

gination kann sich nunmehr das folgende Vergleichsschema ergeben: Die dreidimensionale Raumplastik ist je nach Standort des Beschauers als ein immer wieder anderes Phänomen anschaulich, wobei die faktische, gegen alle wechselnde Ansichtigkeit sich durchhaltende Identität des Gebildes selbst ein Inhalt des Bewußtseins ist. Dagegen ist die Zeichnung ein für allemal anschaulich als das, was sie faktisch ist, wobei die Verbildlichung eines räumlichen, aber auch im Raume gar nicht zu verortenden Gebildes ein Inhalt der Imagination ist. Im Falle der Plastik bezieht sich das Bewußtsein auf das faktisch Anwesende, im Falle der Zeichnung bezieht sich die Imagination auf das faktisch Abwesende, das allerdings zu seiner imaginierten Präsenz des faktisch Anwesenden – der tatsächlichen und ein für allemal anschaulichen Linie – notwendig bedarf und auch fortdauernd deren Anschauung erfordert. Man wird schwerlich bestreiten können, daß der vom Bewußtsein geleistete Rückschluß auf ein faktisch Anwesendes nicht dasselbe ist wie die Imagination eines faktisch Abwesenden.

Indem der Beschauer der Zeichnung angesichts der einen und selben Linie veranlaßt sein kann, ein vielfach Verschiedenes, das Verschiedene eines konkaven oder konvexen Verlaufs in alternativem Wohin-Woher wie ebenso das Verschiedene eines Nahen oder Fernen als ein potentiell Unterschiedsloses zu imaginieren, wird ihm auch die weiße Fläche des Blattes imaginierbar als eine Allheit, die das Verschiedene in Aufhebung seiner Unterschiedenheit in sich enthält. Es ist eine freie, selbstreferentielle, nämlich ursprünglich auf nichts figürliches oder dingliches Dreidimensionales bezogene Linie, die eine Imagination bewirkt über alle Spielräume empirischer Kommensurabilität hinaus.

GOTTFRIED BOEHM

Die Bilderfrage

I

Bilder haben Konjunktur: seit den Achtzigerjahren sind sie zu einem kulturellen »Paradigma« aufgerückt, dessen Signale auch in einer entfernten und weiteren Öffentlichkeit bemerkt werden. Die Verabschiedungen der sogenannten »Gutenberg-Galaxie« – der Norm der Schrift und der Epoche des Buches – sind noch in lebhafter Erinnerung, ein Abschied, von dem gesagt wurde, er bereite einer neuen Aktualität des Mediums Bild den Boden. Wir erinnern an die Hochkonjunktur der Simulationstheorie, welche die Suggestionskraft elektronischer Bildtechniken als Beginn eines *ikonischen Zeitalters* interpretiert. An die menschlichen Körperreaktionen dicht angeschlossene Bildgeneratoren, genannt Cyberspace, wurden im Sinne weitreichender erkenntnistheoretischer oder kulturkritischer Konsequenzen befragt: einer »Agonie des Realen« (Baudrillard), einer »wilden Ontologie« (Foucault), d. h. eines Zusammenbruchs aller Referenzen etc.

Seit der wilden Malerei der Achtzigerjahre breitete sich eine öffentliche *Bildeuphorie* aus, die in einer denkwürdigen Welle von Museumsneugründungen – im wörtlichen Sinne – *versteinerte*. Allenfalls unter Vorzeichen des Historismus, der wilhelminischen oder josephinischen Gründerzeit hat es eine vergleichbare öffentliche Hochschätzung der Bilder gegeben – neben der hierzulande stets dominierenden Theater- und Musikkultur. Diese erstaunlichen Gegenwartspänomene sind längst noch nicht hinreichend eingeordnet und verstanden. Den vielen kulturkritischen Bilanzversuchen möchten wir im folgenden freilich keinen weiteren hinzufügen, schon deshalb, weil wir uns schwer damit tun, die eingetretenen zivilisatorischen Veränderungen jetzt bereits zu gewichten.

Dennoch liegt sehr viel daran, in die Realität des Bildes tiefer einzudringen. Denn, während sich die Sprache, besonders seit der Romantik, einer intensiven theoretischen Debatte erfreute, die sich in Sprachphilosophie, allgemeiner Sprachwissenschaft, Linguistik,

Übersetzungstheorie etc. institutionalisierte, wurde dem Medium des Bildes keine vergleichbare Aufmerksamkeit zuteil.¹ Vergeblich fahnden wir nach einer entwickelten »Bildtheorie« oder »Bildwissenschaft« und die kunsthistorische Ikonologie, die das gesuchte Programm einer »bildlichen Logik« scheinbar im Namen führt, baut doch primär auf *sprachliche* Referenzen des Bildes und kaum auf seine visuelle Präsenz. Dieser rudimentäre Status der Bildreflexion hat seine Gründe sicherlich auch darin, daß allein die Sprache eine Meta-Instanz repräsentiert. Auch über *Bilder* verständigen wir uns *redend*. Eine stumme, strikt visuelle Reflexion des Bildnerischen ist zwar nicht ausgeschlossen, wie die Geschichte – insbesondere der modernen Kunst – zeigt, sie bleibt aber am Rande.

Das enorme Arbeitsfeld einer *Wissenschaft von Auge und Bild*, welches sich vor uns abzeichnet, läßt sich jetzt nur andeuten und probeweise erkunden. An diesem Arbeitsfeld haben die verschiedensten Disziplinen teil, es übergreift bestehende Zunftgrenzen. Die Prämissen der hier skizzierten Überlegungen sind weniger in den bildtheoretischen Vorstößen dieses Jahrhunderts, bei Merleau-Ponty, Hans-Georg Gadamer, Ernst Cassirer, oder Nelson Goodman zu suchen, sondern zunächst in jenem kunsthistorischen Faktum, das mit dem Bewußtseinswandel der Moderne eintrat. Seit Cézanne, Duchamp, Malevich, Mondrian, Newman u. a. sind Bilder alles andere als selbstverständlich. *Bevor* ein Künstler dieses Jahrhunderts gestaltet und *indem* er gestaltet, muß er die Frage stellen und beantworten, was für ihn überhaupt »Bild« sein soll: *wie es wovon* handelt? Die Stationen dieses Prozesses markieren den Verlauf der Kunstgeschichte dieses Jahrhunderts. Sein sachliches Spektrum zeigt sich denkbar weit. Es reicht vom kubistischen Bildobjekt über Duchamps ironischen Abschied von der Malerei bis zum Entgrenzungsprogramm Pollocks, Newmans oder Beuys'. In Ausstellungen der letzten Jahre wurden diese Aspekte breit vorgestellt und diskutiert.² Als Resumé läßt sich festhalten: wie immer das Verhältnis von Kunst und Theorie vor der Moderne ausgesehen hat, unter modernen Vorzeichen werden die Reflexion und die produktive Verwandlung des Bildes notwendige Bestandteile der bildnerischen Arbeit selbst. Die Werke bekunden diesen veränderten Status.

¹ Vgl. den einleitenden Aufsatz dieses Bandes und die Bibliographie.

² Die Kataloge der Ausstellungen: Transform. BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert, Kunstmuseum Basel 1992, und: Das offene Bild, Münster/ Leipzig 1993 geben davon eine Anschauung.

Wie ein Verlust an Selbstverständlichkeit bzw. Tradition oft, so zeigt sich auch der jetzt eingetretene folgenreich und schmerzlich. Die Moderne war deswegen nicht nur das Terrain künstlerischer Konzepte und Gedankenarbeit, sondern auch und ebensosehr, verzweifelter Versuche diese wieder abzuschütteln, ursprünglich und natürlich zu werden, und sei es auf dem Wege einer surrealistischen Seelenwanderung oder eines künstlerischen Aktionismus.¹ Kurz gesagt, ein Wandel im ikonischen Bewußtsein hat stattgefunden. Wir behandeln ihn im folgenden als Prämisse. Sie zwingt uns, gründlicher zu erkunden, was *Bilder* sind, *woraus* sie bestehen, *wie* sie funktionieren und *was* sie mitteilen.

Die moderne Kunst bietet sich als eine unvergleichliche Werkstatt der Erkenntnis an, die uns gestattet, den konventionellen Bildbegriff kritisch zu befragen. Er orientiert sich an der Idee des *Abbildes*: eine *vorausgesetzte* Realität *spiegelt* sich (in welcher stilistischen Verzerrung auch immer) nachträglich in den Bildern. Was wir wissen und kennen begegnet uns noch einmal unter entlastenden visuellen Vorzeichen. Das Wesen des Abbildlichen besteht jedenfalls in einer Verdoppelung. Ein Sachverhalt soll sich im Bilde noch einmal zeigen. Keine Frage, daß Abbilder ihren Sinn nicht in sich besitzen, sondern in jenem Inhalt, den sie spiegeln. Dieser Bildbegriff breitet sich dank der Reproduktionsmedien unaufhörlich aus, gleichwohl verkürzt er das Phänomen auf unzuträgliche Weise. Weder die ältere noch die moderne Kunst läßt sich nach diesem gängigen Modell verstehen, noch viel weniger die Rolle der Bilder in den frühen Hochkulturen. Wir halten uns statt dessen offen für die staunenerregende Realität des Ikonischen. Wie ist es überhaupt möglich, mit bloßem Stoff (Pigmenten und Pinsel) appliziert auf einen materiellen Träger (Holz, Putz, Leinwand, Blech etc.), die höchsten Geheimnisse der Religion, des Geistes, oder eines ästhetischen Entzückens zu repräsentieren? Wie ist es möglich, daß sich der Schmutz der Malfarbe als ein derart Gestaltbares, geradezu alchemistisches oder magisches Medium erweist? Woher nehmen Bilder ihre *Macht*?

¹ Die kunstgeschichtlichen Belege dieser Suche nach der verlorenen Ursprünglichkeit sind reich: von Gauguins Südseeexistenz über die Paradiesesmetaphorik bei den Fauvisten bis zur surrealistischen Programmatik Bretons, der die Vernunft, zugunsten des Traumes und der Sinne, zu entthronen sucht, ließen sich viele Exempel anführen, die im übrigen auch der jüngsten Kunstpraxis zu entnehmen wären.

II

Es mag verwundern, wenn wir zur weiteren Verhandlung dieser Fragen das wohl älteste Dokument heranziehen, welches wir in der europäisch-mediterranen Kultur zur Bilderfrage besitzen: die Erzählung vom Bilderverbot im Alten Testament. Was hat unsere moderne Prämisse mit jenem alten theologischen Text zu tun? Was enthüllt er einem bildtheoretischen Interesse? Einiges spricht dafür, in ihm Einsichten zu vermuten, die nicht nur ein archaisches und religiöses Bewußtsein betreffen, sondern zur Sache des Bildes gehören.

Die eigentliche Erzählung vom Verbot des Bildes fügt sich in einen narrativen Rahmen.¹ Wie erinnerlich, führt Moses sein Volk aus ägyptischer Gefangenschaft zurück ins gelobte Land. Die Rückkehr begleitet eine religiöse Neuansiedlung, die den theologischen Namen des Sinaibundes führt. Um diesen Neuen Bund zu schließen, entfernt sich Moses von den lagernden zwölf Stämmen. Auf dem Berge Sinai spricht Jahwe mit ihm und überantwortet ihm eine Folge von Geboten, an deren Anfang die Unvergleichbarkeit Gottes gefordert und auf dem Wege des Bilderverbotes verbürgt wird. Jahwe ist ein unsichtbarer Gott, kein Urbild, sondern eine unerfaßbare Macht, die Moses ihre Gunst sprechend erweist. Sie manifestiert sich in Kraftballungen, wie der Wolke über dem Berg oder dem brennenden Dornbusch.

Was Moses vom Sinai herunterträgt ist kein Äquivalent der göttlichen Gestalt oder ihres Wesens, sondern eine *bildlose* Botschaft in *bildferner* Form. Auf steinernen Tafeln steht sie geschrieben. Auch im damaligen kulturellen Kontext hätte näher gelegen, verehrungswürdige Idole oder Symbole zu gebrauchen, um Göttlichkeit zu verdeutlichen. An deren Stelle treten verbale Anweisungen. Der unsichtbare Gott manifestiert sich in abstrakten Handlungsanweisungen: »Du sollst...! Du sollst nicht...!« Unter diesen Geboten befindet sich zuvorderst ganz ausdrücklich die ikonoklastische Intervention. In Exodus 20.4 heißt es: »Du sollst Dir kein Bild machen... Du sollst Dich nicht vor diesen Bildern niederwerfen und sie verehren. Denn ich, Jahwe, Dein Gott, bin ein eifernder Gott.«

Die Rigidität dieses erstaunlichen Verbotes erhellt sich in der Rahmenerzählung. Moses hatte das ungeduldige Volk unter Aarons, seines älteren Bruders Führung, zurückgelassen. Der wußte sich

keinen anderen Rat als dem aufbrechenden, alten Bedürfnis nach einer bildlichen Verehrung des Göttlichen dadurch zu willfahren, daß er ein goldenes Kalb aufrichten ließ. Die Andeutungen der Bibel erlauben die Vermutung, daß dieses Bildwerk kein Gegenstand distanzierter Verehrung war, sondern Identifikationsmal eines orgiastischen Rituals. Diese Deutung hatte übrigens Arnold Schönberg im Auge, als er im Text zu seiner Oper »Moses und Aaron« den biblischen Bericht zu sexuellen Vereinigungsriten und Menschenopfern weiterphantasierte. In aller künstlerischen Freiheit bietet dieses Werk eine höchst bemerkenswerte Spiegelung der modernen Bilderfrage in derjenigen des alten Judentums.

Was aber läßt sich aus der *Erzählung des Bilderverbotes* lernen? Meist figuriert sie als Ursprung einer Geschichte theologischer, kultureller oder politischer Bilderkämpfe, die sich über den byzantinischen Bilderstreit, die Bilderstürme der Reformation bis zur politischen Ikonoklastik des 20. Jahrhunderts erstreckt. Unsere Absicht zielt auf etwas ganz anderes: Was trägt jene Geschichte zum Verständnis des Bildes bei, als eine gleichermaßen *bildgeschichtliche* und *bildtheoretische* Quelle?

Zwei kontroverse Impulse lassen sich unterscheiden, in den Namen des priesterlichen Brüderpaares Moses und Aaron erscheinen sie personifiziert. Wir werden schließlich sehen, daß nicht nur die beiden unterschiedlichen Brüder verwandt sind, sondern auch ihre diskrepanten Argumente, sofern sie aufeinander verweisen.

Die ikonoklastische Intervention des Buches Exodus ist Ausdruck eines *Widerspruches*. Der ferne und unnahbare, der unsichtbare jüdische Gott behält seine entscheidende Alterität gegenüber der Menschenwelt nur dann, wenn gewährleistet wird, daß er in ihr keine mögliche Entsprechung besitzt. Jedes Bild müßte diesen prinzipiell fremden und abgründigen Gott verkürzen und mindern.

Das Bedürfnis, jenem Gott ein Bild zu setzen, ihn in greifbarer Gestalt zu verehren, erstirbt freilich nicht. Es meldet sich bereits im Buch Genesis wieder¹, wo von der Gottebenbildlichkeit des Menschen die Rede ist. Das Bilderverbot möchte vor allem sicherstellen, daß diese notwendige und unverzichtbare Analogie zwischen dem Schöpfer und seinem Wesen nicht umkehrbar wird. Der Mensch darf nicht von sich aus auf seinen Schöpfer schließen. Allein jenem, als dem allmächtigen Urheber, bleibt es vorbehalten, jene Analogie einzulösen. Dies geschieht beispielsweise dann, wenn der Schöpfer

¹ Vgl. das alttestamentarische Buch Exodus 20.4.

¹ Vgl. Genesis 1.26/27.

den Menschen erschafft, in ihm das göttliche Urbild wieder aufscheinen läßt. Als verheerend muß aber der reziproke Versuch gelten, von jenem göttlichen Reflex im Menschen aus die Realität Gottes zu modellieren, ihre Andersartigkeit mit anthropomorphen oder zoomorphen Zügen auszustatten. Jede bildliche Setzung, die *darauf* zielt, muß eine solche Gefahr heraufbeschwören.

Die Erzählung vom Bilderverbot enthält eine theologische Lehre, aber auch Einsichten in die Eigenart des Bildes. Zuvorderst wird ihm eine *gewaltige Macht* zuerkannt. Nur deshalb ist es erforderlich, ihm mit Verboten zu begegnen, das Feld der theologischen Argumente zu verlassen und dasjenige der Vorschriften zu betreten. Woraus aber resultiert diese Macht des Bildes? Die Aussage des Alten Testaments ist eindeutig. Die Macht erwächst aus der Fähigkeit, ein ungreifbares und fernes Sein zu vergegenwärtigen, ihm eine derartige Präsenz zu leihen, die den Raum der menschlichen Aufmerksamkeit völlig zu erfüllen vermag. Das Bild besitzt seine Kraft in einer Verähnlichung, es erzeugt eine Gleichheit mit dem Dargestellten. Das goldene Kalb ist (in der Perspektive des Rituals) – *der Gott*. Das Bild und sein Inhalt verschmelzen bis zur Ununterscheidbarkeit.

Jenseits des strikten Verbotes, erlaubt die mosaische Theologie allenfalls schwache Bilder. Der Text enthält dazu keine Hinweise, man darf freilich vermuten, daß ihm Werke mit geringer Evokationskraft auch nicht gefährlich erschienen wären.¹ Wäre das goldene Kalb ein bloßes Figürchen gewesen, dem alle Macht der Verähnlichung gefehlt hätte, dessen Machart die verführerische Suggestion des Inhaltes nicht erlaubt haben würde, selbst Moses hätte es nicht verbieten müssen. Auch die steinernen Schrifttafeln, mit denen er vom Sinai zurückkehrt sind allerschwächste Bildnerie, – mit der Zeigekraft einer Verbotstafel ausgestattet. Ihre abstrakte Sprödigkeit betäubt alle Verführungskunst und Identifikationslust des Auges, dient dem inneren Hören, dem Gehorchen.

So sehr man geneigt ist, dem Bilderverbot des Moses eine überlegene Einsicht schon deshalb anzuerkennen, weil es deutlich macht, daß es *Undarstellbares* gibt, solches das außerhalb jeden Vergleiches, jenseits der möglichen Reichweite der Bilder steht, – Aarons Position im Bilderstreit ist vermutlich die ältere und sie ist für das Verständnis des Bildes ganz unverzichtbar. Die Theologie des Verbotes erneuert

sich später in der negativen Theologie des Christentums und in einer negativen Ästhetik, die modernen ikonoklastischen Strategien nahesteht, insbesondere jenen Entgrenzungsbemühungen des Bildes, die darauf zielen, ein Erhabenes erfahrbar zu machen – wie dies seit Barnett Newman in der amerikanischen Nachkriegskunst da und dort immer wieder zu beobachten ist. Die formelle Definition jenes Erhabenen besteht bekanntlich in nichts anderem, als in der erkenntnistheoretischen *Disproportion* zwischen Sachverhalt und Betrachter.¹

Aaron errichtet ein Bild, das seinem Verehrer die völlige Verschmelzung von Artefakt und Inhalt zu erfahren erlaubt. Bildtheoretisch gesprochen: es *verkörpert*, zielt auf reale Präsenz, die man gelegentlich auch »magisch« genannt hat. Diese Auffassung ließe sich mit derjenigen in Beziehung setzen, die Nietzsche im antiken Dionysoskult glaubte entdecken zu können. Auf seinem Höhepunkt schienen auch dort die Grenzen zwischen dem Adepten und dem göttlichen Inhalt niedergerissen, Darstellung kulminierte in buchstäblicher Gegenwart. In ihr sah Nietzsche den eigentlichen Geburtsort der Tragödie und d. h. der Kunst. Ihr Protagonist, der tragische Held, ersetzte die Epiphanie der Götter, trat in die Spur ihrer verlassenen Fußstapfen.²

Die argumentative Verwandtschaft von Moses und Aaron liegt auf der Hand. Auch das goldene Kalb ist ein Gemachtes (aus eingesammeltem Gold gegossen), es ragt aus der Präsenz, die es stiftet zugleich auch immer heraus, ist bloßes Ding, Artefakt. Umgekehrt kann auch der strikteste Ikonoklast nicht umhin anzuerkennen, daß er nicht alle Analogien zwischen dem Sichtbaren und dem Göttlichen abbauen darf, wenn er an seinem eigenen theologischen Ziel festhalten möchte. Die Position extremer Distanz, die das Bild nur als einen trockenen, unähnlichen Stellvertreter, als nacktes Zeichen oder als Gebotsformel anerkennen will, ist doch nur verständlich, wenn dem Bild die *Überbrückung* dieser Distanz prinzipiell auch zugetraut wird, wenn es Verkörperung zu leisten imstande ist. Zwischen bloßem Vertreten (d. h. ikonischer Unterscheidung, äußerster Unähnlichkeit) und ikonischer Ineinssetzung, eröffnet sich allererst das weite Feld bildlicher Repräsentationsleistungen. Die Geschichte der Bilder hat daraus eine unübersehbar reiche Fülle von Möglichkeiten

¹ Ottmar Keel hat diesen Aspekt, abgestützt auf archäologische Befunde jüngerer Datums, plausibel gemacht, in: *Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament*, Zürich/Einsiedeln, 2. Aufl. 1977.

¹ Erhabenheit ist für die Nachkriegskunst bereits ein Thema, bevor es die Postmoderne für sich entdeckte. Neben Barnett Newman ist vor allem Walter de Maria dafür bekannt geworden.

² Friedrich Nietzsche, in: *Die Geburt der Tragödie*, passim.

ausgebildet. Eine entscheidende Einsicht ist damit formuliert: Bilder funktionieren nicht wie starre Spiegel, die eine stets vorauszusetzende Realität wiederholen, sie sind keine Doubles. Das plane Abbild ist der banalste, wenn auch der verbreitetste Ausdruck einer ganz leeren Bildlichkeit. Von wirklichen Bildern erwarten wir dagegen nicht nur eine Bestätigung dessen, was wir schon wissen, sondern einen Mehrwert, einen »Seinszuwachs« (Gadamer).¹ Wirkliche Bilder implizieren deshalb einen inneren Prozeß, einen ikonischen Kontrast, dessen Momente (Verkörpern versus Vertreten) wir soeben kennengelernt haben. Erst dieser, Bildern eigentümliche innere Kontrast, macht verständlich, wie sich in bloßer Materie Sinn überhaupt zu zeigen vermag. Mit diesem Vorgang identifizierten offenbar bereits die Griechen das Bild, wenn sie es ein »Zoon«, ein Lebendiges nannten.

III

Dieses »Lebendige« hat im Laufe der Geschichte immer wieder eine neue Form angenommen, besonders vielfältig im Zuge der Moderne. Das Bild wuchs z. B. über die ihm scheinbar angestammte, sakrosankte Fläche hinaus, es bastardisierte sich mit Dingen (wurde zur *Objektkunst*), es virtualisierte sich zur flüchtigen *Aktion*, erweiterte sich zur *Land-Art* usf. Die Vielfalt dieser Phänomene und ihrer Eigenart läßt sich schwerlich auf den Begriff einer Theorie bringen, sie erfordert den Weg der Interpretation. Ihm wollen wir ein Stück weit folgen. Die hier gewonnenen Einsichten stimulieren im übrigen auch die Betrachtung der älteren Kunst.

Unsere beiden ersten Exempel »La condition humaine« von René Magritte und das Fensterbild von Robert Delaunay, spielen auf die Geschichte der neuzeitlichen Kunst an, um sich davon zugleich zu distanzieren. Magritte arbeitete mit der latenten Idee eines »Bildes im Bild«, assoziierte im übrigen die Gattung des Ateliers. Delaunay zitiert die Vorstellung des Bildes als *finestra aperta*, die sich seit der Renaissance verfestigt hatte, um freilich den perspektivischen Durchblick sogleich zu verstellen, in eine veränderte Wahrnehmung zu transformieren. Beides sind, nebenbei, auch gute Beispiele für das, was wir die »Selbstreflexion« des Bildes nannten. Was immer wir auf der Fläche identifizieren, wir werden auf die bildnerischen Mittel



René Magritte, *Die Beschaffenheit des Menschen I*, 1933, Privatsammlung

¹ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, S. 133.



Robert Delaunay, *La fenêtre simultanée sur la ville*, 1912, Kunsthalle Hamburg

zurückverwiesen, vollziehen den Kontrast der beteiligten Komponenten, hin und zurück. Das Bild »sehen« heißt nichts anderes als diese innere Beziehung zu realisieren. Bei Magritte hat dieser Kontrast etwas von einem Sprung, mit dem wir auf eine befremdliche Störung reagieren. Delaunay baut das Gemälde aus einem Gefüge farbiger Facetten, dessen Dynamik dem Blick eine gesteigerte Wirklichkeit bietet. Auch sie weist auf ihre Elemente zurück. Magritte wiederum möchte durch die Störung im konventionellen Anblick, vermittelt einer eingeschobenen »Verfremdung« dasjenige veranschaulichen, was er »le mystère« nannte.¹ Es ist eine Art *Grund* der Realität. Erklären oder theoretisch bestimmen läßt er sich nicht. Sein Erscheinungsort liegt ausschließlich im Bild. Zugleich sichtbar *und* unfassbar besitzt er die logische Struktur einer *Paradoxie*. Dort, wo sich das *Unvereinbare* gleichwohl *trifft* leuchtet jener Grund auf.

Delaunay's postkubistische Komposition betont die poetische Leistung des Bildes. In einer vieldeutigen und energiereichen Konstellation farbiger Facetten zeigt sich Realität als etwas im Bilde hervorgebrachtes, als das Reich des Möglichen. Die Werke sind Metaphern, eine Realität die nie *ist*, die sich im *Fluß* befindet. Die Schöpfung liegt nicht hinter uns, sie geschieht soeben, vor unseren Augen. Deswegen zeigt sich im Fenster auch keine *Ansichtsseite* der Dinge, sondern deren dynamisches Potential. »Die Natur«, so Delaunay einmal, »ist von einer in ihrer Vielfalt nicht zu beengenden Rhythmik durchdrungen. Die Kunst ahme sie hierin nach... Die synchronische Aktion ist als eigentliches und einziges Sujet der Malerei zu betrachten. Es sind nicht mehr Äpfel in einer Fruchtschale, kein Eiffelturm, keine Straße, keine Aussenansichten, was wir malen, es ist der Herzschlag des Menschen selbst.«²

Diese wenigen Hinweise verdeutlichen, was wir den ikonischen Kontrast nannten. Magritte führt ihn ein mit Mitteln der Paradoxie. Die Leinwand auf der Leinwand steht so *vor* dem Fenster, daß sie selbst zum wirklichen Fenster wird, die dargestellte Realität ersten und zweiten Grades hebt sich wechselseitig auf, und leistet schließlich einem konventionellen Anblick Vorschub, in dem wir doch niemals zur Ruhe kommen. Delaunay's Verfahren benutzte eine in

1 René Magritte reflektiert diesen Aspekt in theoretischen Texten, die unter dem Titel: *Sämtliche Schriften*, München 1981 erschienen sind und die bildbezogene Frage des Mysteriums mehrfach behandeln.

2 Robert Delaunay, zitiert nach: Walter Hess (Hg.), *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburg/Reinbek 1956, S. 67ff.

der Moderne oft gebrauchte Zerlegung in Elemente, aus denen ein synchrones und poetisches Sehen eine virtuelle Realität entspringen läßt, die ihre Ausgangsbedingungen nie verleugnet.

Folgen wir nun der historischen Rückerinnerung, zu der uns beide Bilder zunächst veranlassen. Sie verweist auf das perspektivische Bild, dessen Realismus, nach gängigem Urteil, das Ziel der Renaissancekünstler gewesen sei. Unbestritten ist, daß sich die Malerei damals auf neue Weise der sichtbaren Welt öffnete. Ob sie deswegen perfekte Abbilder schaffen wollte? Wäre es darum, um ein illusionstiftendes Bild gegangen, das sich idealenfalls von der Realität, die es darstellte, gar nicht mehr unterscheiden ließe, das *Bild* würde sich mit der Erreichung dieses Ziels *selbst aufheben*. Man müßte sagen: Bild soll nicht sein, Realität soll sein, genauer: das Bild soll Realität werden. Denkt man diesen Gedanken zu Ende, stellt man überrascht fest, daß die vollendete Abbildlichkeit, d. h. der *Illusionismus*, mit der perfekten *Ikonomik* konvergiert. Mitten im gelungenen Abbild nistet eine bildaufhebende Kraft.

Zunächst scheint sich das abbildliche Interesse an Renaissancebildern zu bestätigen. Dürer's Holzschnitt »Der Zeichner« (aus seinem Buch »Unterweisung der Messung«)¹ illustriert dies durch seine Darstellungsweise, vor allem aber durch das Thema. Der Künstler handelt in seinem Buch und in den dazugehörigen Illustrationen von den neuentwickelten, rationalisierten Darstellungsverfahren, deren Ideal die mathematisch regulierte Perspektive gewesen ist. Entscheidend für das neue Bildverständnis war allerdings die Identifikation der Bildebene mit einer Glasscheibe (bzw. einem Gitter). Sie steht zwischen Künstler und Modell und nimmt die Konturen des Motivs genauestens auf. Tatsächlich erkennen wir auf der Glasscheibe Realität so wieder als würden wir dem Zeichner über die Schulter blicken. Also doch: Abbildlichkeit? Doch: verborgene Bildfeindschaft inmitten einer empirischen Messgesinnung? Graf Yorck von Wartenburg, der philosophische Freund Wilhelm Diltheys glaubte diese Neigung in der Renaissancekunst erkennen zu können, wenn er auf einer Italienreise notierte: die Malerei der frühen Neuzeit stelle und löse die widerspruchsvolle Aufgabe, die Bildlichkeit mittels des Bildes aufzulösen.²

Schauen wir genauer hin, so belehrt uns der Blick auf das perspek-

¹ Albrecht Dürer, Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit, Faksimiledruck der Urausgabe von 1525, Dietikon-Zürich 1966

² Paul Graf York von Wartenburg, Italienisches Tagebuch, Darmstadt 1927, S. 215f.



Albrecht Dürer, Der Zeichner, Holzschnitt 1525

tivische Bild eines Anderen. Denn der richtige Durchblick kommt dann zustande, wenn der Künstler die Kunst der systematischen *Verzerrung* beherrscht. Falschheit hinzunehmen ist die Voraussetzung eines »realistischen«, d. h. »richtigen« Bildsehens. Dagegen polemisierte bekanntlich schon Plato, der darin einen Beweis für die Lügenhaftigkeit der Malerei sah.¹ Pro-spectiva, im Sinne der Renaissance meint aber Ermöglichung eines Durchblicks durch Beherrschung der *Verzerrungsregel*. Sie setzt ein Trapezoid, wenn wir ein Quadrat erkennen sollen, ein Ovaloid, wenn Kreis oder Zylinder gemeint sind, usf. Die ikonische Unsichtbarkeit der Fläche (die sich mit der Glasscheibe zu etablieren scheint) ist gleichwohl mit einer Fülle von Merkmalen besetzt, die sie als Fläche sichtbar machen und stärken. Der Betrachter der Renaissancemalerei z. B. von Masaccios Trinitätsfresko (Santa Maria Novella, Florenz, 1427) kennt diese wohlgeordneten Unrichtigkeiten, die Abbild und Illusion entgegen-

¹ Vgl. Plato Politeia 596a, 602c-603b, 605c/d, Sophistes, 235a, c-e.

arbeiten. Masaccios Interesse war es niemals, die heilige Dreifaltigkeit als Phänomen eines puren Illusionismus zu entmythologisieren. Selbst der deklarierte Illusionist (etwa Andrea Pozzo als Autor des Deckenbildes von San Ignazio in Rom) spielt mit kunstvollen Verweisen zwischen illusionsbildenden und bildstärkenden Komponenten.¹ Meyer Schapiro brachte diese Einsichten auf eine begriffliche Formel, die weit genug ist, um auch andere Kunstformen der Neuzeit zu charakterisieren. Danach bestehen die Bedingungen *mimetischer* Kunst gerade in ihren *nicht-mimetischen* (d. h. flächenbezogenen) Eigenschaften.² Arthur C. Danto unterschied zwischen einer Transparenz- und einer Opazitätstheorie des Bildes.³ In unserem Sinne schafft erst die Verbindung beider Komponenten ein angemessenes Bildverständnis.

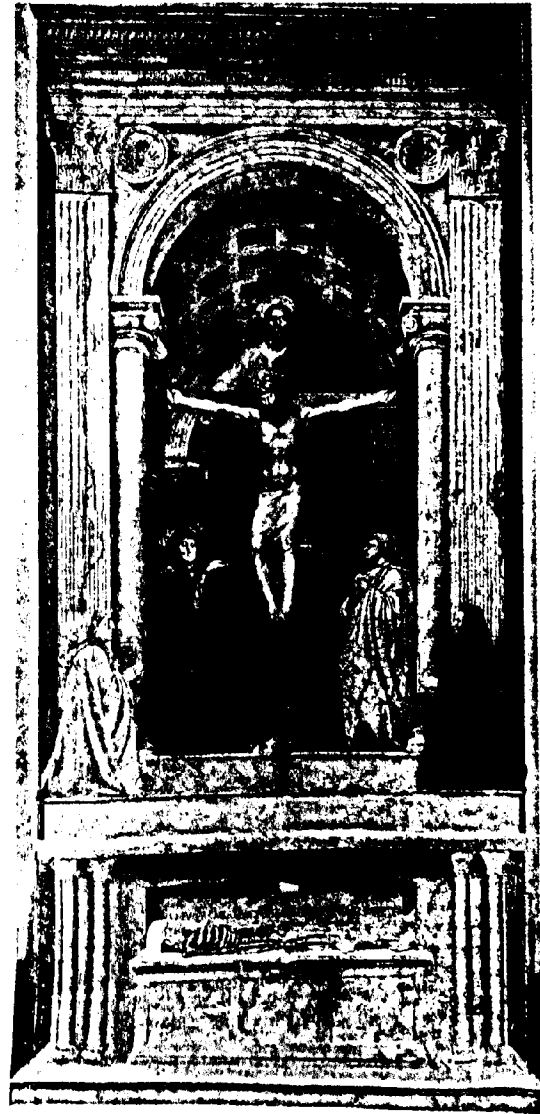
Die perspektivische Rationalisierung des Bildes war eine folgenreiche und faszinierende Leistung. Sie beherrscht unser Alltagssehen und die banalen Reproduktionsmedien weitgehend. Die Kunst der Moderne versuchte sie in angestrenzter und konsequenter Arbeit zu unterminieren. War für die ältere Kunst die transparente Glasscheibe ein technisches Hilfsmittel, um die Projektion der Dinge und des Raumes auf die Fläche zu überprüfen, so benutzte sie Duchamp als eigentliche Darstellungsebene, in der er die Perspektive unter völlig neuen Bedingungen rückte. Die Bildschicht herkömmlicher Malerei erwies sich notwendigerweise als *opak*, damit sie allererst den *Durchblick* auf eine Bildwelt zu eröffnen vermochte. Duchamp dagegen behandelte diese Schicht selbst als etwas Transparentes. Eine Transparenz, die freilich zu nichts führt: der Blick durchdringt das Bild und bemerkt dahinter: die leere Wand, einen anderen Betrachter, irgendetwas zufällig Anwesendes. Die perspektivischen Umrisse selbst gewinnen eine schwebende und ortlose Präsenz. Ihre Raumeröffnungen bleiben indifferent. Von hinten wie von vorn betrachtet sind sie gleich plausibel. Duchamp hebt mit dem Bild auch seine, bis dahin unvermeidliche, Vorderansichtigkeit auf.

Diesseits solcher Versuche einer Überschreitung des Bildes hat die Malerei im Laufe des 20. Jahrhunderts ihre Möglichkeiten neu entdeckt. Als ein jüngeres Beispiel darf Mark Rothko gelten. Er bildet ikonische Kontraste aus, die an die Struktur des »Bildes im Bild« erinnern. Innere Flächen nehmen das Maß der Bildfläche als ganzer

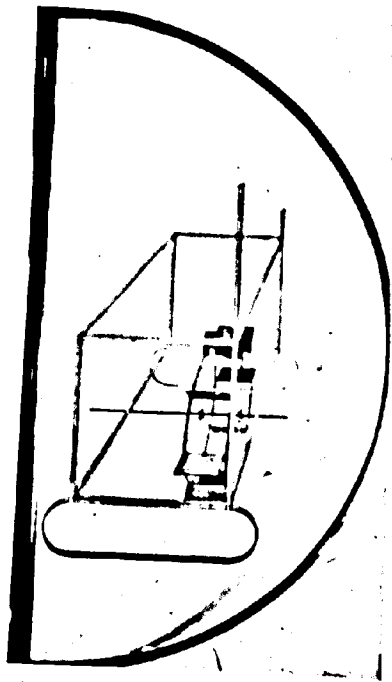
1 Vgl. Michael Polanyi's Erläuterungen im Beitrag dieses Bandes.

2 Vgl. die Bemerkungen Meyer Schapiros im Beitrag dieses Bandes.

3 Arthur C. Danto, Die Verklärung des Gewöhnlichen, Frankfurt/M. 1984, S. 243.



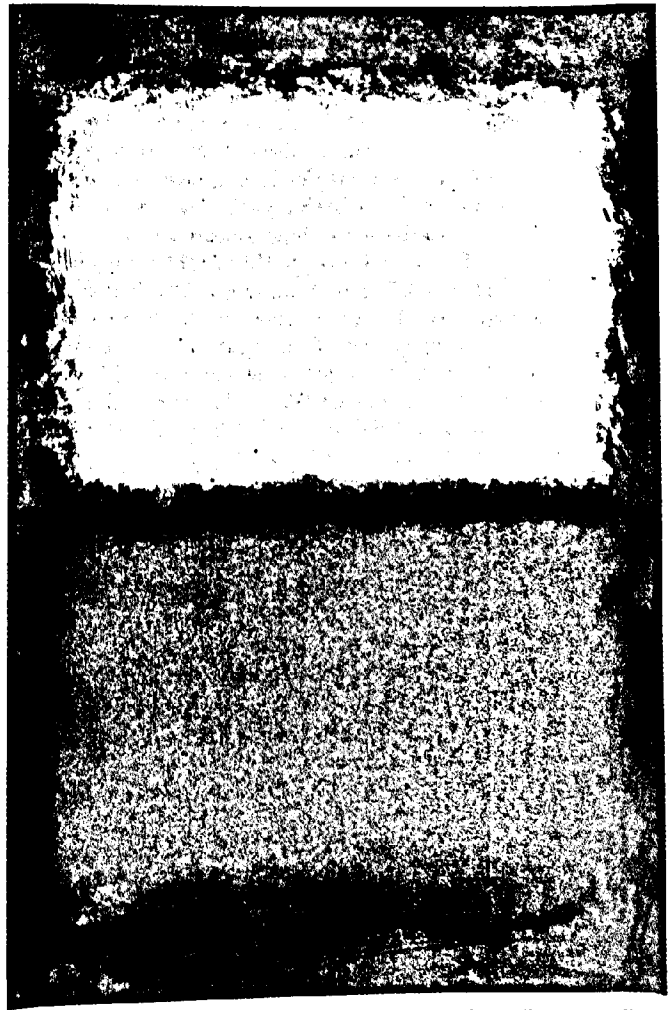
Masaccio, Trinitätsfresko, Santa Maria Novella, Florenz



Marcel Duchamp, *Glissière contenant un Moulin à eau...*, 1913-1915,
London (Sammlung Hamilton)

mit proportionalen Verschiebungen wieder auf. Farbe organisiert sich in einer Folge halbtransparenter Schichten. Sie artikuliert sich gemäß einer Logik des Verschwindens, die zur Unrealität aller Malerei gehört. Schon die erste Spur von Farbe, die der unbekannte Maler einer grauen Vorzeit gesetzt haben mag, jede erste Schicht der Darstellung negiert den Bildgrund und bringt ihn zugleich neu hervor. Die Binnenflächen überdecken und sie zeigen in einem die gesamte Bildfläche. Negation ist die Grundlage aller bildlichen Erscheinung.¹

¹ Vgl. Gottfried Boehm, *Ikonomastik und Transzendenz*, in: Wieland Schmied (Hg.), *GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*, Stuttgart 1990, S. 27ff.



Mark Rothko, *Weiß und Orange auf Gelb*, 1953 (New York, Marlborough Gallery)

Das dämmerige Licht der Farbe bei Rothko besitzt keine angebbare Quelle, eine Situation immaterieller Schweben herrscht, ein atmen-der Dämmer schafft sich Dehnung und Raum. Gemäß der Logik der Farbe präsentiert sich das Bild insgesamt als etwas, das sich gleichermaßen *verhüllt* und *enthüllt*. Assoziationen von Vorhängen oder Lichtwänden kommen auf. Man hat dieser Bilderfahrung den Namen des Numinosen gegeben, was gleichzeitig auch eine kategoriale Verlegenheit bezeichnet. Wir wissen zudem, daß Rothko einzelne Bilder als Teile eines Kontinuums sah, das heute am ehesten in der Rothko-Kapelle in Houston/Texas eingelöst ist. Hier kann sich der Betrachter inmitten dieser ästhetisch-numinosen Realität wahrnehmen, von ihr umgeben und eingehüllt, wie von einem pseudosakralen Zelt. Nimmt man einen Gedanken lang die Metapher vom Numinosen wörtlich, so meint sie jedenfalls einen gestaltlosen, fast atmosphärischen Gott, der sich im Wehen der Farbe bekundet. Er ist damit so ungreifbar und verborgen wie Jahwe, – im Unterschied zu ihm besitzt er zugleich aber eine sinnliche, eine ästhetische Existenz. Rothko gelingt es mithin das ikonoklastische Gebot mit einer angemessenen und einer starken Bildpraxis zu versöhnen. Präsenz und Diffusion (als Platzhalter von Alterität) halten sich auf geheimnisvolle Weise die Waage.¹

Barnett Newman gehört seinerseits zu jenen amerikanischen Künstlern, die Impulse aus ihrer jüdischen Herkunft gewonnen haben. In allem verfährt er freilich anders. Statt der Schweben sehen wir uns mit planen und opaken Farbflächen konfrontiert. Proportionale Komposition wird ersetzt durch eine bindungsschwache, ausschließlich vertikale Organisation. Die hochaggressive, überbordende Farbenergie wird bis zum Unerträglichen gesteigert. Nichts bindet sie ein, balanciert sie aus. Das Bild versetzt den Betrachter, besonders bei der geforderten Nahansicht, in eine Situation, die ihn überfordert. Sehend vergeht ihm das Sehen – wenn immer wir darunter verstehen, etwas per Distanz zu überschauen und damit zu erfassen. Newmans Bildstrategie wurde mit dem Begriff »Entgrenzung« charakterisiert. Gemeint ist der Ausfall jeder simultanen Perception. Das kalkulierte Scheitern des Betrachters am Bild verweist

¹ Die Versöhnung der Bildlosigkeit mit dem Bild ist nicht nur ein wichtiges Raisonement in Adornos »Ästhetischer Theorie«, sondern ein Gestaltungsziel vieler moderner Künstler, insbesondere der abstrakten Kunst. Besonders hat die Frage Ad Reinhardt in seinen »black paintings« beschäftigt sowie in den seine Arbeit begleitenden Reflexionen (deutsche Ausgabe: Schriften und Gespräche, München 1984).

ihn auf sich selbst zurück. Dieser Akt besitzt in Newmans Selbstverständnis (und dem seiner meisten Interpreten) die Struktur des Sublimen.¹ Diese kennzeichnet die Überforderung der kognitiven Kapazität durch etwas Übergroßes. Das erkennende Versagen an diesem Übergroßen wird zu einem unerwarteten Gewinn. Nach Kant exponiert Erhabenheit die Erfahrung der Freiheit, die der Mensch für sich besitzt. Das Bild Newmans will insoweit gar *nichts zeigen* (auch nicht bloße Farbflächen), es will in reiner Form *wirken*, im Beschauer etwas *auslösen*. Es hebt sich als Bild vollständig auf, in dem Augenblick, da ihm dies gelingt.

Wohl nicht zufällig finden wir bei Kant einen Hinweis, der uns auf die ikonoklastische Fährte zurückführt, die Lehre des Bilderverbotes bestätigt. Das Gefühl des Erhabenen, so sagt er, sei zwar niemals etwas anderes als eine bloß *negative* Darstellung, »die aber doch die Seele erweitert«. Dann fährt er fort: »Vielleicht gibt es keine erhabene Stelle im Gesetzbuch der Juden, als das Gebot: Du sollst Dir kein Bildnis machen, noch irgend ein Gleichnis...«.²

¹ Barnett Newman, Selected Writings and Interviews, Berkeley/Los Angeles 1992, darin: The Sublime is Now (1948), S. 170f.

² Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, B 124/125.