand ist, desto besser ist die Kommunikation. Nur ein Kriterium fehlt bei den Kindern: sie vermögen es noch nicht, ihr Bild in den geschichtlichen Zusammenhang ihrer eigenen Entwicklung wie in den ihrer Kultur zu stellen. Dazu können sie nicht aus sich selbst kommen; sie bedürfen dazu der Hilfe ihrer

erwachsenen Mitmenschen, der Lehrer, der mündigen Gesellschaft.

Bild 13

Anhänger (Stegemailschmuck; ausgeführt nach dem Entwurf eines siebenjährigen Mädchens; stark vergrößert)

Neben dem Form- und Bildangebot, das die Umwelt ohnehin aufbringt, steht das speziell für Kinder geschaffene: In Bilderbüchern, Spielzeug, Lernmaterial usw. Aus diesem Bereich sei der Schmuck für Kinder herausgegriffen, der meist nicht über das Niveau von Jahrmarktsware hinausgeht, selbst wenn er beim Juwelier in Gold und Edelsteinen feilgeboten wird. Wie sehr der Schmuck auf die Selbstdarstellung des Menschen bezogen ist, zeigt dieses Bild, wo das „Selbstbildnis“ thematisch wurde. In diesem Schmuckstück wurde die sonst übliche Verniedlichung vermieden und die kindliche Gestaltungsweise selbstverständliches Ornament.

Bild 14

Spielzeugeisenbahn aus Holz

Fast alle Spielzeuge wirken zugleich auf mehrere Befähigungen des Kindes fördernd (oder hemmend) ein. Ihr Bild und ihre Handhabung sind oft auf die wesentlichen sowie die dem Kind verstehbaren Einzelheiten und Zusammenhänge reduziert. Durch die Vielzahl ihrer Spielmöglichkeiten, bedingt durch die Offenheit ihrer Bildgestalt, unterscheiden sich Spielzeuge von Modellen; an ihnen erprobt das Kind sich selbst, übt sich selbst in die Welt ein, indem es Situationen aus der Ernstwelt zunächst „durchspielt“. An Modellen

dagegen prüft das Kind (und der Mensch) einen Sachverhalt mit dem bereits erworbenen Können.

Hier werden im Spiel einzelne Bildgestalten wie Schienen, Weichen, Kreuzungen, Brückenteile usw. zur Bildgestalt der Eisenbahnwegstrecke zusammengefügt und durch Bewegen der Züge ein dynamisch in der Zeit geordnetes Bild der Wegbefahrung erzeugt.

Bild 15

Wegebild, Kinderzeichnung

(Junge, 6 Jahre 7 Monate; schematisierte Nachzeichnung nach unreproduzierbarer Vorlage)

Hier macht sich das Kind klar, welche Möglichkeiten des Ein- und Abbiegens beim Befahren dieses Wegenetzes bestehen. Die Pfeile sind Spuren eines tatsächlich mit den Fingern nachgefahrenen Weges, weshalb nicht an allen Stellen alle Möglichkeiten angegeben sind. Es kommt hinzu, daß das Kind als Urheber (und damit als „Herrscher“ über das Wegenetz) selbst Verkehrsregeln setzt, also bestimmte Straßen sperrt; darauf deuten auch die willkürlich gesetzten (und nicht weiter differenzierten) Verkehrszeichen hin. Dieses Motiv wird aber im Verlauf der Zeichnung verlassen. Nach der Einführung der Pfeile in die Zeichnung war es nicht mehr nötig, die Trennlinien an den Einmündungen des additiv zustande gekommenen Straßennetzes wegzuradiieren. Nachdem an der Einmündung „bei der Sonne“ sämtliche fünf Möglichkeiten erkannt und das Prinzip durchschaut war (trotz des aufgetretenen Zeichenfehlers), wurde die Arbeit an dem Blatt beendet. Die einander entgegengesetzten Pfeile (Mitte unten) enthüllen bildkonsequent eine Inkonsequenz der Straßenführung.

Bild 16

Tafel mit Haus und Hampelmann, Kinderzeichnung
(Mädchen, 5 Jahre 3 Monate)

Die Tafel steht auf zwei Beinen; auf ihre Fläche ist ein Haus gezeichnet, daneben ein Hampelmann. Es geht nicht direkt um die Darstellung des Bildes auf dem Bild, sondern um Darstellung von gesehenen Sachverhalten. Das Motiv der Sachdarstellung dominiert, da das Bild-im-Bild-Motiv nicht durchgehalten wird, worauf die Zugschnur am Hampelmann hindeutet.

Bild 17

Drei Elefanten, Kinderzeichnung
(Mädchen, 5 Jahre 9 Monate)

Die unterschiedliche Formulierung der Beine der immer kleiner werdenden Elefanten zeigt, wie mühelos und geradezu artistisch die harmonische Beziehung von Stütze und Last von einem fünfjährigen Kind gemeistert wird.

Bild 18

Riesenrad, Kinderzeichnung
(Junge, 5 Jahre 7 Monate)

Sachdarstellungen (auf Kinderzeichnungen) haben nicht nur analysierende Funktion. Hier erscheint diese Funktion in der Wiedergabe des Standgerüstes, dem Riesenrad und den Gondeln, die in ihrer Stellung zum Kreisumfang zugleich das Auf und Ab der Bewegung einfangen. Darüber hinaus sind sie Handlungsanweisungen in bezug auf das Sehen, mit dem Impuls: „Sieh diese Sache so, wie sie hier dargestellt ist, und du erkennst sie!“

Bild 19

Webstuhl (Zampelstuhl) in den verschiedenen Möglichkeiten seiner Darstellung

- a) *Perspektivische Darstellung;*
sie zeigt die Zuordnung der Einzelteile in ihrem Zusammenhang, ohne jedoch das Material zu nennen, aus dem das Ganze gefertigt sein könnte.
- b) *Schematische Darstellung der Wirkweise in den Hebeseystemen für die Kettenfäden;*
wichtige Einzelheiten werden zeichnerisch isoliert und (evtl. mit Erläuterungen versehen) leichter verständlich.
- c) *Teil des Bauplans;*
das fadenmechanische System wurde in der Anordnung von 19b erprobt; dabei konnten die günstigsten Abstände ermittelt werden. Die gefundenen Abmessungen gehen in den Bauplan als Meßzahlen ein, und diese haben den Charakter von Handlungsanweisungen, nämlich: die nachfolgenden Pläne für das Webstuhlgestell auf die Maße des Wirksystems zu beziehen und schließlich den Bau eines funktionsfähigen Webstuhls durchzusetzen.
- d) *Fotografische Darstellung des Webstuhls;*
die Beziehung zu 19a ist unverkennbar. Trotz der Wiedergabe des tatsächlichen Aussehens erweist sich die perspektivische Zeichnung als informativer, weil sie nicht nur die Erscheinungsweise mitteilt, sondern darüber hinaus bildhaft die Gründe anführt, denen zufolge der Webstuhl gerade dieses und kein anderes Aussehen haben muß.

- e) *Der Webstuhl bei der Benutzung;*
die Aufnahme dokumentiert die Richtigkeit des in
19b aufgestellten Wirkschemas.

Bild 20

Proportionsstudie

(Federzeichnung von Leonardo da Vinci, 1485–1490,
Venedig-Akademie)

Wie viele Künstler seiner Zeit hat Leonardo da Vinci die Übereinstimmung der menschlichen Proportionen mit Grundfiguren der Geometrie und mit einfachen sowie „harmonischen“ Zahlenverhältnissen nachzuweisen gesucht. Das Problem der Normierung von Schönheit ist alt und wirkt in der Vermessung von „Schönheitsköniginnen“ (Oberweite – Taille – Hüfte) bis in die Gegenwart nach.

Zeichnungen wie diese produzieren Zielvorstellungen (hier: über das Aussehen des Menschen), an denen Gegenwärtiges gemessen und nach denen Künftiges ausgerichtet wird.

Bild 21

Brust- und Baucheingeweide einer Schwangeren

(Zeichnung von Leonardo da Vinci)

Zeichnungen dieser Art, die mit der analysierenden Bestandsaufnahme des vorkommenden Sachverhaltes befaßt sind, produzieren Erkenntnis. Die Fülle des Vorhandenen wird (hier zeichnerisch) geordnet und als geordnet zur Erscheinung gebracht. In der Übernahme eines außer ihm liegenden Sachverhaltes in ein aus ihm kommendes System, wie es das Bildmedium ist, erkennt der Mensch die Dinge, und zwar so weit, wie es das System zuläßt.

Bild 22

Dreiecksscheiben aus Papier — angeleuchtet (Studentenarbeit)

Aus einem Bogen weißen Papiers wurde durch Einschneiden von jeweils zwei Dreiecksseiten und Hochfalten um die dritte Seite diese Anordnung erzeugt und durch Beleuchtung attraktiv gemacht. Das fertige Bild ist die Fotografie. Selbst die tiefsten Schwärzen sind weißes Papier. Diese Arbeit steht im Zusammenhang mit Untersuchungen zum Ausdrucksgehalt des Materials „Papier“, wobei es darum geht, das Material sowohl mit sich selbst identisch bleiben zu lassen als es auch zum Bild, etwa für „Mondlandschaft“, werden zu lassen.

Bild 23

Kinetisches Objekt

(bewegliche Raumgraphik — gebogen und gelötet aus verzinktem Eisendraht)

Das Thema „Bewegung und Beweglichkeit“ ist in der Bildenden Kunst oft problematisch geworden und wurde auf verschiedene Weise gelöst. Lösungsgestalten sind z. B. das Mäanderband, das Labyrinth, das „Knieaufschema“, die Springbrunnen und Fontänen, mechanische Puppen, Figuren usw. Obwohl der Film Bedürfnisse in dieser Hinsicht weitgehend befriedigt, ist das Thema gegenwärtig — außer durch seine formalen Anreize — durch die Technik und die technischen Gebilde veranlaßt. In der Formulierung der ästhetischen Dimension technischer Gebilde, die zum großen Teil in ihrer Beweglichkeit liegt, kann das technische Gerät außerhalb seiner Gebrauchsfunktion gewürdigt werden.

- a) Das mit einer Handkurbel zu betreibende Objekt in der Nullstellung.
- b) Das Objekt ist durch Drehen der Kurbel zu seiner größten Ausdehnung gelangt. (Über ein Wippensystem, welches den Ausgleich der zu bewegenden Gewichte leistet, wird die Reibung und die Energiezufuhr klein gehalten.) Die Ansichten a) und b) unterscheiden sich in ihrem Ausdrucksgehalt wie ein segelnder von einem hockenden Vogel.
- c) und d) Darbietungen des Objektes zugleich in der Minimal- und Maximalstellung durch Doppelbelichtung.

Bild 24

Hand mit Weinpokal

(Marten van Heemskerck, 1498–1574, stillebenhaftes Detail aus einem Familienbildnis, Kassel, Gemäldegalerie)

Der Mensch hat immer versucht, dem Gebrauchsgerät, das er benutzte, eine Form zu geben, die gleichsam erst das Bild des Gerätes schuf. Indem das Gerät das Bild seiner selbst trägt, ist es über seine Gerätfunktion hinaus mit der Bildwelt seiner Kultur verbunden. Von dort her bezieht es die Stimmigkeit seiner Form unbeschadet seiner Funktionstüchtigkeit. — Die in den Fuß des Glases greifenden Finger bringen seine Durchsichtigkeit zum Ausdruck. Der Gestus der Hand und die Ausdrucksgestalt des Glases harmonieren in formaler und inhaltlicher Hinsicht.

Bild 25

Korb in zwei Ansichten

Dieses Objekt will schon gar kein Korb als Gebrauchsgerät mehr sein, sondern ihn nur noch bildmäßig prä-

sentieren. Dabei überwiegt das Motiv der durch Verflechtung erzeugten Hülle.

Bild 26

Zierkorb

Material, Werkzeug und Werktechnik sind mitbestimmend für das Bild eines Gerätes. Zierat entsteht aus technischen Notwendigkeiten, indem das Notwendige nicht nur hingenommen, sondern zur deutenden Klärung der Funktionen herausgestellt wird. Der Wechsel von Material und Flechttechnik dient nicht allein der Stabilisierung des Korbes, vielmehr wird er vor allem zur Unterscheidung von Korbboden, Wand und Rand eingesetzt.

Bild 27

„Lichtkugel“

(Plastik von Paul Julius Geissler, 1967)

Ästhetische Objekte wie dieses Kunststoffarrangement beanspruchen nicht, ein Bild zu sein; sie wollen keinen außerhalb ihrer selbst liegenden Sachverhalte deuten. Sie treten nicht als Schmuck an etwas anderem auf; sie dienen als eigenständige Gebilde in der Welt der ästhetischen Benutzung. Sie sollen die ästhetischen Fähigkeiten des Menschen anregen und sensibilisieren. Die meisten ästhetischen Objekte sind rational konstruiert und in diesem Punkte leicht kontrollierbar, d. h. beschreibbar. Die hier auftretende Gerüstform wird beispielsweise durch das Ausgießen der Zwischenräume von dicht gestapelten gleich großen Kugeln erzeugt und sodann doppelt ineinander verschachtelt. Schließlich wird das Ganze, indem es in eine Hohl-

kugel gesetzt wird, auf die Hohlkugel, die im Gerüst als Negativfigur auftritt, bezogen.

Bild 28

Kinetisches Objekt

(von Koloman Novak)

Die 25 Kreisscheiben mit aufgemalter Sehne werden durch einen langsam laufenden motorischen Antrieb in gleichmäßige Rotation versetzt. Dadurch entstehen „am laufenden Band“ Variationen objektiv gleichwertiger Ansichten nach einem Schema (oder auch nach mehreren, wenn der Antriebsmechanismus variabel ist; in einer bestimmten Folge gibt es indessen immer nur ein einziges Schema). Ein solches ästhetisches Objekt wird zum „Augenspielzeug“, wenn der Betrachter die von ihm subjektiv bevorzugten Konstellationen blickhaft zu erhaschen sucht. Die solchermaßen provozierte Aktivität des Betrachters ist die beabsichtigte Wirkung. Dennoch handelt es sich dabei im günstigsten Fall um einen libidinös empfundenen Wechsel von Libido und Frustration, welcher die Wirklichkeit der Entfremdung des Menschen von seiner Welt verhehlt. Viele ästhetische Objekte finden verdientermaßen wegen ihrer einfallsreichen Konzeption und ihrer ansprechenden Gestaltung Beachtung — leider nicht bei jenen, für die sie gedacht sind.

Bild 29

Knotenschlinge

(Kunststoffplastik von Schinkichi Tajiri. 1968)

In der chinesischen Philosophie spielen die Urprinzipien Yang und Yin als Pole männlich-weiblicher, hell-dunkler und aktiv-passiver Kräfte sowie ihr harmonisches Verhältnis zueinander eine grundlegende Rolle.

Bildhafter Ausdruck dafür ist das Zeichen Tai-ki, bei dem in einer ganzheitlichen Gesamtfigur die polar dargestellten Teilfiguren einander definieren.



Nach denselben Prinzipien hat der Künstler die Knotenschlinge gestaltet; selbst die „Unvollkommenheit“ des Tai-ki, daß es nämlich bei der Abgrenzung der weißen Feldhälfte nach außen der schwarzen Kreislinie bedarf, hat er im Sockel der Plastik analog nachgebildet.

Eine Verbindung zwischen Himmel und Erde, die nicht selbstverständlich ist und deswegen Heilstaten Gottes oder ähnliches verlangt, entspricht abendländischem Denken. Ein Abendländer hätte die eigens *herzustellende* Verbindung im Symbol gestaltet und dabei auf den Sockel verzichtet. Im ostasiatischen Bilden wird das Symbol für die *bestehende* Verbundenheit aufgestellt.

In der Gerichtetheit dieses Monuments wird auch der Inhalt des Tai-ki verändert; die ehemals zyklische Auffassung vom Weltgeschehen wird in eine geschichtlich gerichtete überführt.

Ich stelle diese Interpretation anheim.

Bild 30

Eisenplastik

(von Volkmar Haase)

Diese Montage nimmt christlich geprägtes figurales Erbe so selbstverständlich in sich auf wie manche gesellschaftlichen Konzeptionen, die auf christliches Erbe glauben verzichten zu können oder zu müssen. Das Kreuz, das Auge Gottes im Mittelpunkt des trinitarischen Dreiecks, die Marterwerkzeuge, die Dornenkrone und selbst der Kirchturmhahn erscheinen in der

Assoziation. Die Figur hat die Qualität eines guten Wegkreuzes, ohne ein Kreuz sein zu müssen. Sie fordert Besinnung heraus, ohne daß ihre sinnliche Erscheinung dadurch verfälscht würde.

Bild 31

Junge mit Kasperlpuppen

Das Kind schlüpft in die Rolle der Spielpuppe und bekommt so ein Bild von sich selbst zu sehen. Natürlich kommt es in keiner Rolle ganz vor — aber jede der verschiedenen Rollen ermöglicht es ihm, Teilbereiche seiner selbst zu sehen. Dabei ist das Sehen nicht intensiver oder reflexiver als der Blick auf andere Sachverhalte seiner Welt oder auf die von ihm entworfenen Bilder. Zunächst kommt das Kind ohne Rückbezug auf sich selbst zu einer Begegnung mit seiner eigenen Konkretheit.

Bild 32

Ballettszene aus „Schwanensee“

(Deutsche Oper Berlin, 1969)

Bilder können aus den verschiedensten Materialien gemacht werden, wobei es wichtig ist, sie auch immer im Einklang mit dem Material zu machen. Im Schautanz, dessen Besonderheiten z. T. andere sind als die des Gesellschaftstanzes und des Tanzspiels oder des Spieltanzes, im Schautanz wird vor allem der menschliche Leib und seine Bewegung als Material für die Bildfindung eingesetzt.

Im Verzicht auf die Benutzung des Fußgelenks, was stilbildend für das klassische Ballett wurde, drückt sich die jeder Kunstübung innewohnende Askese aus, die sich freiwillig selbstgewählten Einschränkungen, d. h. Spielregeln, unterwirft.

Die gegenwärtige Diskussion um die Mitbestimmung aller Bühnenangehörigen steht letztlich unter der Frage, ob der Mensch von anderen als Material, und sei es für ein Bild, eingesetzt werden darf.

Bild 33

Sogenannte Maske des Agamemnon

(mykenischer Fund, 16. Jh. v. Chr. — Nachbildung)

Angesichts des Todes hat die Sehnsucht des abendländischen Menschen nach Sicherheit und Unvergänglichkeit immer wieder zu Gestaltungen veranlaßt, die dem Gegenwärtigen Dauer verleihen sollen. So wird in dem Bilde einstiger Gegenwart das Vergangene gegenwärtig — Grundbedingung für geschichtliches Bewußtsein.

Bild 34

Totenmaske Napoleons

In manchen Menschen scheint sich das Bild des Menschen selbst zu verkörpern — so ist es jedenfalls, wenn man den Ursachen für jedweden Personenkult nachgeht (bei Stars, Genies, Spitzensportlern, abgedankten oder antierenden Hoheiten usw.). Dann werden Nebensächlichkeiten wichtig und das Vergängliche in der Erstarrung aufbewahrt.

Bild 35

Menschendarstellung

(Mädchen, 5 Jahre 4 Monate alt)

An der Hand sind vier Finger und der Daumen. Die Hände sind an den Armen, und diese stehen oberhalb des Bauches vom Körper ab. Und so weiter. Gegenstandskennntnisse, gewonnen in Erfahrungen des Gesichtssinnes, werden in der Zeichnung aufgearbeitet.

Viel bedeutender sind indessen die formalen Übereinstimmungen, die in dieser Zeichnung walten und von denen nur ein Bruchteil aufgezeigt werden kann. Verlängert man die Umrisslinien des Körpers von den Beinansätzen her und folgt man sodann den abknickenden Linienbündeln, welche die Finger darstellen, so ergibt sich eine geschlossene Figuration, die den Kopf einschließt und damit die Kontur des Bauches exakt in größerem Maßstab wiederholt. In dieser Weise drückt sich (beispielsweise) die Ganzheitlichkeit der kindlichen Auffassung aus; nicht in der (gewußten) Darstellung „richtiger Proportionen“, sondern in der bildgesetzlich erzeugten Zusammengehörigkeit der Einzelteile.

Bild 36

Jäger mit Keule

(Felsritzzeichnung, ältere Steinzeit, Norwegen)

Die Verwandtschaft zwischen Kinderzeichnungen und den frühesten Kunstäußerungen ist nur eine scheinbare. Die Stimmigkeit kindlicher Bilder (wenn sie auftritt) bezieht sich auf eine sehr allgemeine Bildauffassung, die durch Geschichte — und das heißt durch Stil — noch nicht geprägt ist. Stil bildet sich in der Konfrontation mit kulturell, sozial und geschichtlich bestimmten Problemsituationen aus, setzt also geschichtliche Bewußtheit voraus.

Die teils unterschiedliche und teils übereinstimmende Gestaltung der Figuren auf der Felsritzzeichnung ist durch Stilbildung gekennzeichnet.

Bild 37, 38, 39, 40, 41

Fünf Selbstbildnisse desselben jungen Mannes

Bild 37: der 14jährige (Bleistiftzeichnung)

Bild 38: der 15^{1/2}jährige (einfarbige Pinselzeichnung)

Bild 39: der 17jährige (Deckfarben; Rot in verschiedenen Hell-Dunkel-Stufen)

Bild 40: der 19jährige (Öl, farbig, vorwiegend die Braunskala)

Bild 41: der 21jährige (Öl, vielfarbig)

Die Bildreihe zeigt erstens (und — soweit es das Können zuließ — „objektiv“) die Entwicklung des Gesichtes von einem Jungen zu einem jungen Mann; zweitens die für bestimmte Entwicklungsphasen möglichen Stimmungslagen und Verhaltensweisen; drittens zeigt sie, wie die Stimmungslage selbst auf die Gestaltung des Bildes Einfluß nimmt.

Bild 42 bis 53

Tafel mit Männerköpfen

Bild 42 Apollo (Ausschnitt)
attisch, 6. Jh. v. Chr.

Bild 43 Kopf eines Kriegers
Chorsabad, 722—705 v. Chr.

Bild 44 Kaufmann Gisze (Ausschnitt)
Hans Holbein d. J., 1498—1553

Bild 45 Maler Paul Potter
van der Helst

Bild 46 Friedrich von Schiller
von Kugelgen

Bild 47 Ugolino Martelli
Bronzino, 1503—1572

Bild 48 Giuliano di Medici
Sandro Botticelli

- Bild 49 Der Mann mit der Nelke
(Ausschnitt – seitenverkehrt)
Jan van Eyck, 1390–1441
- Bild 50 Maler Franz Pforr
Friedrich Overbeck, 1789–1869
- Bild 51 Selbstbildnis (Ausschnitt)
Otto Scholderer, 1834–1902
- Bild 52 Selbstbildnis (Ausschnitt – seitenverkehrt)
Francisco Goya, 1746–1828
- Bild 53 Selbstbildnis (Ausschnitt – seitenverkehrt)
Max Slevogt, 1868–1932

So unsystematisch und mehr oder weniger zufällig, wie sich die Begegnung des Menschen mit Kunstwerken ereignet, ist die Zusammenstellung der Bilder für diese Tafel. Da kein Bild durch ein anderes ersetzbar ist, steht paradoxerweise jedes exemplarisch. Mit Ausnahme der beiden ersten Bilder sind auf allen anderen nur namentlich bekannte Personen „wirklichkeitstreu“ oder „porträtähnlich“ dargestellt.

Die Gegenüberstellung kann bei der intensiven Betrachtung klar werden lassen, daß es viele Arten der realistischen Darstellung gibt. In den unterschiedlichen Auffassungen desselben Themas, die sich als Stil ausdrücken, kommen die geschichtlich bestimmten Formen zum Vorschein, in denen sich der Mensch selbst deutet und in Beziehung zu seiner Welt setzt.

Bild 54

Return to Square

(Computerbild – seitenverkehrte Wiedergabe)

Die Profillinie eines Frauenkopfes wird nach außen und nach innen (dort dichter) von Linien in gleichen

Abständen begleitet, und zwar so, daß sie sich einem Quadrat annähern. Innen steht das Quadrat auf der Ecke, außen auf der Seite.

Vielleicht ist das Ganze eine hübsche dekorative Spielerei, die die Möglichkeiten der Computergraphik erweisen soll. Es bleibt dem Betrachter aber unbenommen, das Ergebnis seinem Bewußtsein zu integrieren, d. h. es auf seine Erfahrungen in anderen Lebensbereichen zu beziehen: Das Quadrat als Symbol der Rationalität – innen und außen, jedes zwar anders; dazwischen der Mensch. Er hat seinen Rahmen gefunden und abgesteckt. Sogar die Frau.

Eines unter vielen konkurrierenden Angeboten, das Wesen des Menschen, wie es heute sein sollte, zu bestimmen.

Bild 55

Porträt der Giovanna Tornabuoni

(von Ghirlandajo, 1449–1494; Ausschnitt)

Im Unterschied zu Bildern der Gegenwart sind solche der Vergangenheit nicht nur durch ihren Angebotscharakter ausgezeichnet, sondern zusätzlich dadurch, daß sie auf die Geschichte einwirkten. Das Menschenbild, das die Renaissance vorstellt, ist geschichtswirksam geworden.

Der Renaissance ging es um die Herausstellung der Würde der konkreten diesseitigen Welt. Daß diese neue Einstellung kein Postulat blieb, dafür sorgten auch die Maler, indem sie der konkreten Erscheinung der Welt Dinge nachgingen: der porträtähnlichen Physiognomie, den Locken des Haares, dem Schmelz der Perlenkette, der Struktur des Brokatstoffes, der Perspektive usw.

Stilwandel ist Wandel des Inhalts.

Bild 56 bis 67

Tafel mit weiblichen Aktfiguren

(alle Bilder sind zur Verdeutlichung retuschiert)

- Bild 56** Bathseba im Bade (Ausschnitt)
Cornelisz van Harlem
- Bild 57** Venus (Ausschnitt)
Sandro Botticelli
- Bild 58** Urteil des Paris (Ausschnitt)
Anselm Feuerbach
- Bild 59** Venus (Ausschnitt)
Lucas Cranach d. Ä.
- Bild 60** Andromeda (Ausschnitt — seitenverkehrt)
Peter Paul Rubens
- Bild 61** weiblicher Akt (Ausschnitt)
Paul Cézanne
- Bild 62** Hexen (Ausschnitt)
Hans Baldung (Grien)
- Bild 63** Venus (Ausschnitt)
Salvator Dali
- Bild 64** Die Quelle (Ausschnitt)
Gustav Courbet
- Bild 65** Bathseba im Bade (Ausschnitt)
Cornelisz van Harlem
- Bild 66** Urteil des Paris (Ausschnitt)
Anselm Feuerbach
- Bild 67** Venus von Medici
hellenistisch

Die Tafel mit den weiblichen Akten macht die unterschiedliche Auffassung von der Schönheit der Frau und ihres Körpers zu verschiedenen Zeiten offenbar. Die Bilder unterscheiden sich nicht nur durch den Stil, in dem sie gemalt wurden, sondern auch in den „Modellen“, die nach dem Zeitgeschmack ausgewählt wurden. Die Skala reicht von infantiler Grazilität über das Bild der reifen Frau bis zur Üppigkeit.

Von dem Bild, das Künstler, Massenmedien und Mode von der Frau entwerfen, sind besonders diejenigen Menschen beiderlei Geschlechts betroffen, die auf Grund ihres geringen Emanzipationsstandes keine Chance sehen, ihre persönliche Eigenart zur Geltung zu bringen oder solche zu erkennen.

Die emanzipatorischen Strömungen der modernen Kunst werden bei Cézanne offensichtlich, weil hier Schönheit nicht vom Modell, sondern von der Malerei abhängig gemacht wird; d. h. die Schönheit wird in der blickenden Beziehung zwischen dem Betrachter und dem Modell gefunden.

Bild 68

Familiengruppe

(von Henry Moore, 1948/49)

In Henry Moores Familiengruppe geht es um die Verlebendigung des Typus von Vater, Mutter und Kind in ihrem Zusammenschluß als Familie. Das Pathos des Vortrags wird verständlich aus der Situation unmittelbar nach dem Krieg.

Die gegenwärtigen gesellschaftlichen Probleme erlauben es nicht mehr, das Kind so provokatorisch als ausschließliche Frucht der Familie und als Bindeglied zwischen Vater und Mutter zu interpretieren, wie Moore es meisterhaft gestaltet hat.

Die Plastik Moores ist deswegen nicht überflüssig: sie setzt Maßstäbe für die Formqualität, mit denen künstlerische Lösungen der Gegenwart verglichen werden.

Bild 69

Lara

(Plastik aus Stein und Holz von Max Sauk, 1968)

Zwei Menschen im Profil sitzen wie ein Liebespaar auf der Parkbank einander gegenüber — oder ein einziges Gesicht stellt sich uns vor — oder beides in einem. Die gewollte Doppeldeutigkeit der Form weist darauf hin, daß *beides* gemeint ist. Alles dreht sich um die Zwei wie in den Schlagerliedern, die überall zu hören sind: die Kugelform weist darauf hin. Die Sehnsucht des Menschen nach romantischer Zweisamkeit in der Einsamkeit, jederzeit umstoßbar, hier ist sie zum Ausdruck gebracht. Das Angebot einer Zielvorstellung, über deren Berechtigung und angemessene Realisation die Meinungen geteilt sind. Der Baum hinter der Plastik nimmt das Thema „Zwei in einem“ formal noch einmal auf.

Bild 70

Le Capricorne

(Bronzeplastik von Max Ernst)

Wie viele Bildwerke des Surrealismus nimmt auch dieses in direkter Weise Beziehungen zum tiefenpsychologischen Bereich der Seele auf. Symbole für Männliches und Weibliches, Festes und Flüssiges, Aktives und Passives, Sonnen- und Mondhaftes, wie es auch in den alten Mythen überliefert wird, sind zu einer formalen Ganzheit zusammengefügt. Urphänomene der Seele, die Kräfte darstellen, die in jedem Menschen wirken, werden aus dem Vergessen und Verdrängen

der Rationalität ans Licht gehoben und dem Bewußtsein zur Integration aufgegeben.

Bild 71

Angleia

(Plastik von Toni Stadler, 1963)

Dieses Bild soll stellvertretend für alle anderen ohne Kommentar bleiben.

Bild 72

Badende

(Plastik von Jacques Lipchitz)

Auch der Kubismus ist darauf ausgerichtet, die Realität zur Darstellung zu bringen. Wie jedem Bild geht es ihm darum, die Wirklichkeit in die Bildsprache einzubringen. Das „Vokabular“ und die „Syntax“ bestimmen, was von der Wirklichkeit sichtbar werden kann. Bei längerer Betrachtung des Bildes tritt die Physiognomie der Leibesgesten vor den Blick: ein leichtes Frieren der Gestalt sowie die schmeichelnde Glätte der Glieder, wenn sie sich aneinander bewegen. Die scheinbare Klotzigkeit des Kubismus ist fähig, die zartesten Nuancen auszudrücken, und zwar durch die Bildsprache selbst.

Bild 73

Zoom. Spiegel

(von Kristian Megert, 1966)

Täglich blicken die Menschen in den Spiegel, um irgend *etwas* zu überprüfen — sei es die Rasur, die Frisur oder das Make-up. Nur manchmal blicken sie *sich selbst an*, wie es der Künstler tut, wenn er ein Selbstbildnis malt. Dieser Spiegel ist so konstruiert, daß er in stetigem Wechsel das Spiegelbild kontinuier-

lich vergrößert und verkleinert. Seine technische Perfektion erregte Bewunderung. Sieht man ihn nicht als einen dekorativen Spaß mit Überraschungseffekt an, dann bewirkt er Verlegenheit als Vorstufe der Selbstprüfung.

Bewußtsein von sich selbst kann nicht maschinell erzeugt werden.

Bild 74

The Restaurant Window

(von George Segal, 1967)

Es ist ein und dasselbe Problem, vor dem der Mensch in der hochindustrialisierten Konsumgesellschaft steht, auch wenn es — je nach gesellschaftlichem Standort des Menschen — fast entgegengesetzte Erscheinungsweisen gibt: Die eine Gruppe kommt nicht zur Emanzipation ihres Bewußtseins, weil sie zu viel Kraft in den Erwerb der scheinbar oder tatsächlich notwendigen Konsumgüter investieren muß, wogegen die andere Gruppe über den Genuß der Konsumgüter in die Gefahr gerät, ihren emanzipatorischen Auftrag gegenüber sich selbst und der Gesellschaft glatt zu vergessen.

Das Thema der Fetischisierung des Konsumguts im weitesten Sinne nimmt die Pop-Art auf, indem sie mit den Mitteln des Fetischismus die Dinge des täglichen Umgangs in der Weise der Unbenutzbarkeit und Unbrauchbarkeit zur Erscheinung bringt. Das Stilmittel ist ambivalent: es kann sowohl der Verherrlichung des Konsumguts als auch seiner Kritik angemessen sein.

In der Ausstellung steht der Besucher plötzlich einer Gestalt gegenüber, die alle Zeichen eines Lebendabgusses trägt. Der Mensch, der einem täglich begegnet und den man unbeachtet läßt, wird auf einmal

interessant. Scheinbar ungestaltet und dadurch unmittelbar auf die abgeformte Person bezogen, wird durch die ausgelöste Frustration das Bedürfnis geweckt, mit einer Person in Kontakt zu kommen.

Bild 75

The Dealers

(von Escobar Morisol, 1965/66)

Hohe formale Qualitäten begünstigen den im Bildwerk vorgestellten Inhalt innerhalb des rivalisierenden und konkurrierenden Bildangebots einer Epoche. Was als Kunstwerk und damit welcher Inhalt in der Geschichte wirksam wird, ist die Folge von Entscheidungen vieler Personen, welche aus dem Angebot der Bilder durch Vergleich ausgewählt haben. Die Formanalyse dieses Bildwerks legt folgenden gesellschaftspolitischen Inhalt nahe:

Ein und derselbe Mensch hat in der Gesellschaft mehrere Rollen zu spielen und zu erfüllen, ohne dabei seine Identität in jedem Falle aufzugeben. Es gibt geschlechtsspezifische Rollen von Mann und Frau, doch sind sie durchaus gleichrangig. Nur im Zusammenwirken aller Faktoren ergibt sich die geschlossene und ganzheitliche Einheit.

Bild 76

Sinnender

(Plastik von Ajit Chakravarti)

Im Bild des sinnenden und meditierenden Menschen wird ein Anspruch an den Menschen unserer Gegenwart formuliert.

(In der rechten oberen Ecke des Bildes befindet sich eine zufällige Steininformation, die wie ein Menschenkopf aussieht.)

Bild 77

Im Museum

(vor Dürers „Adam und Eva“)

Bei der Frage „wer bin ich?“ schaut der Mensch auf das Bild seines Ursprungs, um Antwort für die Zukunft zu gewinnen.



BILDERNACHWEIS

- Anthony-Verlag, Starnberg: 7 (Jorde), 33 (K. Schumacher),
77 (Heinicke)
Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin: 58/66, 59, 62
Bavaria-Verlag, Gauting: 55 (Benedikt Rast), 61, 63, 64
(Dr. Fritz Neugass), 67 (Dr. Hell)
Bildarchiv Foto Marburg: 3, 8, 24, 42, 43, 46, 48, 50, 51, 53,
56/65, 57
dpa: 4
Anton Kloss, Bielefeld: 27, 28, 29, 30, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74,
75, 76
Landesbildstelle Berlin: 6, 9, 32
Lichtbildarchiv Löhrich, Gröbenzell: 34
Photo AP (Associated Press): 54
A. Renger-Patzsch: 2
roebild: 31 (Ingrid Autenrieth)
Walter Schmidt, Berlin: 36
W. Schrader: 1, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19a—e, 22,
23a—d, 25a, 25b, 26, 35, 37, 38, 39, 40, 41
Staatsbibliothek Berlin: 20, 21, 45, 52
Dr. Wolff & Tritschler, Frankfurt: 5, 44, 47, 49, 60



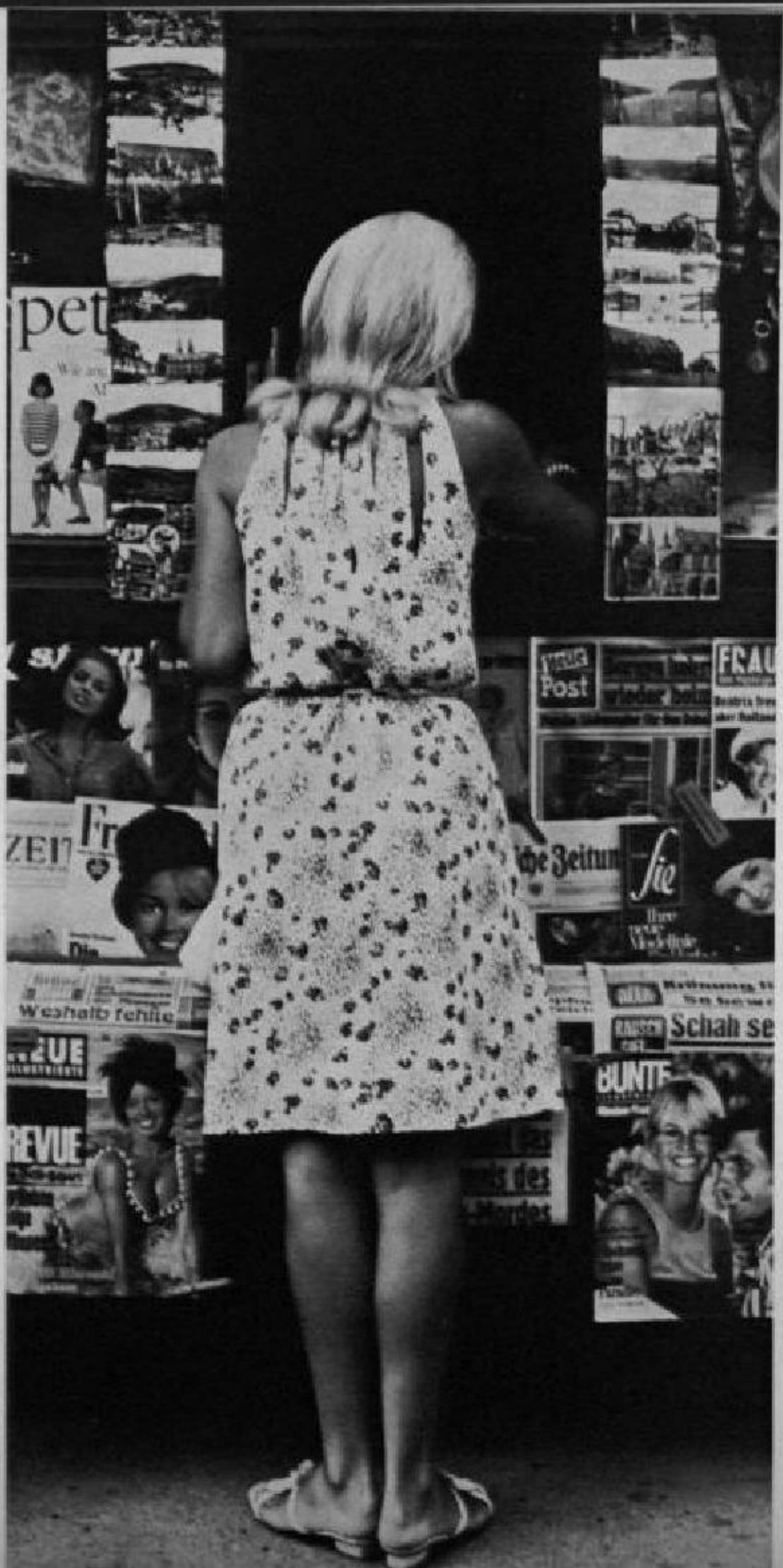


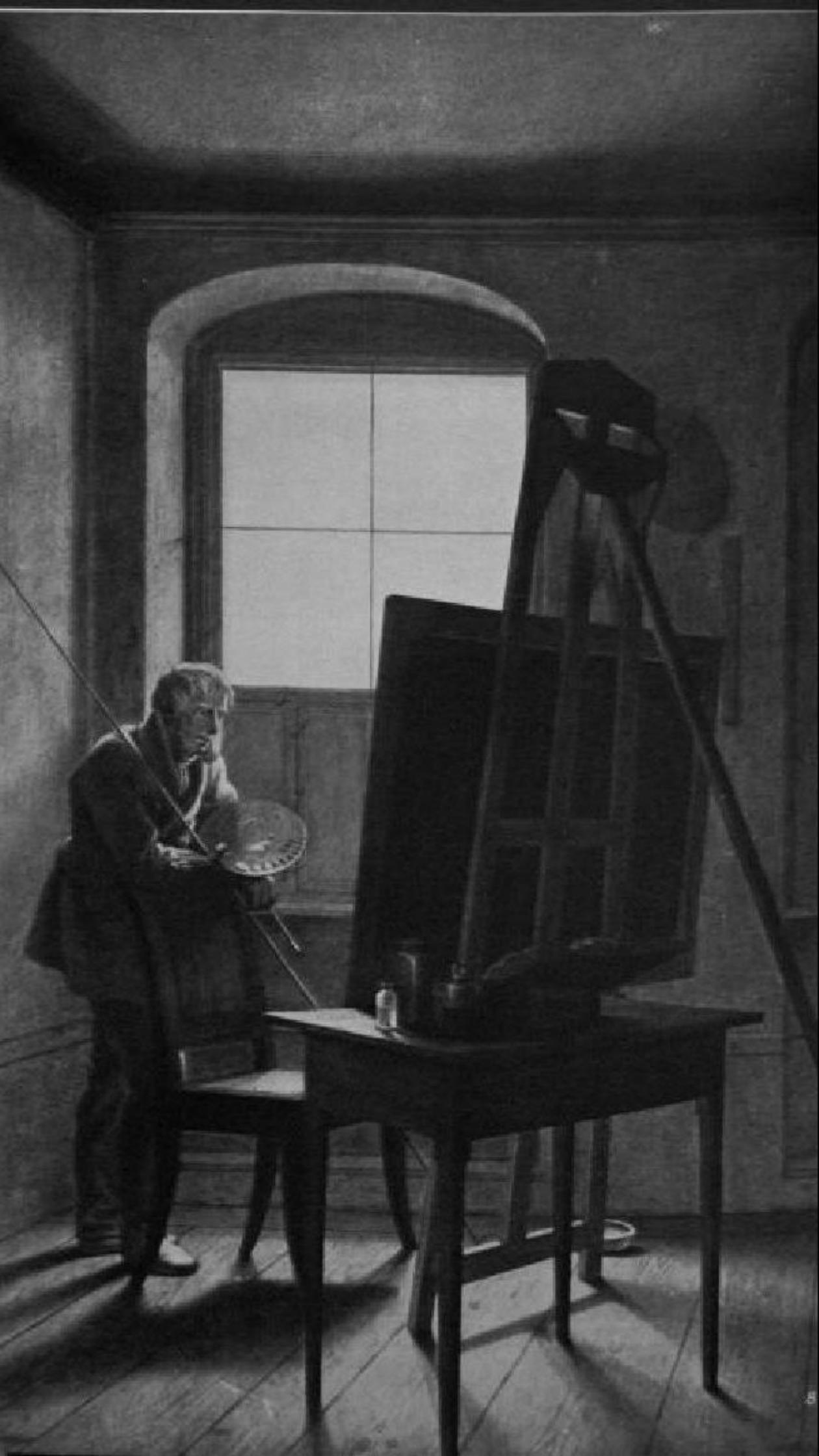




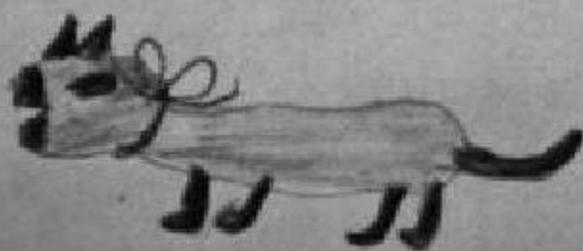
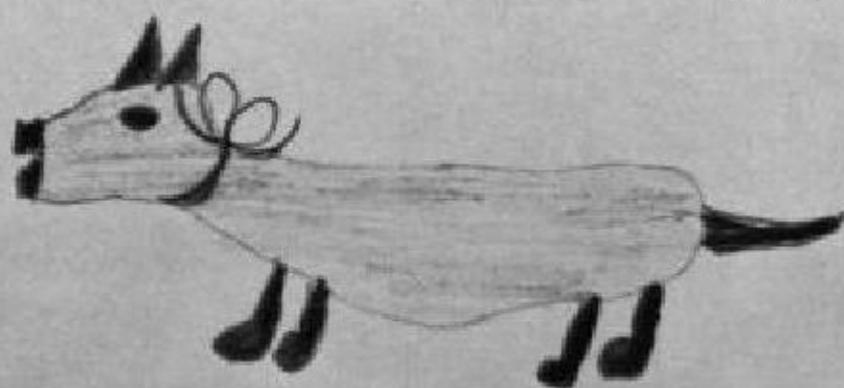
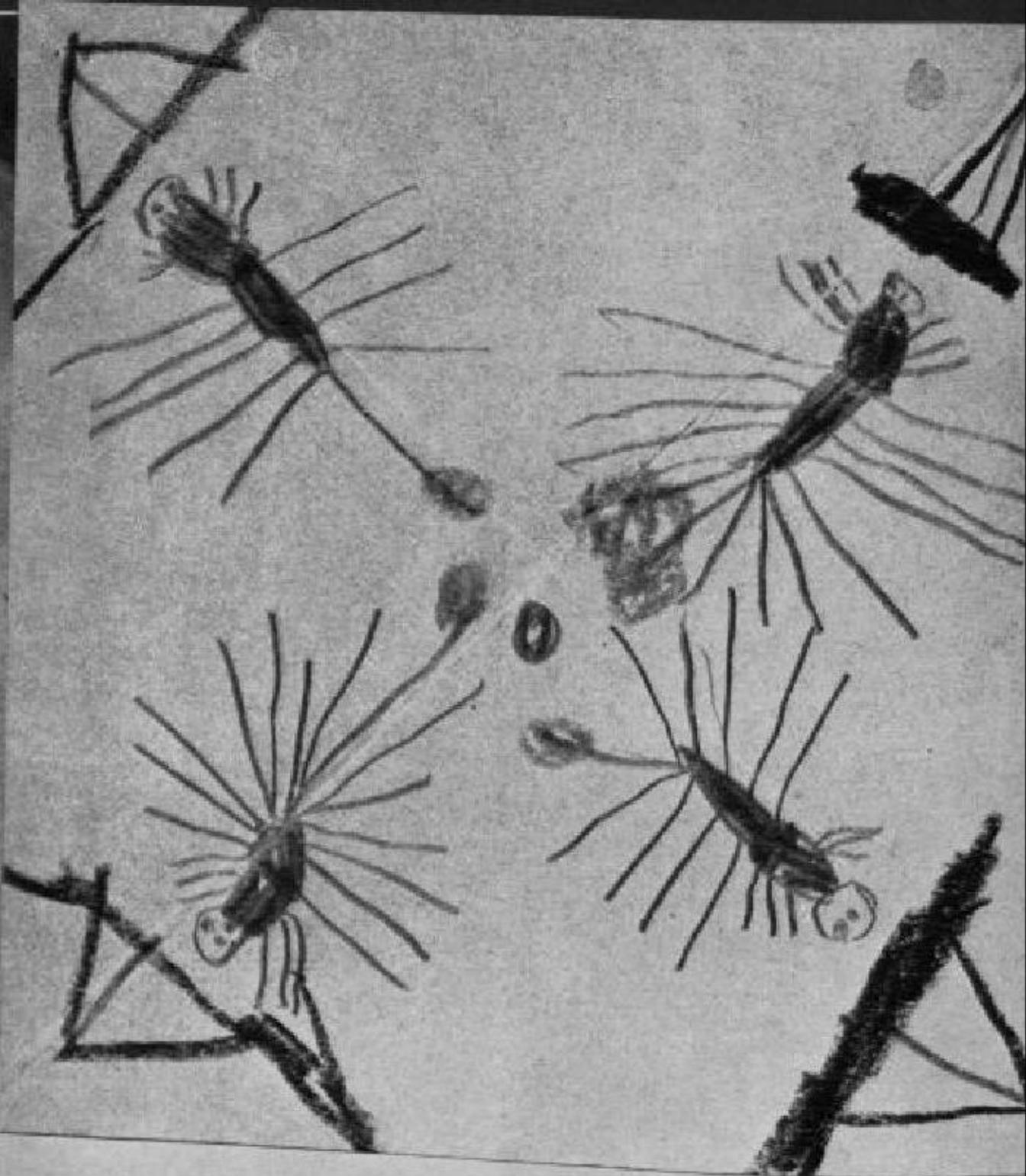




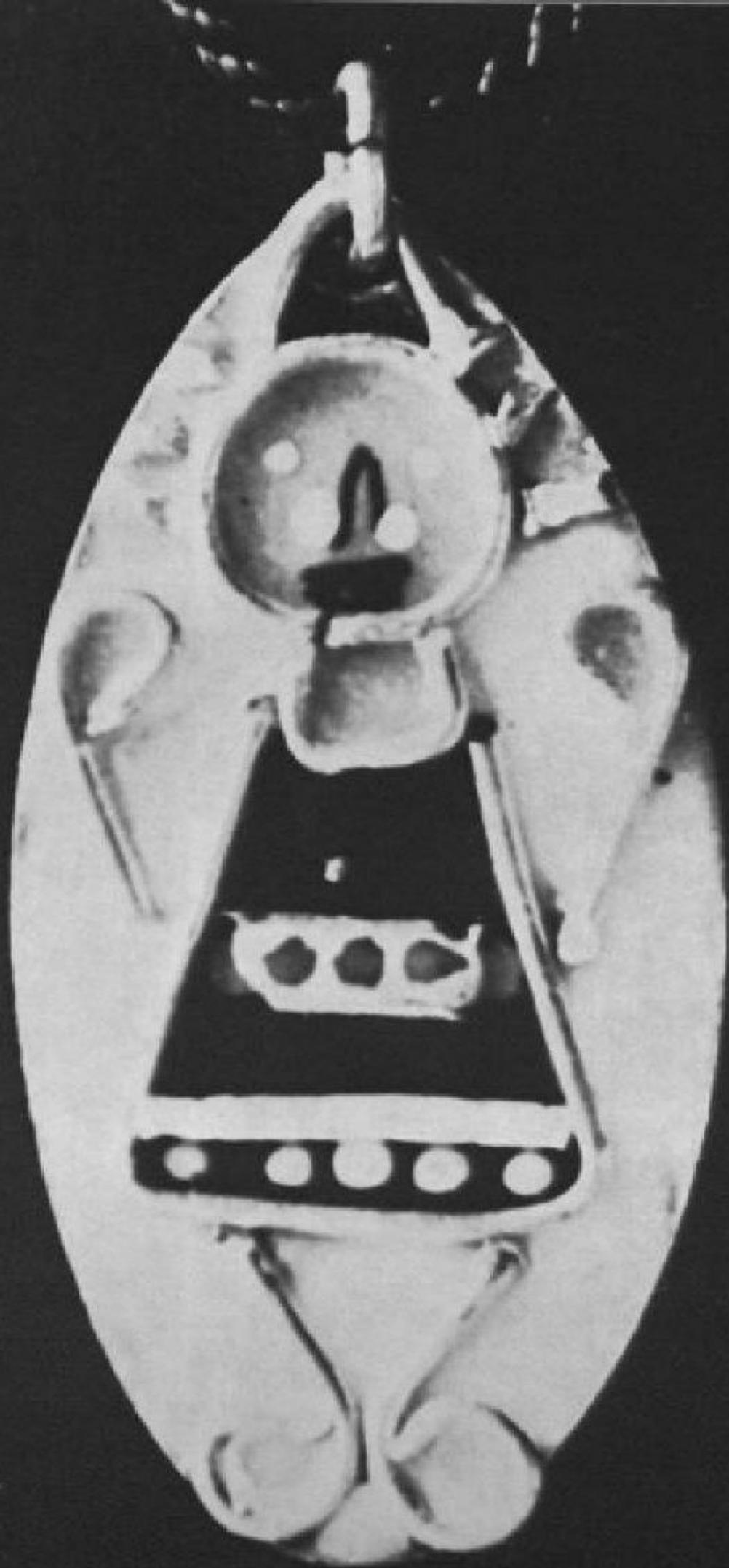


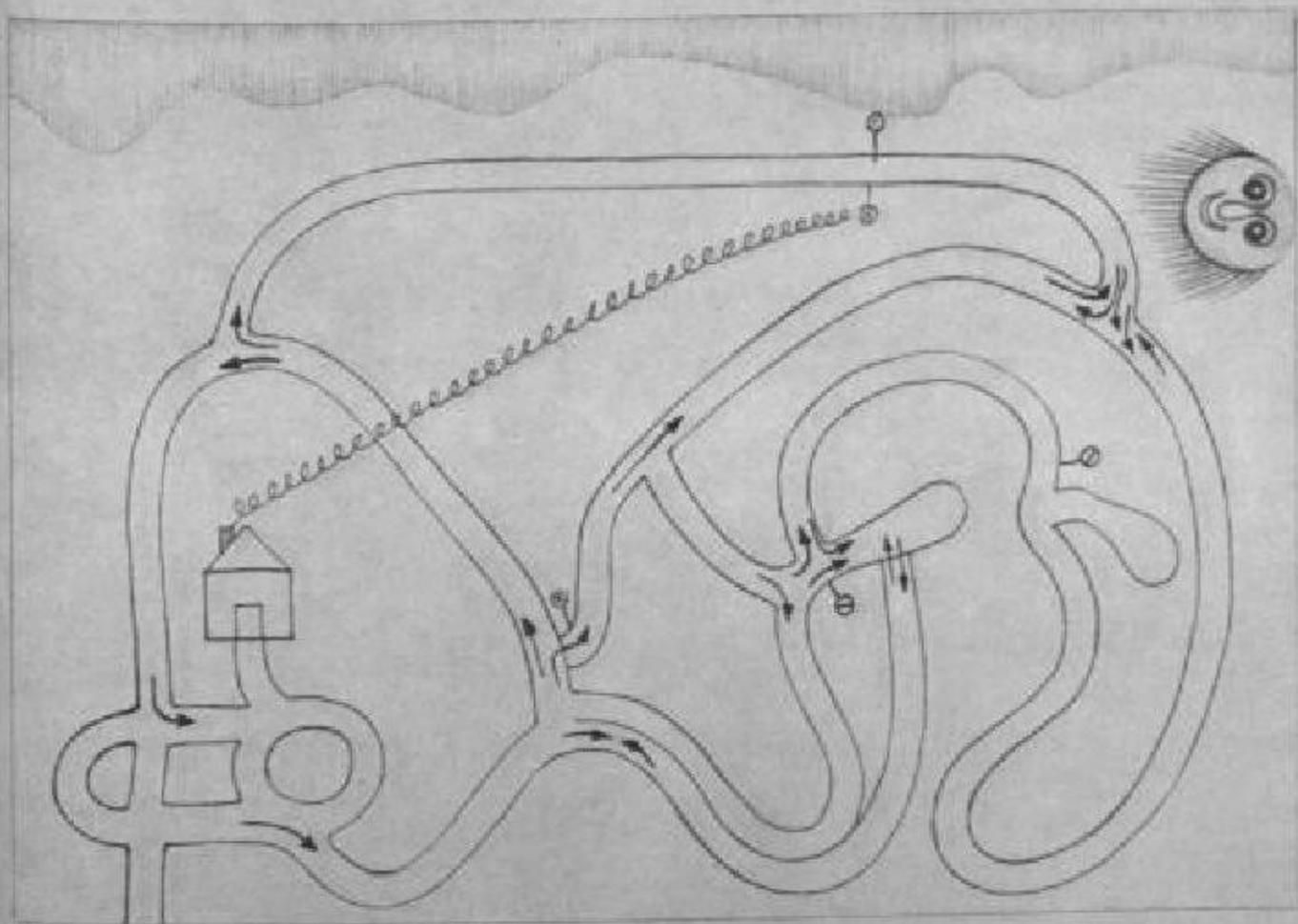
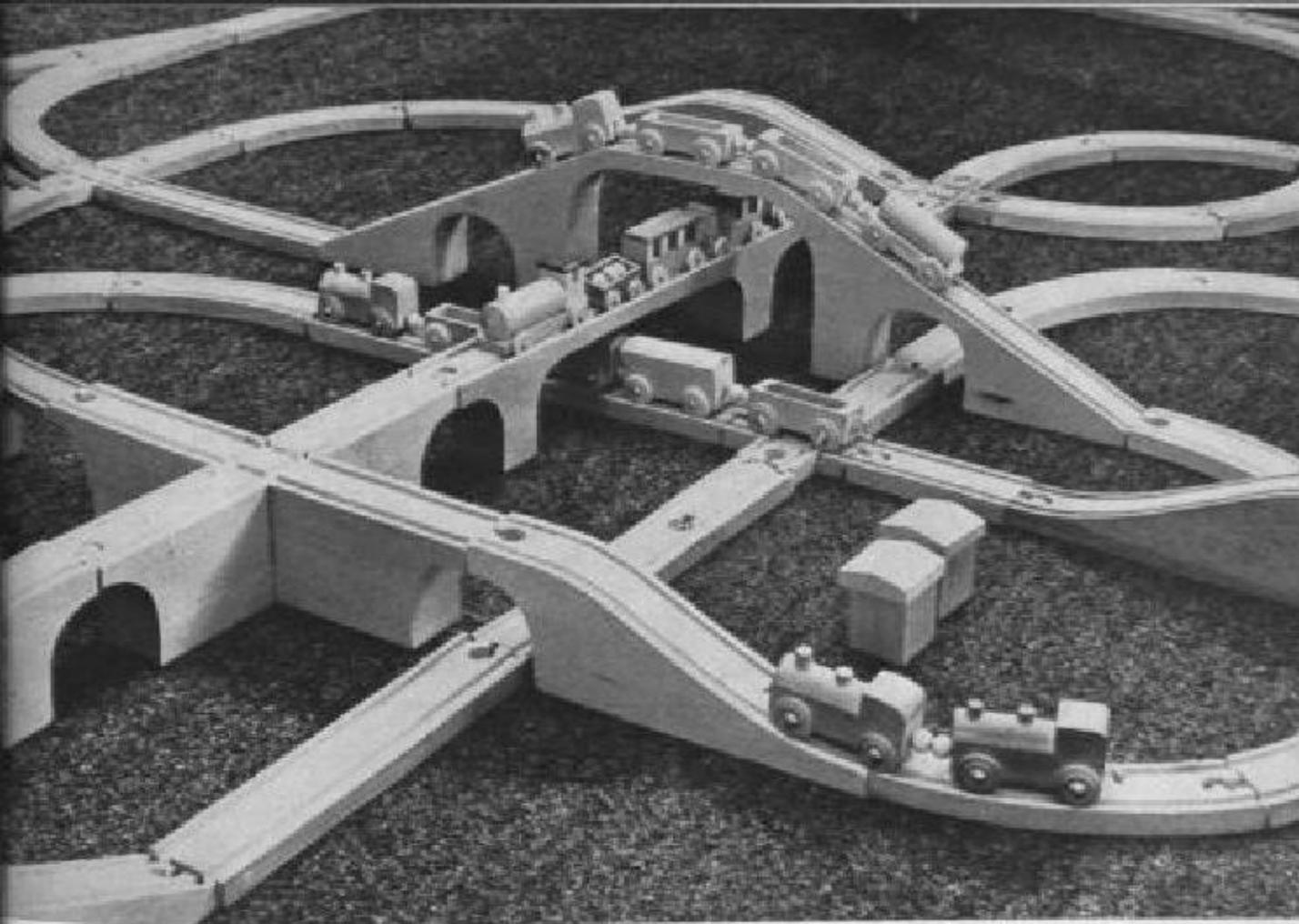




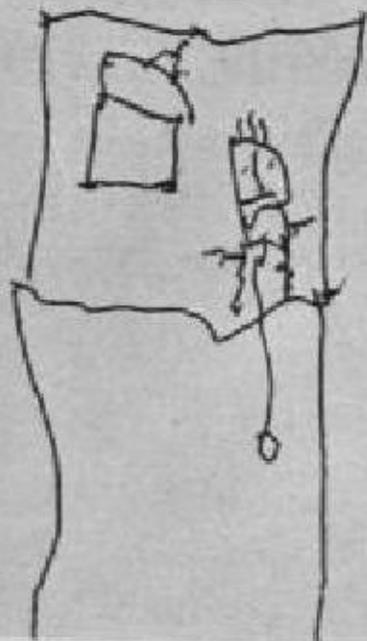








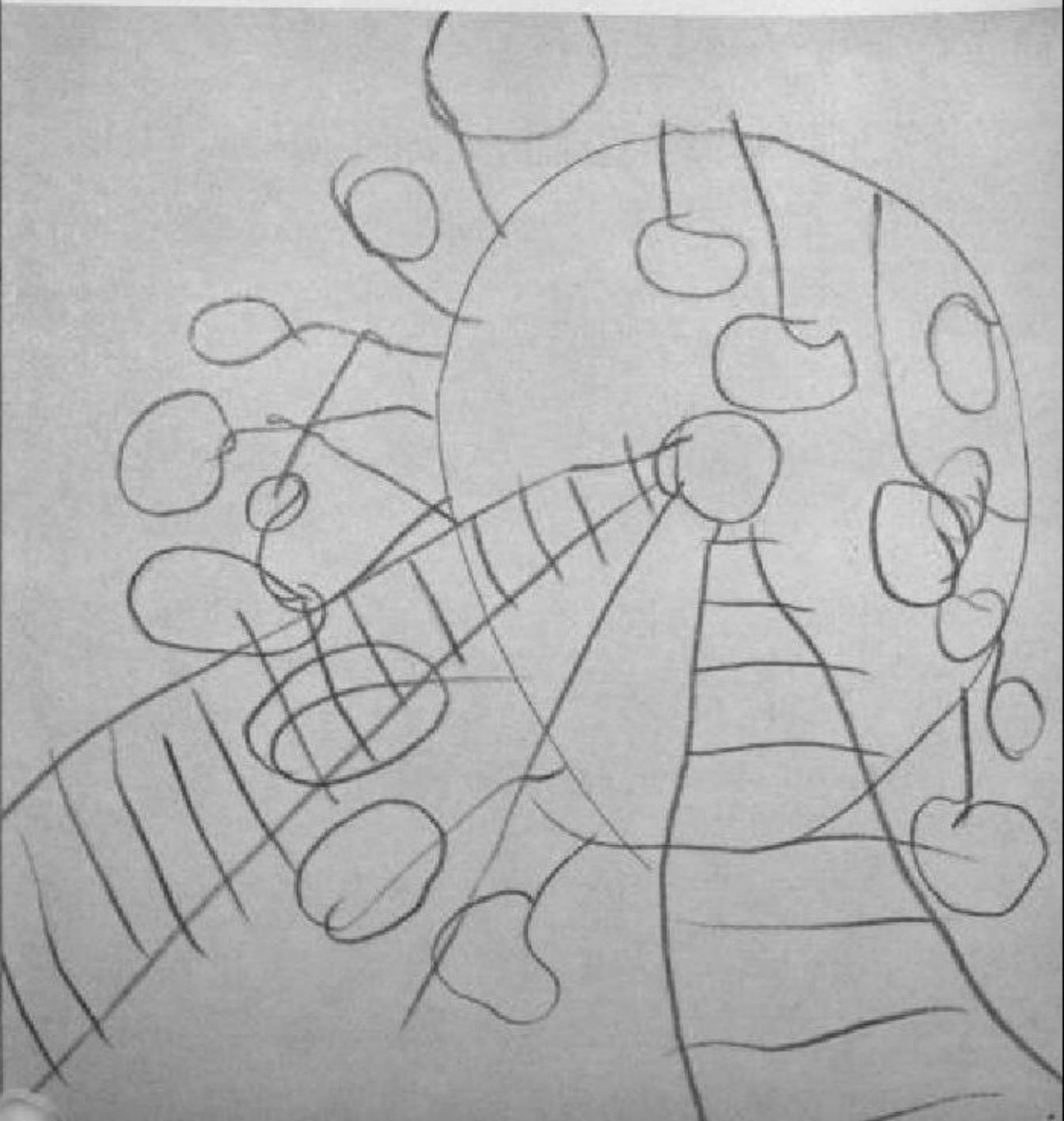
16



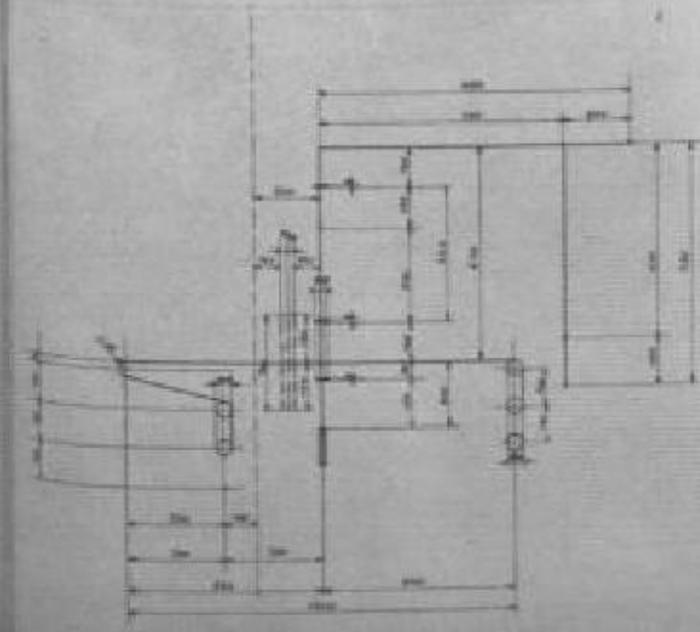
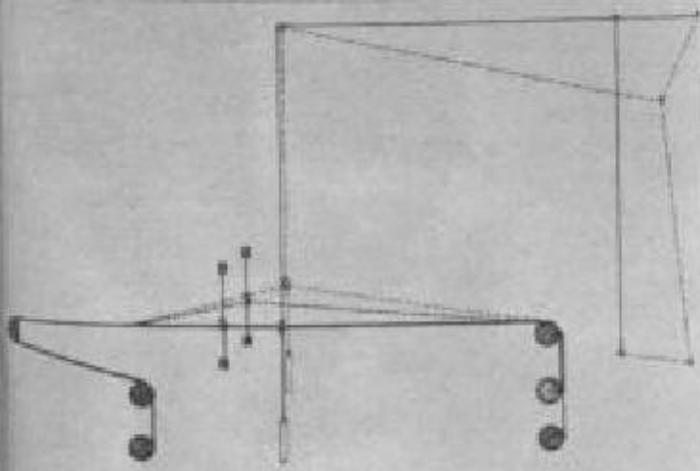
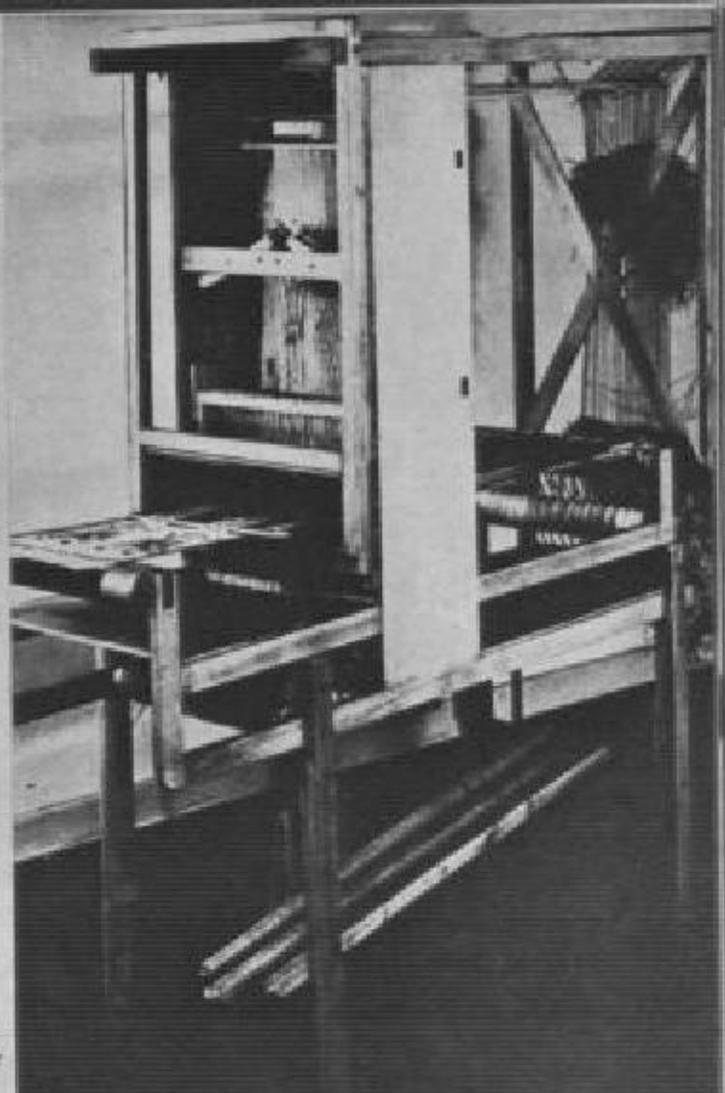
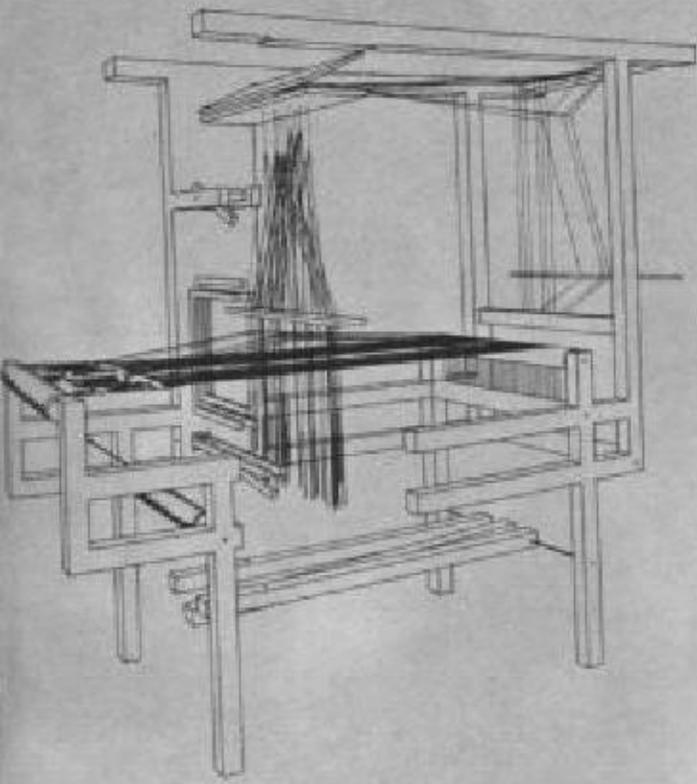
17



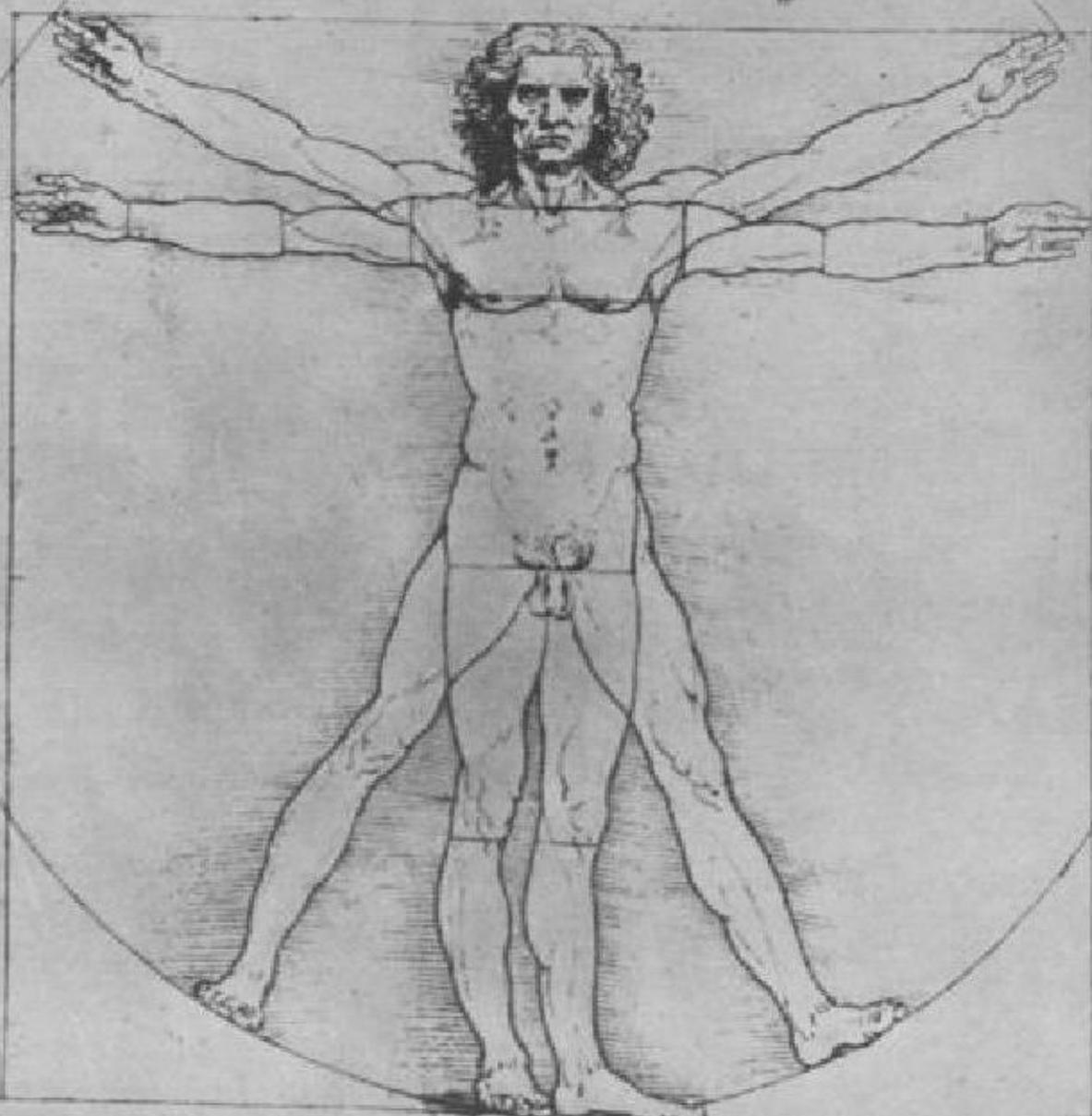
18



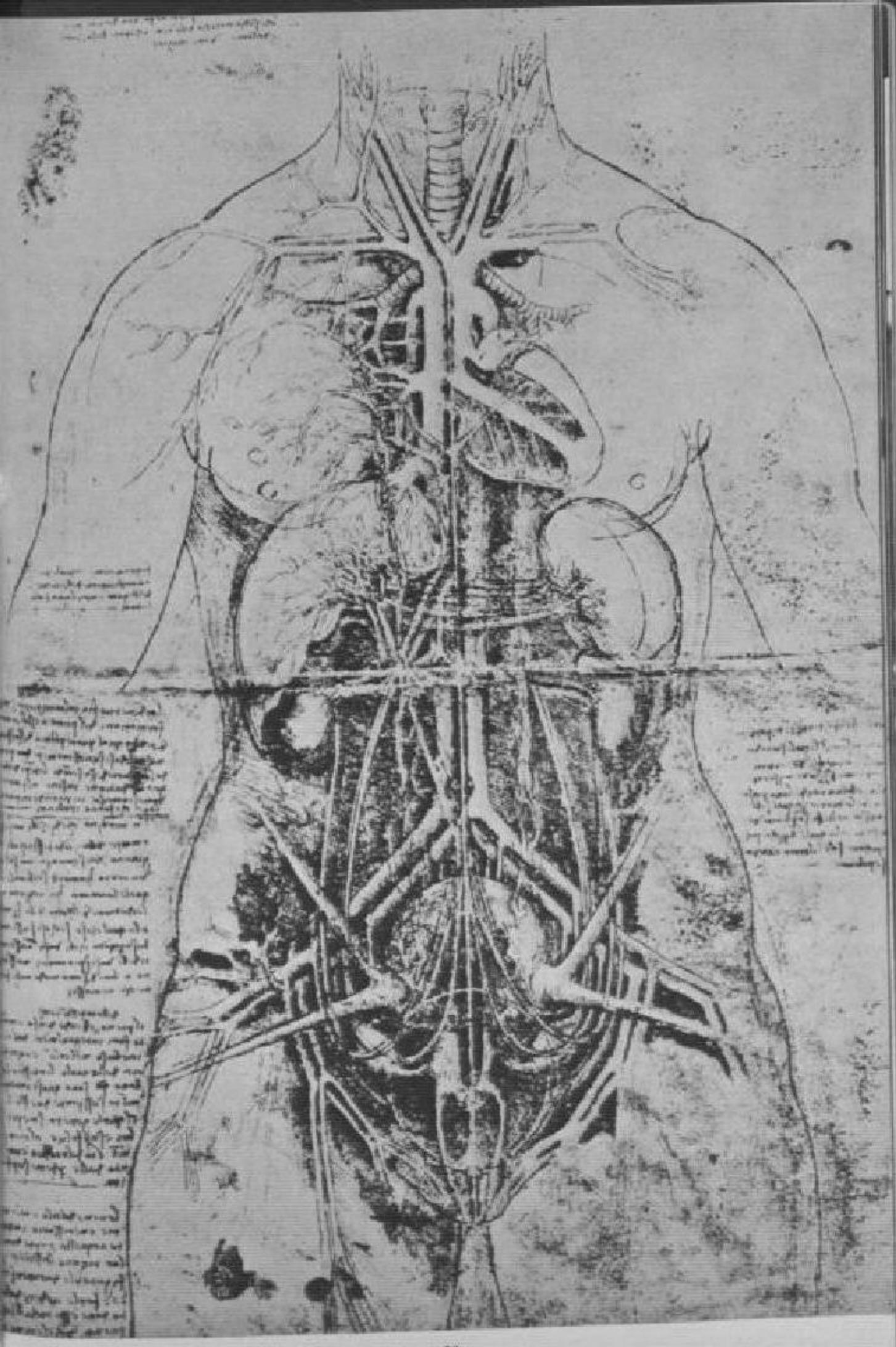
19 a, b, c, d.

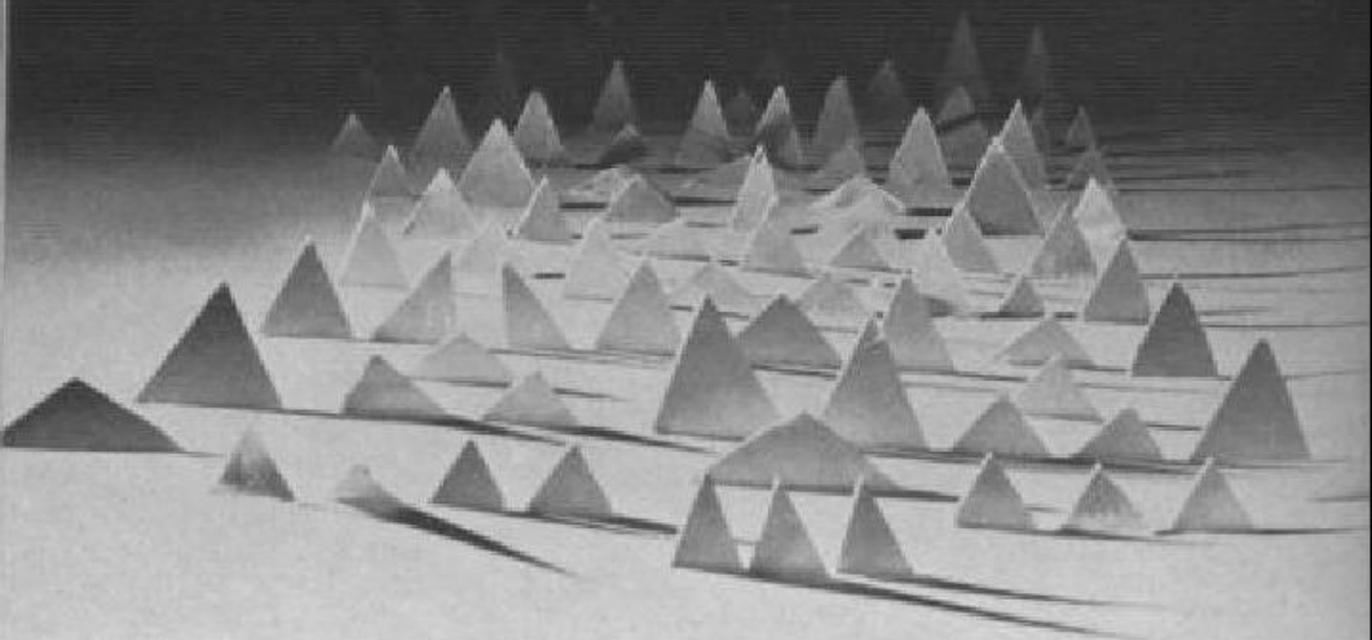


Handwritten text at the top of the page, likely a preface or introduction to the work.



Handwritten text at the bottom of the page, likely a continuation of the preface or a detailed description of the drawing.

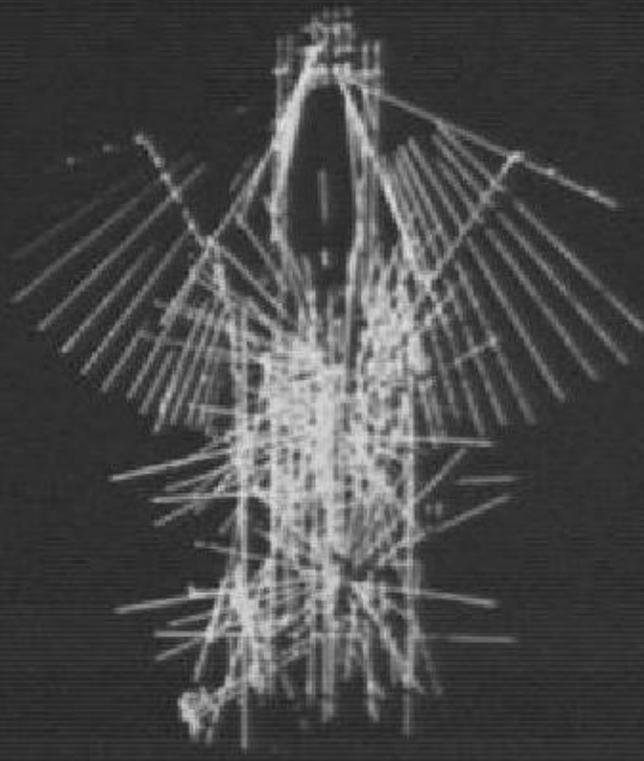
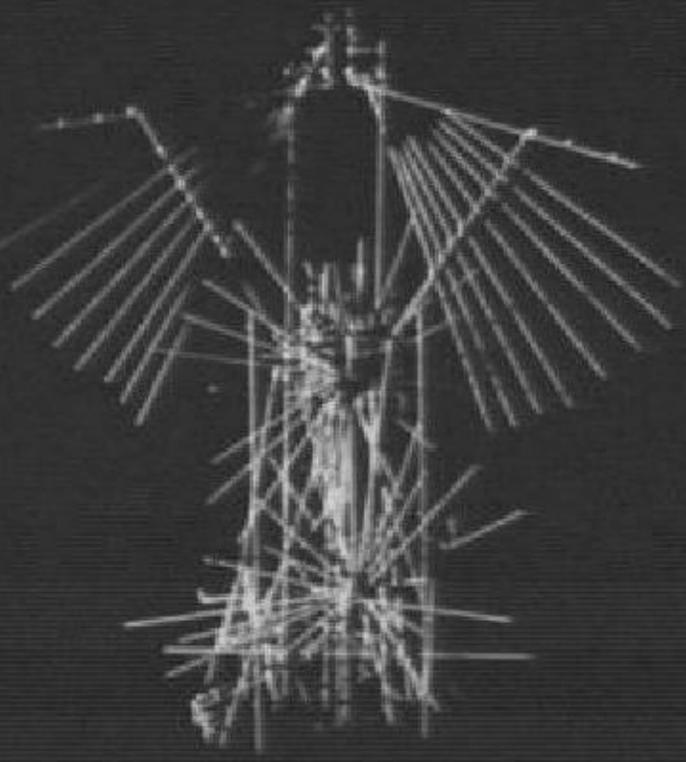
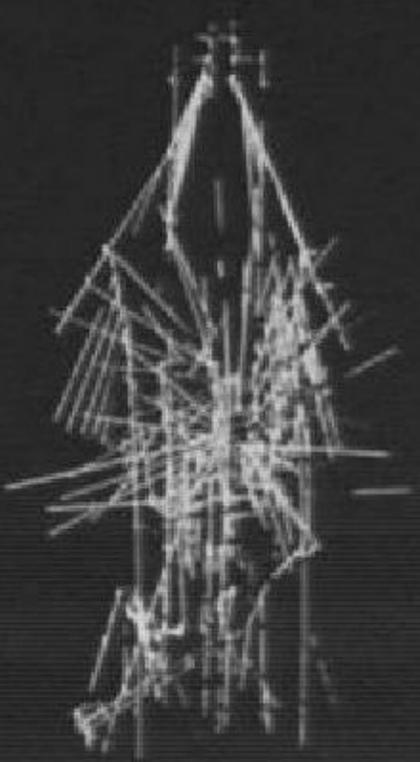
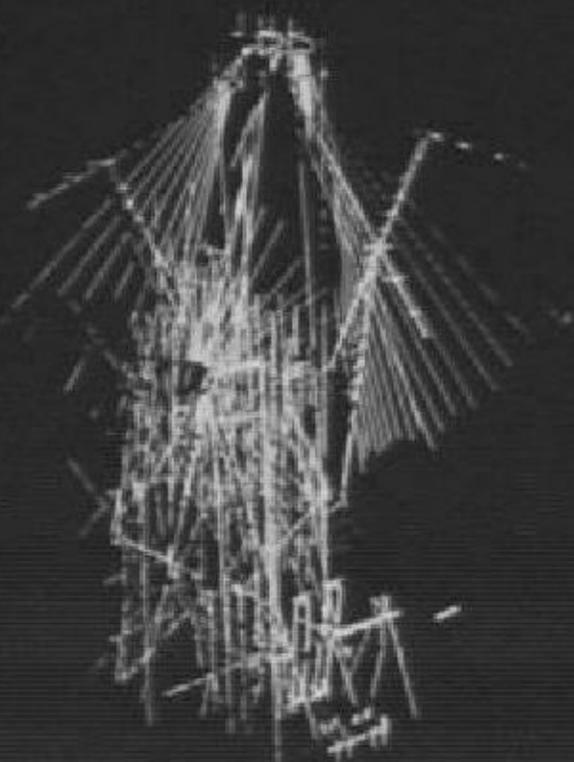




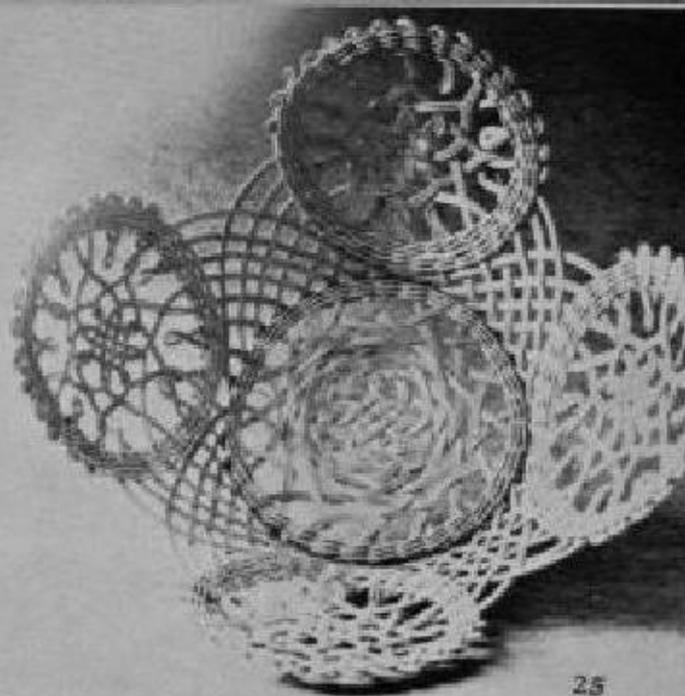
22

23 c
23 b

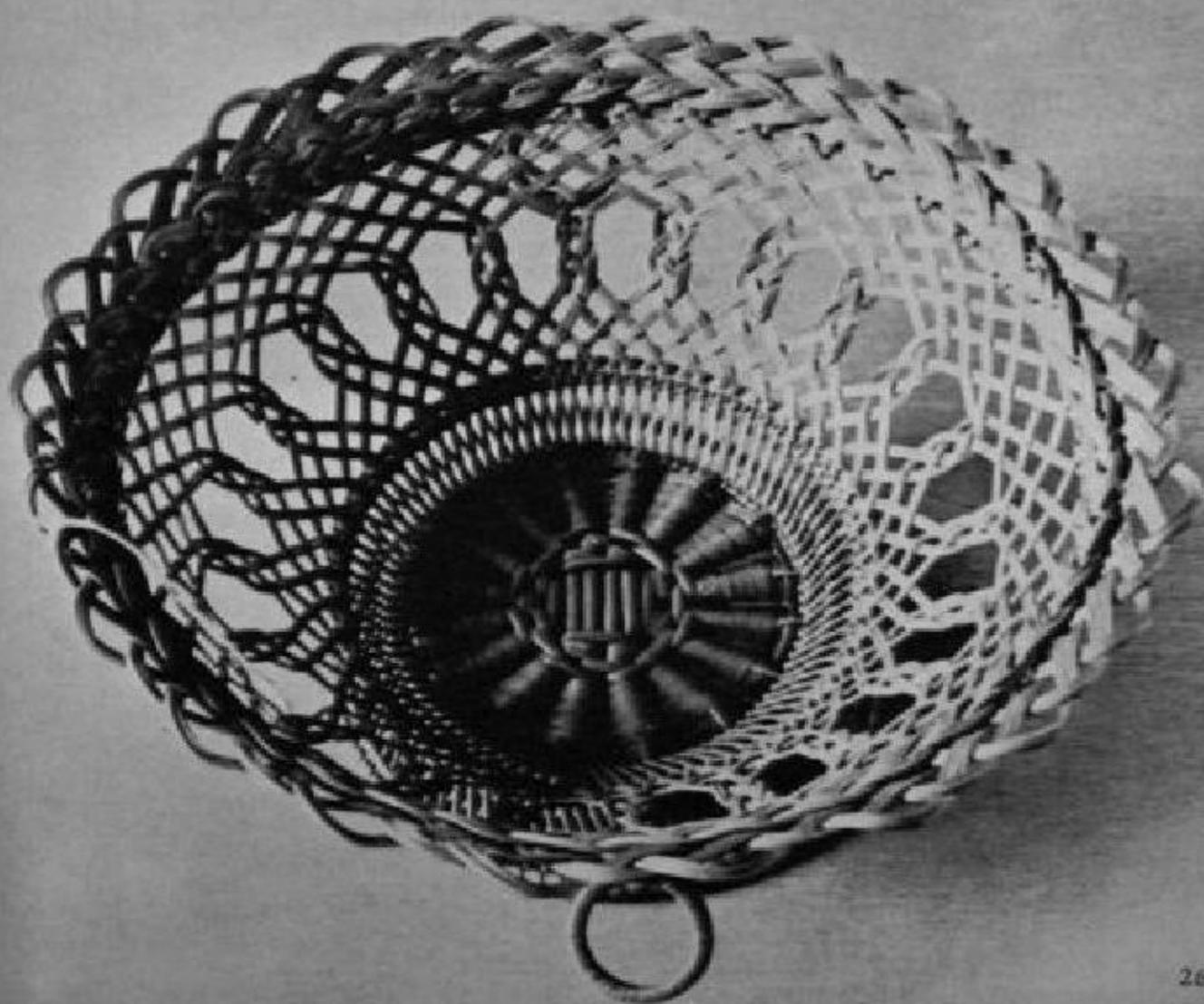
23 a
23 d



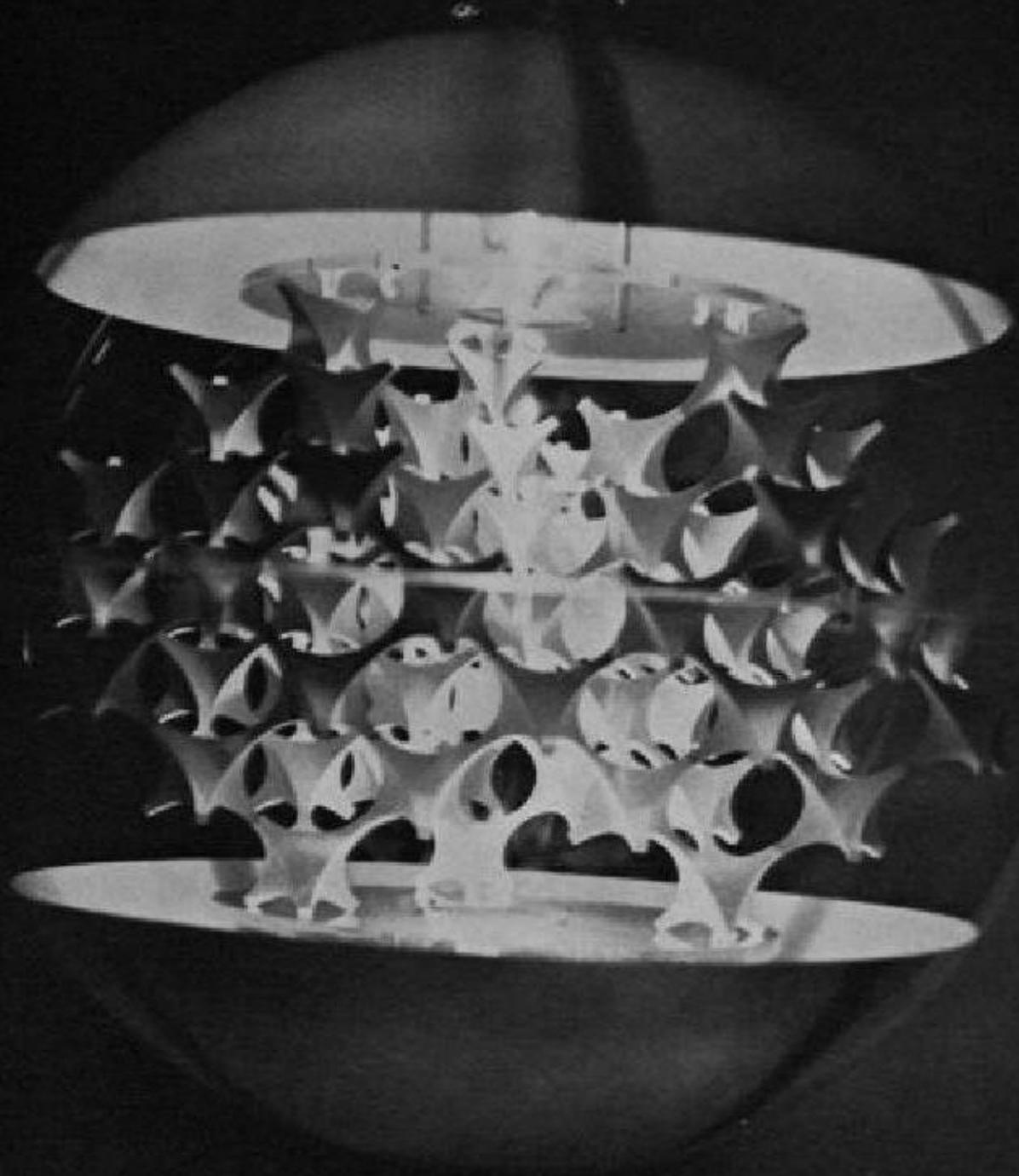


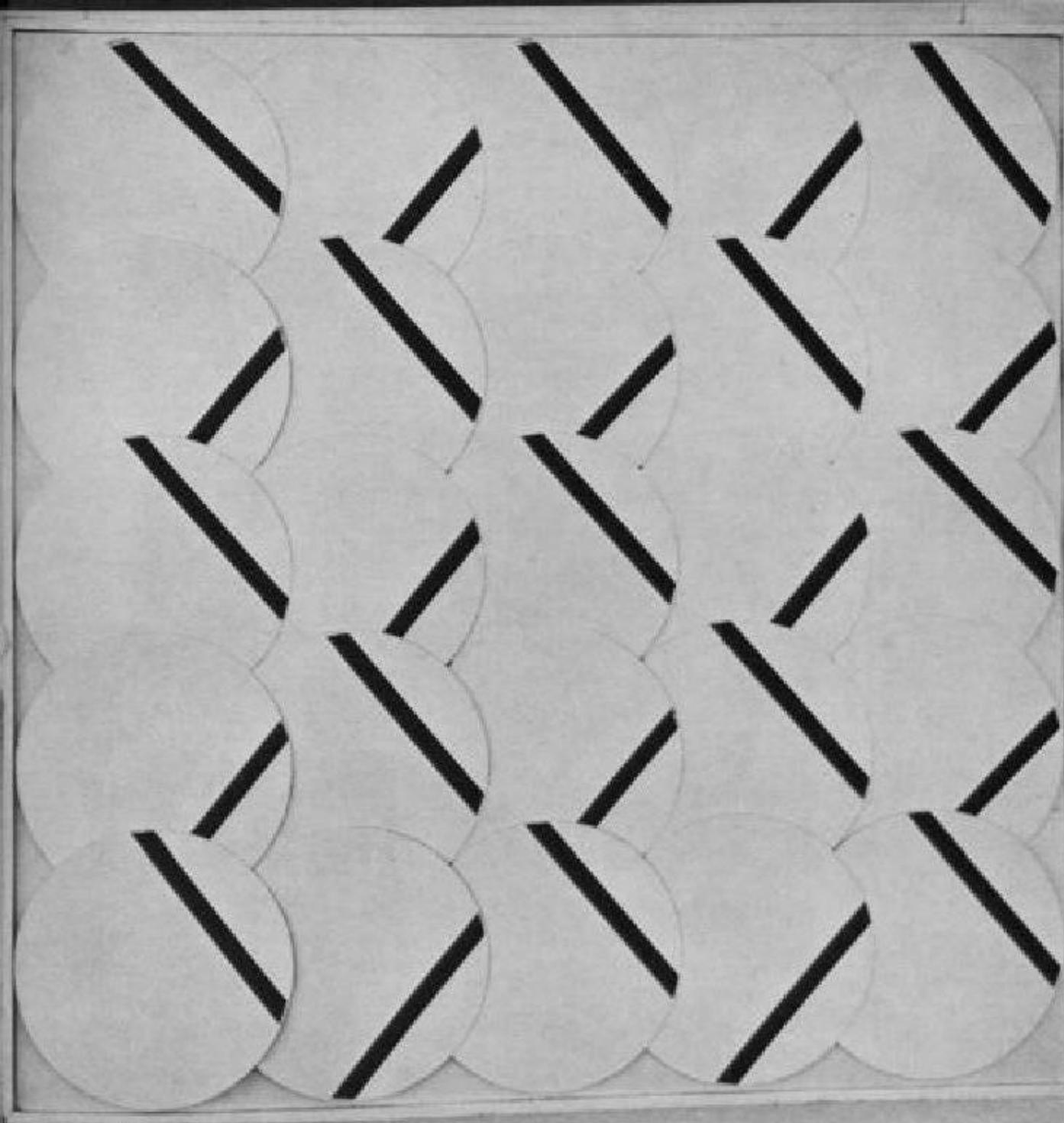


25



26







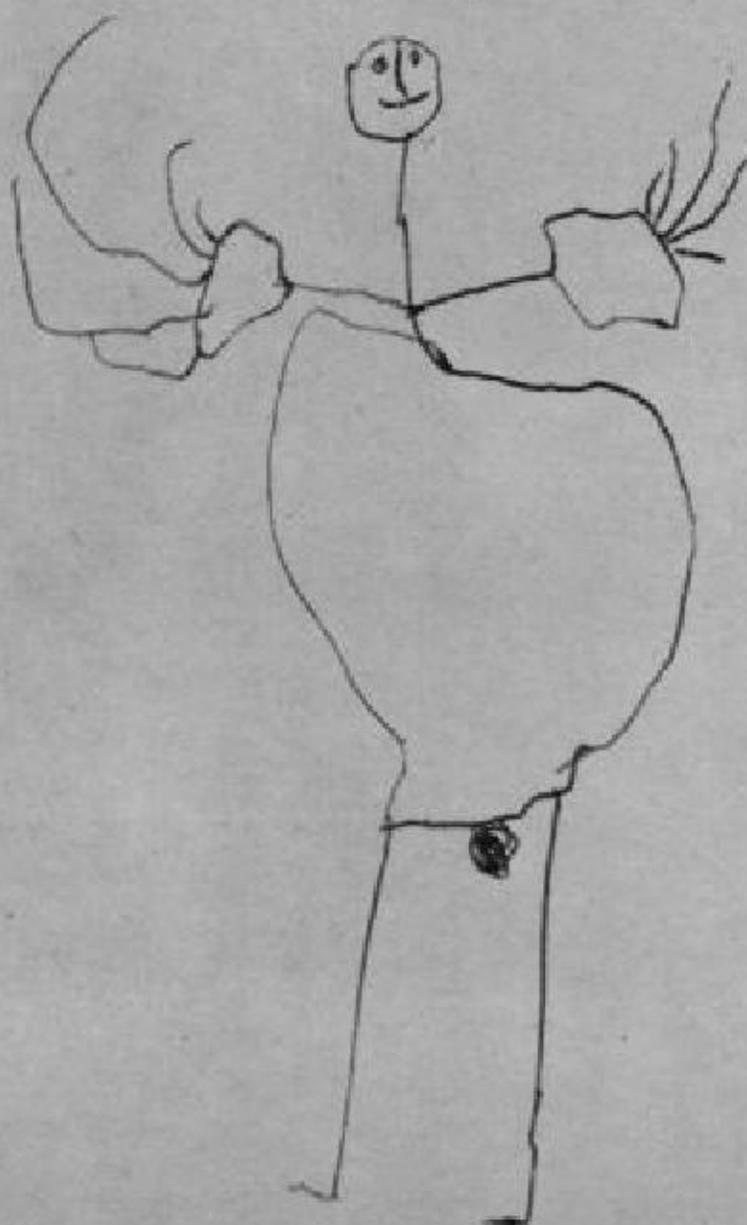












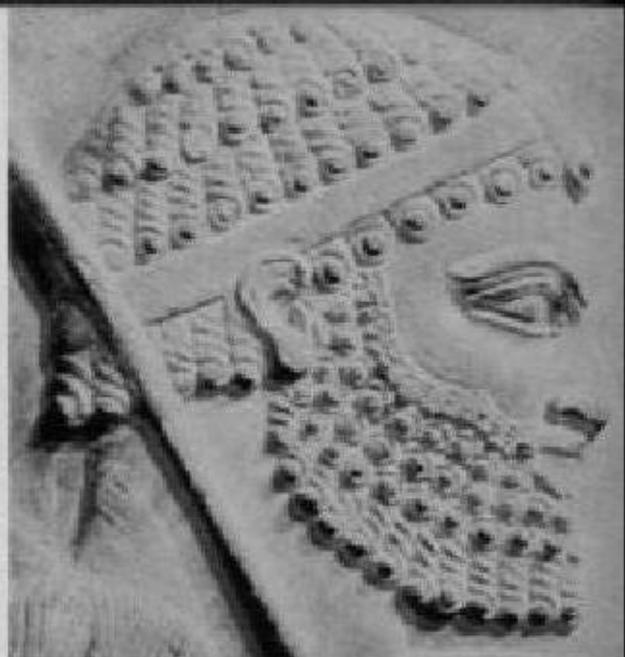








42



44



46





48



49



50



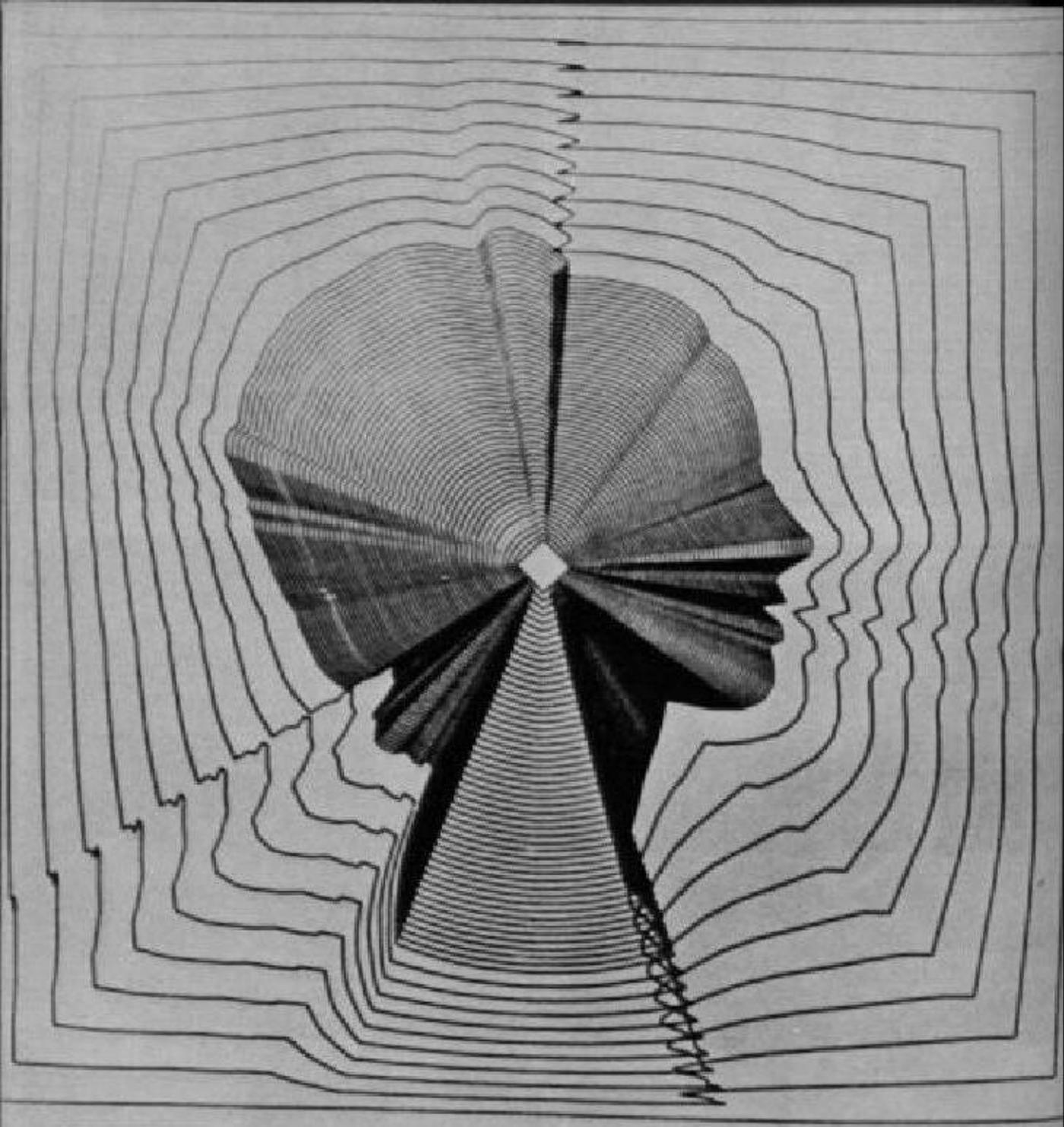
51



52



53





ARS VTIQVAM MORES
ANIMAM QVÆ EFFINGERE
POSSES PVLCHROR IN TER
RE NVLLA TABELLA FORET
MCCCXXXVII



56



57



58



59



60



61



62



63



64



65

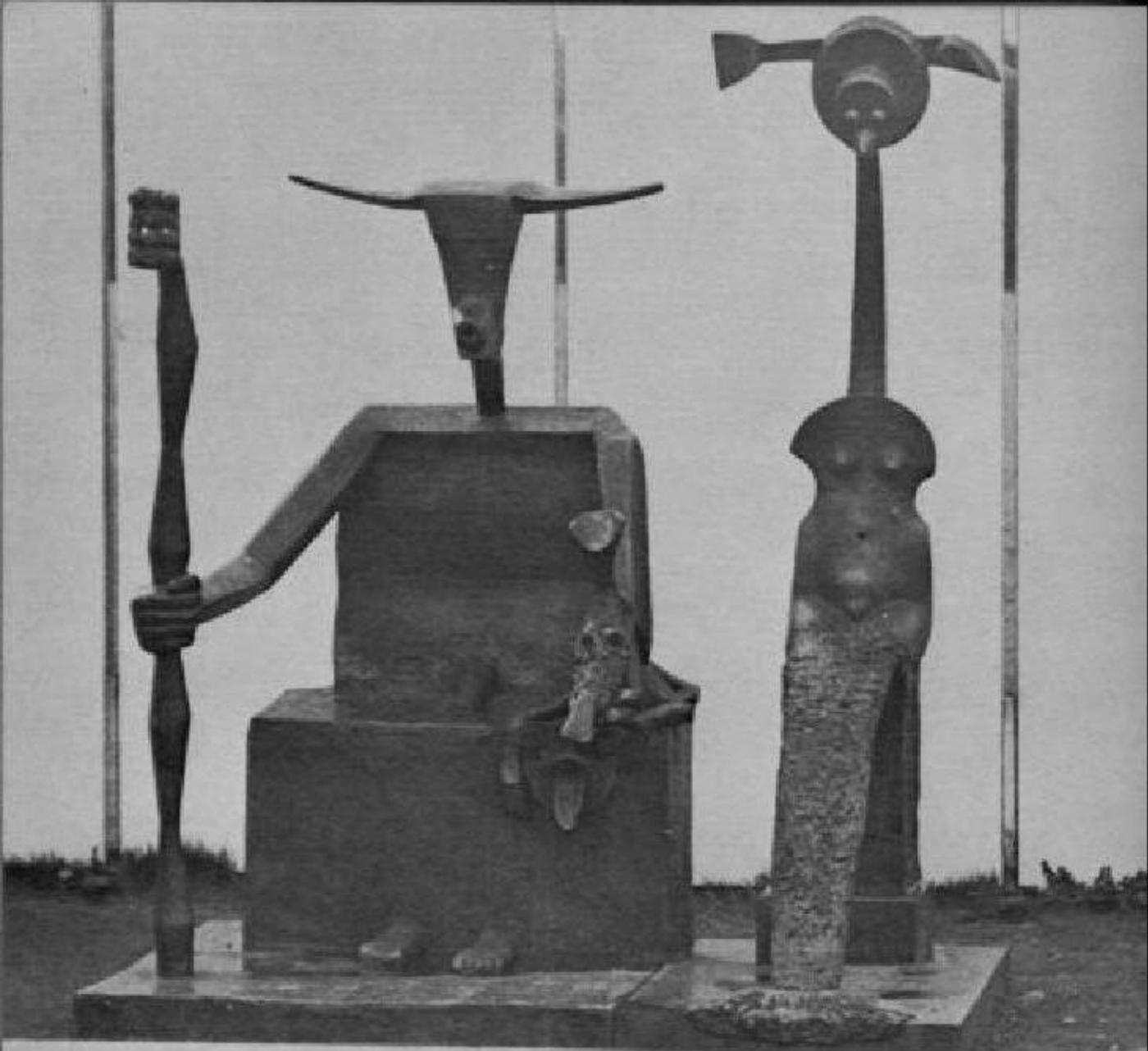


66





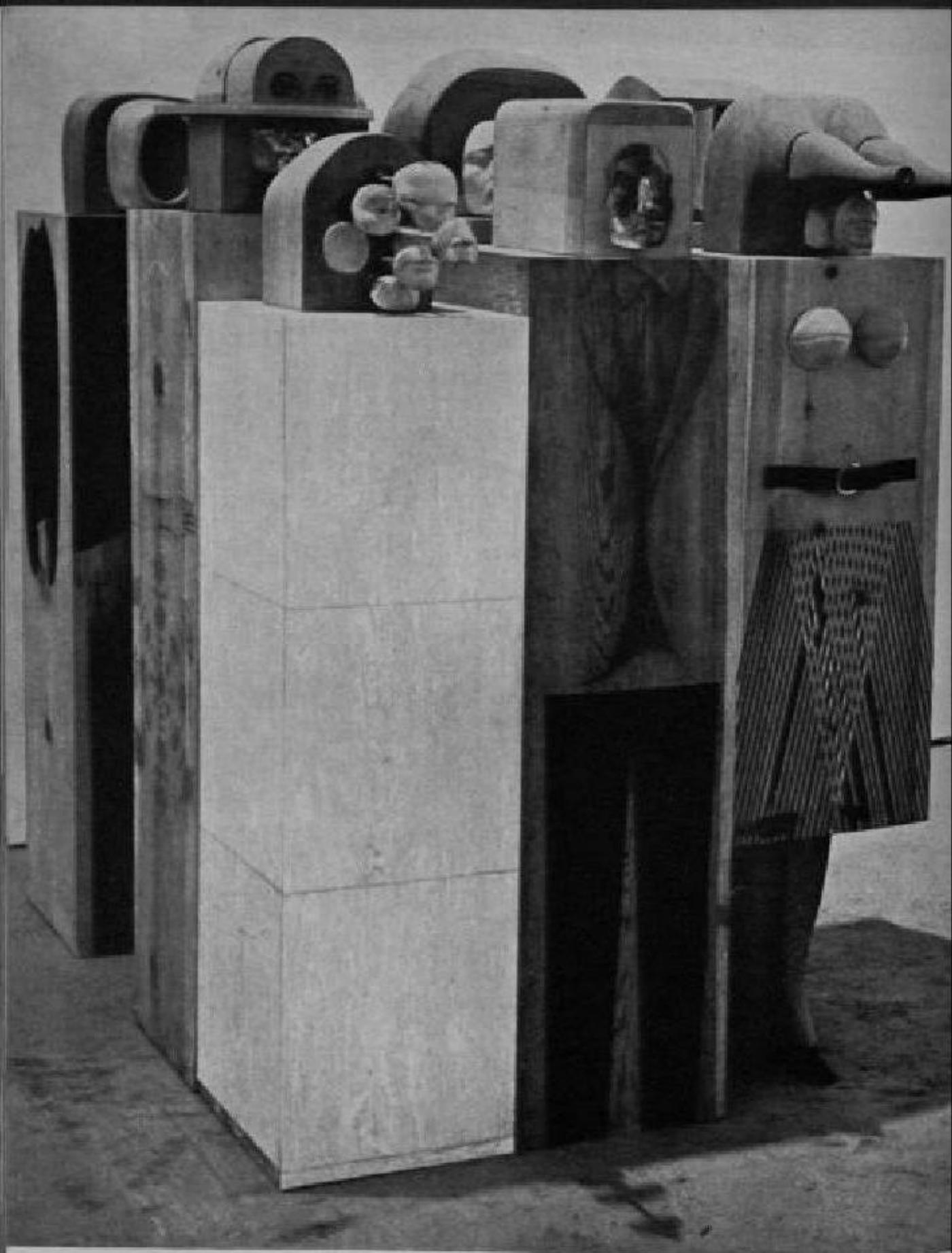
















STUDIENHINWEISE

I. Bemerkungen zum Studium

Im Bereich der Bildenden Kunst sind die Künstler zugleich die größten Lehrer; in ihren Werken lehren sie die Menschen, die Welt nach Art des Bildes zu sehen, zu deuten und zu begreifen. Deshalb ist das Studium von Kunstwerken durch ihre Betrachtung, Reflexion und den Versuch ihrer Einordnung in soziokulturelle Lebenszusammenhänge für den künftigen Lehrer des Faches Kunst unumgänglich. Hier gilt auch das Wort: Reisen bildet.

Wer nach einer gewissen Zeit der Bemühung nicht von innen heraus den Antrieb spürt, immer wieder Bilder sehen, Ausstellungen besuchen und Reflexionen über Kunst anstellen oder lesen zu müssen, der ist nicht genügend motiviert, um auf die Dauer ein guter Kunstlehrer sein zu können. Ebenfalls kann jemand, der wegen angeblicher oder sogar wirklicher „Überlastung“ nicht die „Muße“ findet, sich immer wieder Bildern und Kunstwerken in Sammlung und völlig unabgelenkt zu stellen, seinem Beruf nicht gerecht werden. Die immer neue kurze bis mehrstündige „Versenkung“ in ein Bild, das man „nur so“ auf sich „wirken“ läßt, ist eine gleichermaßen unerläßliche Studienleistung wie die nur scheinbar mühsamere, jedenfalls aber „geschäftigere“ analytische Befragung des Bildes nach allen Kategorien der Kunstwissenschaften.

Der abstrakte Begriff „Kunst“ kommt als konkrete Eigenschaft nur am konkreten Kunstwerk vor. Auch die Beziehung jedes einzelnen Menschen zur Kunst (als jener Qualität am Bild, welche die Wahrhaftigkeit der Aussage verbürgt) wird nur durch die Begegnung mit konkreten Kunstwerken gestiftet. Aber der Mensch begegnet nicht *allen* Kunstwerken, sondern stets nur einer Auswahl, und die fortschreitende Aufnahme von Kunstwerken und ihrer Inhalte ist mitbestimmt durch das, was jeweils vorhergegangen ist. Außerdem sind die Menschen — ohne hier nach den Gründen oder Begründungen der Begabungstheorien usw. zu fragen — innerhalb der jeweils vorhandenen oder angebotenen Situation mehr oder weniger

disponiert, dieses oder jenes Bild zu akzeptieren, zu ignorieren oder abzulehnen, selbst wenn sie an seiner Qualität nicht zweifeln. So kommt es bei allen Menschen zu zeitweiligen oder dauernden Bevorzugen von Kunstgattungen, Kunststilen und Kunstqualitäten, was zur Einseitigkeit, aber auch zur Vertiefung der Beziehungen führt.

Wer immer im Bereich der Kunst (hochschulmäßig) studiert, sollte wissen, daß sowohl er selbst als auch sein Lehrer unter dieser Bedingung der Einseitigkeit steht, das heißt, Stärken und Schwächen im Hinblick auf die zu bearbeitenden Kunst- und Bildphänomene hat. — Bei gleichgerichteten Interessen von Lehrer und Studierenden liegt die Chance der Förderung darin, daß das Lehrangebot optimal ausgenutzt werden kann, Lehrer und Schüler sich beinahe „wortlos“ verstehen. Die Gefahr bei dieser Konstellation besteht darin, daß einerseits die vorhandene Einseitigkeit verstärkt, bestätigt und gerechtfertigt erscheint, und andererseits die „wortlose“ Kommunikation die Reflexion bis zur Unbewußtheit vernachlässigen kann. Haben Dozent und Student unterschiedliche Interessenrichtungen, kann die Kommunikation dadurch beeinträchtigt werden, daß beide vielleicht nur selten zur selben Sache sprechen können; allerdings kann von wenigen gemeinsamen Ansatzpunkten aus ein hoher Grad von bewußter Abklärung der erreichten Ergebnisse erzielt werden.

Wie dem auch sei: Der Student sollte versuchen, auf denjenigen Gebieten der Kunst, auf denen er seine Stärken hat oder vermutet, ein möglichst hohes Niveau zu erlangen, welches für ihn in den *anderen* Bereichen den Maßstab für anzustrebende Leistungen abgibt. Denn der Lehrer unterscheidet sich vom Künstler darin, daß er seine Angebote an Menschen weitergibt, die noch nicht mündig sind, die noch nicht in allem ohne Hilfe wählen können, die ihm ausgeliefert sind. Deshalb sollte der Student bei seinen theoretischen, besonders aber bei seinen praktischen Studien eine möglichst umfassende Breite (vielleicht polarer Art) anstreben; er sollte nicht nur das studieren, was er gut und leicht kann, sondern auch das, was seiner Begabungsrichtung ferner liegt, weil er damit seiner Spezialdisziplin innerhalb der Kunst neues Material zuführt, jedoch auch, weil er sich auf diese Weise darauf vorbereitet, Schwierigkeiten seiner künftigen Schüler zu erkennen und ihnen bei der Bildfindung und Bildformulierung helfen zu können.

Im Fach Kunst gilt — wie in jedem Unterrichtsfach auch —, daß der Lehrer den „Stoff“, den er unterrichtet, selbst beherr-

schen muß. Daraus ergibt sich als Konsequenz die Unverzichtbarkeit auf praktische künstlerische und bildnerische Übungen. Wenn sich der Student dabei vor allem *einem* Lehrer anschließt, so entspricht das der Notwendigkeit zur oben angedeuteten Spezialisierung, weil nur so eine entsprechende Tiefe künstlerischer Erfahrung gewonnen werden kann; beim Studium sollte indessen keineswegs versäumt werden, von divergierenden Lehrangeboten zu profitieren, selbst wenn einem das Gebiet nicht „liegen“ sollte — Qualifikation des Lehrers vorausgesetzt.

II. Hinweise zur Literatur

Neben die Begegnung mit Kunstwerken und Bildern durch die Betrachtung und das eigene bildnerische Studium tritt die Reflexion hinsichtlich der Kunst, der Kunstwissenschaften und der Kunstlehre bzw. Kunstdidaktik. Eine sehr gute Zusammenstellung der wichtigsten Literatur findet sich in den „Grundsätzen, Bildungsplänen und Richtlinien zur Neuordnung der Hauptschule in Nordrhein-Westfalen“ in dem „*Lehrplan für das Fach Kunst*“, verfaßt von *Professor Wilhelm Ebert*, Wuppertal. Diese Zusammenstellung wird nachfolgend zitiert. Eine umfangreichere Bibliographie (in Auswahl) vom selben Verfasser ist in dem empfehlenswerten Band „*Referendarausbildung im Fach Kunst als Vorbereitung auf den Lehrberuf an Grund- und Hauptschulen*“, Wuppertal 1969, zu finden.

Literatur

I. Kunstwissenschaft (Nachbar- und Hilfswissenschaften)

- R. Arnheim: *Kunst und Sehen*, Berlin 1964
Fischer-Lexikon, *Bildende Kunst*, I, II, III, Frankfurt a. M. 1960/61
K.-H. Flehsig: *Erziehung zur Kreativität*, in: *Neue Sammlung* 2/1966
D. Frey: *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, Wien 1946
A. Hauser: *Philosophie der Kunstgeschichte*, München 1958
A. Hauser: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1953
F. Kainz: *Vorlesungen über Ästhetik*, Wien 1948
Propyläenkunstgeschichte, Berlin seit 1967

H. Sedlmayr: Kunst und Wahrheit, Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, rde 71, Hamburg 1958

H. Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1948

II. Kinder- und Schülerzeichnung

G. Britsch: Theorie der Bildenden Kunst, München 1926, Neudruck Ratingen 1967

H. Egen: Kinderzeichnungen und Umwelt, Bonn 1967

W. Hansen: Die Entwicklung des kindlichen Weltbildes, 6. Aufl. München 1965

V. Lowenfeld: Vom Wesen schöpferischen Gestaltens, Frankfurt a. M. 1960

H. Meyers: Stilkunde der naiven Kunst, Frankfurt a. M. 1960

G. Mühle: Entwicklungspsychologie des zeichnerischen Gestaltens, 2. Aufl. München 1967 (Bibliographie)

R. Rabenstein: Kinderzeichnung, Schulleistung und seelische Entwicklung, Bonn 1960

F. Westrich: Die Entwicklung des Zeichnens während der Pubertät, in: Arch. ges. Psychol., 8. Erg.-Bd., Frankfurt a. M. 1966

III. Für die Hand des Schülers und als Lesebuch zu verwenden

Kandinsky: Punkt und Linie zur Fläche, 3. Aufl. Bern 1955

P. Klee: Das bildnerische Denken, hrsg. v. J. Spiller, Basel 1956

H. Lützel: Führer zur Kunst, Freiburg i. Br. 1956

Ders.: Wege zur Kunst, Freiburg i. Br. 1967

G. Schmidt: Kleine Geschichte der Modernen Malerei, Basel 1955

O. Stelzer: Vom Kunstwerk, Berlin 1958

dazu: Kunstführer s. unten

IV. Zur Fachgeschichte nach 1945

E. Betzler: Neue Kunsterziehung, Frankfurt a. M. 1949

J. Dettmar: Das Zeichnen an der Volksschule, Frankfurt a. M./Berlin o. J. (Neuaufgabe angekündigt)

H. Meyers: Die Welt der kindlichen Bildnerie, Witten 1957

K. Schwerdtfeger: Bildende Kunst und Schule, Hannover/Darmstadt 1953

E. Straßner: Bildnerische Erziehung, Bd. I, Zeichnen und Malen, Wolfenbüttel 1960

V. Zur Didaktik des Kunstunterrichtes

- G. H. Blecks: Kunsterziehung — Erziehung zum bildnerischen Denken, in: Bildnerische Erziehung 5, Ratingen 1966
- W. Ebert: Zum bildnerischen Verhalten des Kindes im Vor- und Grundschulalter, Ratingen 1967 (Bibliographie)
- H. K. Ehmer, Hrsg.: Kunstunterricht und Gegenwart, Frankfurt a. M. 1967
- R. Pfennig: Gegenwart der bildenden Kunst — Erziehung zum bildnerischen Denken, Oldenburg 1964
- G. Otto: Kunst als Prozeß im Unterricht, Braunschweig 1964 (Bibliographie)
- G. Otto: Forderungen zur ästhetischen Bildung, in: werk und zeit 7, Düsseldorf 1967
- Ders.: Die Funktion des Kunstunterrichtes in der Industriegesellschaft, in: BDK-Mitteilungen 3/1967
- Ders.: Prolegomena zu künftigen Lehr- und Bildungsplänen für den Kunstunterricht, in: H. K. Ehmer, Hrsg.: Kunstunterricht und Gegenwart, Frankfurt a. M. 1967
- H. Read: Education through Art, 6. Aufl. London 1947, deutsch: Erziehung durch Kunst, München/Zürich 1962
- H. Ronge: Kunstlehre früher und heute, Ratingen 1964
- K. Staguhn: Didaktik der Kunsterziehung, Frankfurt a. M. 1967 (Bibliographie)
- G. Weber: Kunsterziehung gestern, heute, morgen auch, Ravensburg 1964 (Bibliographie)

VI. Kunstbetrachtung

- G. Deneke: Gedanken zur Kunstbetrachtung, in: Bildnerische Erziehung 4, Ratingen 1965
- G. Deneke: Ein Bild in der Betrachtung, in: Bildnerische Erziehung 4, Ratingen 1966
- W. Ebert: Kunst- und Werkbetrachtung (Bibliographie), (in Vorbereitung)
- H. K. Ehmer: Kritische Anmerkungen zur Theorie und Praxis der Kunstbetrachtung, in: Bildnerische Erziehung 1, Ratingen 1966
- F. A. Kauffmann: Die Woge des Hokusai — Eine Bildbetrachtung, 2. Aufl. Stuttgart 1966
- C. E. L. von Lorch: Grundstrukturen — Strukturanalyse des Kunstwerks, Berlin 1965

H. Roosen: Das Problem der Interpretation in der neueren Kunstwissenschaft, in: Bildnerische Erziehung 1, Ratingen 1966

H. Wölfflin: Das Erklären von Kunstwerken, 3. Aufl. Stuttgart 1961

VII. Handbücher

Handbuch der Kunst- und Werkerziehung, hrsg. von Trümper/
G. Otto, 12 Bde., Berlin seit 1953

VIII. Kunstzeitschriften

Pantheon, Bruckmann, München

Artis, Neinhaus, Konstanz

Das Kunstwerk, Agis Verlag, Baden-Baden

Die Kunst und das schöne Heim, Bruckmann, München

werk und zeit (Monatszeitschrift des Deutschen Werkbunds),
Rheinisch-Bergische Druckerei und Verlagsgesellschaft, Düsseldorf

IX. Kunstpädagogische Zeitschriften

Bildnerische Erziehung zusammen mit Die Gestalt, Henn,
Ratingen

Pelikan, Günther Wagner, Hannover

Staedtler-Brief, Kunstpädagogische Hinweise, Staedtler Nürnberg

BDK-Mitteilungen, Saaten-Verlag, Wiesbaden

X. Kunstführer

Dehio-Gall: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Deutscher Kunstverlag, München—Berlin

Reclams Kunstführer, Reclam, Stuttgart

Große Baudenkmäler, Heftreihe, Deutscher Kunstverlag,
München

Die kleinen Kunstführer, Heftreihe, Schnell und Steiner Verlag,
München

LITERATURVERZEICHNIS

1. Arnheim, Rudolf, Kunst und Sehen, Berlin 1965
2. Badt, Kurt, Kunsttheoretische Versuche, Köln 1968
3. —, Modell und Maler von Jan Vermeer, Köln 1961
4. Ballauff, Theodor, Abschnitt „Biologie“ in: Flitner, A. (Hrsg.), Wege zur Pädagogischen Anthropologie, Heidelberg ²1967
5. Barnes, W., Die Vermessung des Schönen, in: Form (internation. Revue) Nr. 29, S. 28—29, Opladen 1965
6. Baumeister, Willi, Das Unbekannte in der Kunst, Köln ²1960
7. Bense, Max, Aestetica, Baden-Baden 1965
8. —, Rationale Grundlegung der Kunst, Einleitg. zu O. Holweck „Sehen“, hg. v. M. Buchmann, Zürich 1968
9. —, Theorie der Texte, Köln 1962
10. Blecks, Günter, Das Problem der aperspektivischen Raum-Zeit-Konzeption im Kunstunterricht an höheren Schulen, in: Arbeiten der Studienseminare, H. 3, Frankfurt a. M. 1958
11. Braun, Heinz, Formen der Kunst, München, o. J.
12. Brem/Fidder, Muische Bildung und Kunstverständnis, München 1966
13. Brenner, Hildegard, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek bei Hamburg 1963
14. Copei, Friedrich, Der fruchtbare Moment im Bildungsprozeß, Heidelberg ⁴1958
15. Coseriu, Eugenio, Das Phänomen der Sprache und das Daseinsverständnis des heutigen Menschen, in: Das Selbstverständnis des Modernen Menschen, hg. vom Deutschen Institut für Bildung und Wissen, Frankfurt a. M. 1967
16. Dokumenta 3, Katalog
17. Ebert, Wilhelm, Zum bildnerischen Verhalten des Kindes im Vor- und Grundschulalter, Ratingen 1967

18. Ehmer, Hermann K. (Hrsg.), *Kunstunterricht und Gegenwart*, Frankfurt a. M., Berlin, Bonn, München 1967
19. Fiedler, Konrad, *Schriften über Kunst*, hg. v. H. Marbach, Leipzig 1896
20. Fink, Eugen, *Spiel als Weltsymbol*, Stuttgart 1960
21. Fischer, Ernst, *Kunst und Koexistenz*, Reinbek bei Hamburg 1966
22. —, *Von der Notwendigkeit der Kunst*, Hamburg 1967
23. Flitner, Andreas (Hrsg.), *Wege zur Pädagogischen Anthropologie*, Heidelberg 1967
24. Forman, W. u. B., *Kunst ferner Länder*, Prag, o. J.
25. Friedländer, Max J., *Von Kunst und Kennerschaft*, Frankfurt a. M. 1955
26. Garnich, Rolf, *Konstruktion, Design und Aesthetik*, Esslingen 1968
27. Gößmann, Elisabeth, *Das Bild der Frau — heute*, Düsseldorf 1962
28. Guardini, Romano, *Die Situation des Menschen*, in: *Die Künste im technischen Zeitalter*, hg. v. d. Bayer. Akademie d. Schönen Künste, München 1954
29. Gugel, Fabius von, *Aschen-Brödel*, München 1965
30. Haftmann, Werner, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1965
31. *Handbuch der Kunst- und Werkerziehung*, Berlin, seit 1953
32. Hartlaub, G. F., *Der Genius im Kinde*, Breslau 1923
33. Hauser, Arnold, *Philosophie der Kunstgeschichte*, München 1958
34. Harbsmeier, Götz, *Noch einmal zum „Streit um die Bibel“*, in: *Journal, Informationsdienst des Deutschen Inst. f. Bildung und Wissen*, 7. Jg. Nr. 2, Frankfurt a. M. 1969
35. Heidegger, Martin, *Holzwege*, Frankfurt a. M. 1963
36. Heidemann, Ingeborg, *Der Begriff des Spiels*, Berlin 1968
37. Heisenberg, Werner, *Das Naturbild der heutigen Physik*, in: *Die Künste im technischen Zeitalter*, hg. v. d. Bayer. Akademie der Schönen Künste, München 1954
38. Herzog-Dürck, Johanna, *Personale Psychotherapie und menschliches Selbstverständnis*, in: *Das Selbstverständnis des Modernen Menschen*, S. 82—98, hg. v. Deutsch. Inst. f. Bildung und Wissen, Frankfurt a. M. 1967

39. Hörmann, Hans, *Psychologie der Sprache*, Berlin/Heidelberg 1967
40. Hofmann, Werner, *Bildende Kunst 2*, Fischer-Lexikon, Frankfurt 1960
41. Hofstätter, Peter R. (Hrsg.), *Psychologie*, Fischer-Lexikon, Frankfurt a. M. 1957
42. Hollenbach, Johannes M., *Erkenntnistheoretische Prämissen der Selbstausslegung des Menschen*, in: *Das Selbstverständnis des Modernen Menschen*, hg. v. Deutsch. Inst. für Bildung und Wissen, Frankfurt a. M. 1967
43. Holton, Gerald, *Naturwissenschaftliche und visuelle Darstellung*, in: *Visuelle Erziehung*, hg. v. G. Kepes, Brüssel 1967
44. Huizinga, J., *Homo ludens*, Basel-Brüssel-Köln-Wien 3. Auflage
45. Jaffé, Hans L. C., *Mondrian und De Stijl*, Köln 1967
46. Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, Bern 1959
47. —, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1959
48. Kerstiens, Ludwig, *Der Mensch erschließt sich die Welt*, Trier 1967
49. Klafki, Wolfgang, *Das pädagogische Problem des Elementaren und die Theorie der kategorialen Bildung*, Weinheim 1959
50. —, *Probleme der Kunsterziehung in der Sicht der Allgemeinen Didaktik*, in: *Kunstunterricht und Gegenwart*, hg. v. H. K. Ehmer, Frankfurt a. M. 1967
51. Klages, Ludwig, *Die Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck*, Leipzig 1913
52. —, *Handschrift und Charakter*, Bonn 1956
53. Kleinhans, Walter H., *Stufen der ganzheitlichen Auffassung bei 2- bis 7jährigen Kindern*, Frankfurt a. M. 1966
54. Kleist, Heinrich von, *Über das Marionettentheater*, Insel-Bd. Nr. 481
55. *Knaurs Lexikon moderner Kunst*, Feldafing 1955
56. Kob, Janpeter, *Die Kunst in anthropologischer Sicht*, in: *Kunst und Erziehung*, hg. v. H. Ronge, Köln 1966
57. Kuchling, Heimo, *Der Künstler und die Zeit*, in: *Kontur, Zeitschrift für Kunsttheorie*, Nr. 18/19, Wien 1963
58. Kultermann, Udo, *Geschichte der Kunstgeschichte*, Wien/Düsseldorf 1966

59. —, Neue Formen des Bildes, Tübingen 1969
60. Lange, Günter, Bild und Wort, in: Katechetische Blätter, 94. Jg. Nr. 5, München 1969
61. Ledergerber, K., Kunst und Religion in der Verwandlung, Köln 1961
62. Leuner, Barbara, Emotion und Abstraktion in der Kunst, Köln 1967
63. Malecki, Herbert, Spielräume — Aufsätze zur ästhetischen Aktion, Frankfurt 1969
64. Marcuse, Herbert, Der eindimensionale Mensch, Neuwied 1967
65. McLuhan, Marshall, Die Gutenberg-Galaxis, Düsseldorf und Wien 1968
66. Mauer, Otto, Kunst und Leitbild, in: Kunst und Erziehung, hg. v. H. Ronge, Köln 1966
67. Mayer-Hillebrand, F., Einführung in die Psychologie der Bildenden Kunst, Meisenheim 1966
68. Mehrgardt, Otto, Die Werkaufgabe (Arbeitsbogen), Wolfenbüttel seit 1958 lfd. Fortsetzung
69. Metzger, Wolfgang, Gesetze des Sehens, Frankfurt a. M. 1953
70. —, Psychologie, Darmstadt 1954
71. —, Schöpferische Freiheit, Frankfurt a. M. 1962
72. —, Versuche an Kindern über den Einfluß von Vorbildern, in: Visuelle Erziehung, hg. v. G. Kepes, Brüssel 1967
73. Möller, Heino, Musische Erziehung — Ein Beitrag zur Bildungsideologie des braven Deutschen, in: Kunstunterricht und Gegenwart, hg. v. H. K. Ehmer, Frankfurt a. M. 1967
74. Moles, Abraham A., Das Schönheitsbedürfnis in der Konsumgesellschaft, in: „Kunst und Unterricht“ Heft 3/1969, S. 43—45
75. Motte, Manfred de la, Erlebens- und Betrachtungsweise der modernen Kunst, in: Kunst und Erziehung, hg. v. H. Ronge, Köln 1966
76. Oerter, Rolf, Moderne Entwicklungspsychologie, Donauwörth 1968
77. Ott, Richard, Urbild der Seele, Bergen II, 1949
78. Otto, Gunter, Kunst als Prozeß im Unterricht, Braunschweig 1964

79. —, Prolegomena zu künftigen Lehr- und Bildungsplänen für den Kunstunterricht, in: Kunstunterricht und Gegenwart, hg. v. H. K. Ehmer, Frankfurt 1967
80. Petzelt, Alfred, Kindheit-Jugend-Reifezeit, Freiburg i. Br. 1958
81. Pfennig, Reinhard, Gegenwart der bildenden Kunst — Erziehung zum bildnerischen Denken, Oldenburg 1964
82. Pichl, Peter, Der sozialistische Realismus in der Malerei, in: Kontur, Zeitschrift für Kunsttheorie, Nr. 17, Wien 1963
83. Prinzhorn, Hans, Bildnerei der Geisteskranken, Berlin-Heidelberg-New York 1922/1968
84. Rein, Hermann, Einführung in die Physiologie des Menschen, hg. von Max Schneider, 13. und 14. Auflage, Berlin, Göttingen, Heidelberg 1960
85. Sander, F. und Volkelt, H., Ganzheitspsychologie: Grundlagen, Ergebnisse, Anwendungen, München 1962
86. Scherpe/Winter (Hrsg.), Jugendstil in Krefeld, Krefelder Werkhefte, Heft 2, Krefeld 1967
87. Scheuerl, Hans, Das Spiel, Weinheim-Berlin 1954
88. Schiller, Friedrich, Über die ästhetische Erziehung des Menschen
89. Schlüter, Johannes, Zur Frage der Begabung, in: Begabung, Schule und Gesellschaft, S. 63—73, hg. v. Deutsch. Inst. für Bildung und Wissen, Frankfurt a. M. 1964
90. Schöneberg, Hans und Ilse Krahl, Entdecken und Gestalten, Ratingen 1967
91. Schrader, Walter, Divergierendes und schöpferisches Denken im programmierten Unterricht, in: Westermanns Pädag. Beiträge, Heft 1/1967, S. 42—44
92. Schutz, Friedrich, Die Bedeutung der Verhaltensforschung für die Selbstinterpretation des Menschen, in: Das Selbstverständnis des Modernen Menschen, S. 62—81, hg. v. Deutsch. Inst. für Bildung und Wissen, Frankfurt a. M. 1967
93. Schwerdtfeger, Kurt, Bildende Kunst und Schule, Berlin-Hannover-Darmstadt 1963
94. Seidenfaden, Fritz, Die musische Erziehung in der Gegenwart und ihre geschichtlichen Quellen und Voraussetzungen, Ratingen 1962

95. Shubik, Martin (Hrsg.), Spieltheorie und Sozialwissenschaften, Hamburg 1965
96. Staguhn, Kurt, Didaktik der Kunsterziehung, Frankfurt a. M. 1967
97. Stamm, Marita, Kleidung als Ausdruck, in: Katholische Frauenbildung, 69. Jg. H. 5, Paderborn 1968
98. Staudinger, Hugo, Mensch und Politik, Trier 1967
99. Stückrath, Fritz, Kind und Raum, München 1955
100. Taube, Mortimer, Der Mythos der Denkmaschine, rde, Hamburg 1966
101. Theodor, Kurt, Kunst als Anschauungssynthese, Baden-Baden/Straßbourg 1962
102. Thomae, Hans, Freiheit — Realität oder Illusion? in: Wahrheit, Freiheit, Toleranz, hg. v. Deutsch. Inst. für Bildung und Wissen, Frankfurt a. M. 1965
103. Ulmann, Gisela, Kreativität, Weinheim und Berlin 1968
104. Vogelsang, Rudolf, Die mathematische Theorie der Spiele, Bonn 1963
105. Volkelt, Hans, Über die Vorstellungen der Tiere, Leipzig 1914
106. Volkmann-Schluck, K.-H., Die Kunst und der Mensch, Frankfurt a. M. 1964
107. Wertheimer, Max, Produktives Denken, Frankfurt a. M. 1957
108. Wiener, Norbert, Mensch und Menschmaschine, Berlin 1958
109. Wieser, Wolfgang, Organismen-Strukturen-Maschinen, Frankfurt a. M. 1959
110. Wölfflin, Heinrich, Das Erklären von Kunstwerken, Köln 1940

19. JUNI 1972

14. SEP. 1972

9. MAI 1972

28.80
9/10

Wege der Menschwerdung

Bildbücher zur pädagogischen Anthropologie

Herausgegeben von PAUL ASCHER

in Verbindung mit dem Deutschen Institut für Bildung und Wissen.

Alle Bände 8°, kartoniert

Bisher erschienen:

Band 2 LUDWIG KERSTIENS

Der Mensch erschließt sich die Welt

1967. 120 Seiten, 64 Fotos

Die verschiedenen Stufen der Welterschließung gemäß der kindlichen und jugendlichen Entwicklung werden klar abgegrenzt und dabei folgende Wege der Wirklichkeitseroberung aufgezeigt: sinnliche Wahrnehmung, die Akte des Erkennens und Gestaltens und das Gespräch. Der Bildteil veranschaulicht überzeugend den von Kerstiens aufgewiesenen Prozeß der Welterschließung.

Amtliches Schulblatt der Bezirksregierung Trier

Band 5 HUGO STAUDINGER

Mensch und Politik

1967. 139 Seiten, 77 Fotos

Staudinger gibt Grundlinien der politischen Anthropologie und weist an ihnen die Bedeutung der politischen Erziehung für die Menschwerdung des Menschen nach. Er unterscheidet hinsichtlich der inneren Struktur nach traditionsgebundenen, ideologischen und pluralistischen Staaten. Obwohl der pluralistische Staat dem Wesen des Menschen am ehesten gerecht wird, ist er am gefährdetsten. Daraus resultiert die Notwendigkeit und Schwierigkeit politischer Bildung in unserem Staat.

Freie Schule

Band 7 FRANZ-JOSEF WEHNES

Mensch und Arbeit

Anthropologische Aspekte der Berufserziehung

1969. 183 Seiten, 61 Fotos

Wehnes vermittelt einen Gesamtüberblick über das Problemfeld, wobei durch das Zusammenspiel von wissenschaftlicher Analyse – Sprache des Bildes ein guter Überblick in die Gesamtproblematik gegeben ist. Ein umfangreicher Anhang mit Abbildungen, ausführlichen Erläuterungen zum Bildteil, Studienhinweisen und einer differenzierten Bibliographie (254 Titel) beschließen das instruktive Werk.

Literarischer Ratgeber