

H e s s. Vorlesung WS 72/73: Grundfragen der Kunstwissenschaft I. Geschichtlichkeit und Gegenwärtigkeit bildender Kunst. 2. Teil

(Das Scriptum ist eine Zusammenfassung für Teilnehmer, es kann nicht alle Überlegungen und das Ineinandergreifen von Anschauung und Aussage wiederholen. Von den in Lichtbildern gezeigten Werken ist nur ein Teil erwähnt, gekennzeichnet durch BB. Literaturhinweise am Schluß)

VII

Der Konflikt oder auch das dialektische Verhältnis zwischen dem künstlerischen Wirklichkeitsbewußtsein und der Objekt-Realität (im ersten Teil der Vorlesung verfolgt an der Kunst der 60er Jahre) hatte sich erstmals als ein Prozeß der Rebellion und als Krisenbewußtsein der Kunst in der Dada Bewegung gezeigt (Jahrzehnt 1915-25). Analogien zu Tendenzen der 60er Jahre: Durchbrechung der "ästhetischen Grenze", Zeitkritik und Anarchismus, Ansätze zu politischem Aktionismus, Anti-Kunst-Proklamationen ("Kunst" verstanden als Ersatz und Zuflucht für Frustrierte in einer entfremdeten Welt).

Den Dadaismus kennzeichnen sehr divergente Positionen. Francis Picabia (BB "Parade amoureuse", 1917; "Machine tournez vite", 1916) war ein gebürtiger Pariser kubanischer Abstammung, der 1913-16 in New York gelebt hatte und dort mit Marcel Duchamp in Verbindung kam. 1918 erschien er im Dada-Kreis Zürich. Damit verschob sich hier das Gleichgewicht zwischen Kunst und Anti-Kunst auf die verneinende Seite. Seine Maschinen-Bilder, mit ironischen Titeln ins Bild selbst eingefügt, sind entgegengesetzt der futuristischen Maschinen-Dynamismus-Bejahung) absurde Präsentationen des sinnentleerten mechanisierten Daseins: die rationalistische Wirklichkeitsvorstellung ist unmenschlich und falsch aber es gibt auch keine ihr entgegensetzende Wahrheit. "Kunst", insofern mit ihr notwendig Lebensbejahung verbunden ist, ist zu verneinen. Der Lebensimpuls als solcher ist verdächtig, da es nur noch sinnloses Leben gibt. Die Kunstverneinung wird dennoch mit bildnerischen und immer neuen Einfällen betrieben, auch mit Collage (BB "Les centimètres", 1918; "Curedents", 1920): Die bildnerische Gestalt soll möglichst ästhetisch ungenießbar sein, "dumm und doof", wie P. sagt, "Höhepunkt der Un-Ästhetik, unnütz und durch nichts zu rechtfertigen".

Arthur Cravan trieb die Verneinung in der Lebenspraxis bis zur Selbstvernichtung. Schon 1912, in seiner Zeitschrift 'Maintenant' verhöhnte er die Avantgarde in Literatur und Kunst, bes. auch die Malerei seines Freundes Robert Delaunay. Seine These: die Kunst sei tot, sie sei zu ersetzen durch "das Leben als artistisches Abenteuer". Er machte damit ernst in seiner Lebensführung und blieb schließlich verschollen, als er mit einem kleinen Boot in die von Haien wimmelnde karibische See gefahren war. Die Dada-Jugend sah in ihm den nihilistischen Helden.

Nachdem der Fotograf Stieglitz, Gründer der amerikanischen "Foto-Sezession" und einer kleinen Galerie in New York, französische Künstler seit 1907 einer kleinen "in-group" bekannt gemacht hatte, konfrontierte die Armory-Show, New York 1913, erstmals Publikum und Presse der USA mit der europäischen Moderne. Auf der Show war Picabia vertreten, der dann mit Stieglitz die Zeitschrift '291' (nach der Hausnummer der Galerie benannt) machte, Organ eines "New-York-Dada", und M. Duchamp, dessen 4 Bilder von 1911/12 verkauft und dessen "Akt, die Treppe hinabsteigend" (BB 1912) größtes Aufsehen erregte. Aber er hatte bereits den Entschluß gefaßt, die Malerei überhaupt aufzugeben.

Duchamps "Treppenakt" steht dem gleichzeitigen Kubismus nahe, teilt aber nicht dessen Konzept, die Bildfläche zum "peinture-objet" zu machen. Die Simultaneität von Bewegungszuständen in dem Bild ist analog zum Futurismus, mit Anregungen von der Chronofotografie (Gleichzeitig-

2

keit von Bewegungsphasen durch Übereinanderkopieren oder Mehrfachbelichten). Gegenüber dem optimistischen élan-vital-Dynamismus der Italiener gleicht aber Duchamps Bild eher der Bewegtheit eines Roboters: Mechanisierung, die nach dem niederträchtigen Gesetz der Schönheit des Gleichgültigen funktioniert. - Außerdem versuchen die Arbeiten von 1912 (BB "König und Königin, von schnellen Akten durchquert", "Die Neuvermählte") Grundfragen der Existenz, große archetypische Konzepte mit Affinität zur Psychoanalyse zu thematisieren.

Seit 1912 (Herbstsalon-Ausstellung) war Duchamp auch in Paris anerkannt. Aber gerade da wandte er sich, 25-jährig, von der Kunstszene ab, in der alles in unverbindliche ästhetische Dimension zu rücken schien. "Ich war mir klar, daß Kunst für den Beschauer, mehr als für den Künstler, ein Sucht verursachendes Mittel, wie Opium, ist." Sein weiteres Verhalten folgt vor allem dem Motiv, solcher Degradierung zu entgehen. Auf einer Reise mit Picabia und Apollinaire (1912) entstand ein vorweggenommenes Dada-Komplott gegen das herrschende zweckrationale Weltverhalten: Erfindung einer absurden Sprachgrammatik und Physik (BB "Trois Stoppages-Etalon", 1913/14); Weigerung, sich noch irgendeiner allgemeingültigen Reglementierung der Realität zu unterwerfen, Entwurf einer Welt des Einzigigen, in der nichts sich wiederholt und ersetzen läßt. Das gilt auch für die Ready-mades (BB "Fahr-Rad", 1913). In der begrifflich-rationalen Realitätsvorstellung identifizieren wir einen jeden Gegenstand mit allgemeinen Begriffen: "Rad, Gabelstange, Schemel". Damit haben wir dieses Ding, seine wahrgenommene Gestalt in ihrer Einzigkeit nur bezogen auf allgemeine Gebrauchszweck- und technische Begriffe. Die Banalität solcher Sach- und Zweckbezüge macht die Realität aus, die unser Zeitalter "Wirklichkeit" zu nennen pflegt. Aber das ist als Bereich menschlicher Existenz überhaupt keine Welt, sondern nur Umwelt, Leere, bestückt mit gleichgültigen Sachen.

Zum Ready-made-Konzept: Wenn es sinnlos erscheint, die Welt noch durch künstlerische Gestaltung deuten zu wollen, oder unmöglich, daß die Gesellschaft in ihrer Fixierung auf die begrifflich-technisch-naturwissenschaftliche Realitätsvorstellung eine von der Kunst sichtbar gemachte Wirklichkeitsgestalt als wahr und als menschliche Wirklichkeit akzeptiert, dann nehme man irgendeinen zu banalem Zweck hergestellten Gegenstand (BB "Flaschentrockner", 1914) und "designiere" ihn zum Kunstwerk, trenne ihn damit von dem Zweckbegriff, mit dem wir ihn identifiziert hatten. Dann meint diese Objektgestalt nichts begrifflich Bekanntes mehr, ist mit nichts mehr zu identifizieren, sondern ist nur noch sie selber als reine Gestaltphysiognomie von etwas Unbekanntem. Wenn beim Betrachter diese Bewußtseinsänderung provoziert wird, dann wird das Objekt numinose Gestalt und steht im Bewußtsein an ähnlicher Stelle wie für prähistorische Menschen der Fetisch, der alles mögliche sein kann, nur kein begrifflich bekannter Gegenstand. Der "Flaschentrockner" ist dann begriffsfreie Irrealität oder numinose Wirklichkeit. - Wenn aber die meisten Menschen diese Bewußtseinsänderung nicht erfahren? Dann um so schlimmer für sie; es ist ihnen nicht zu helfen.

Duchamp ist sich klar, daß der mögliche bewußtseinsändernde Effekt gebunden ist an den Schock der erstmaligen Präsentation. Seine späteren Objekte (BB "Apollinaire Enameled",

1916/17; "Fontaine", 1917; "Fresh Widow", 1920; "Why Not Sneeze?", 1921) wollen nur noch "die absolute Unvereinbarkeit von Kunst und Ready-made bloßstellen". Mit den Anti-Kunst-Objekten (den ersten Ready-mades) wurde die Kunst verneint, aber damit immer noch anerkannt, daß es sie gibt. D. möchte auch noch die Verneinung umgehen mit "A-Kunst-Objekten". Jedes der Objekte ist andersartig als die vorhergehenden. Das entspricht der absoluten Spontaneität von Dada. Man traut nur dem Augenblick. Wenn die Welt nichts mehr ist als eine Konfiguration von Objekten und wenn die Intuition eines dahinter liegenden Wirklichkeitszusammenhangs fehlt, dann wird Lebenswirklichkeit identisch mit dem spontanen Einfall.

3

Duchamp, "Das große Glas" (BB 1915-23), ein Gebilde, das sich in seiner anschaulichen Gestalt nicht erschließt ohne den zugehörigen Kommentar, ein verzwicktes, para-logisches, meta-ironisches Gespinnst von Gedanken, Einfällen, Entwürfen und Berechnungen, die Duchamp 1934 in einer Faksimile-Ausgabe, der "Grünen Schachtel", veröffentlicht hat. Der eigentliche Titel "La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même" (Die Neuvermählte von ihren Junggesellen entkleidet, genau das) weist auf einen Zusammenhang mit den letzten gemalten Bildern von 1912 (Einzelheiten bei Lebel und Jean, s. Lit. Hinw.). Nach Beendigung dieses Objekts war Duchamps Hauptbeschäftigung das Schachspiel. 1921 veröffentlichte er mit Man Ray die Revue 'New York Dada' und drehte mit ihm 1924 den abstrakten Film "Anémic Cinéma". Er war organisierend mit tätig bei den großen Surrealisten-Ausstellungen. 1941 machte er das kleine tragbare Museum seiner Werke, die "Schachtel im Koffer" (seine Arbeiten und Projekte en miniature und in kleinen Reproduktionen enthaltend).

Die Gegenüberstellung von Ready-mades mit Objekten der amerikanischen Pop Art zeigt den scharfen Gegensatz. Das Pop-Objekt verneint keineswegs den Realitätsbereich, dem es entnommen wurde. Es geht nicht um die Verfremdung eines Banalobjekts in etwas Einzigartig-Anderes, sondern es werden gerade Objekte des Massenkonsums gewählt, die zahllose gleichartige repräsentieren, nur der Zweckfunktion entzogen und zu einer neuen Beachtung inszeniert. Die durch Massenmedien gesehene Umwelt, an der neue Aspekte sichtbar werden sollen, weder verfremdet, noch ästhetisiert, noch glorifiziert, in kritischer Hinsicht "neutral".

VIII

Die Erfahrung des Zufalls ist (nach-Hans Richter) ein zentraler Punkt, von dem aus die divergierenden Dada-Tendenzen in ein Gleichgewicht kommen können: Nihilismus und Futurismus, Destruktion und Konstruktion, Picabias Kunstverneinung, Baaders und Schwitters' Vertrauen auf die Möglichkeit, die Zivilisationsnichtigkeiten umfunktioniert in eine neue Gestaltungswirklichkeit zu integrieren. Methodisch erprobte Hans Arp den Zufall, der faktisch und begrifflich Unzusammenhängendes in Klang- und Farbverbindungen brachte und plötzlich in neuen Zusammenhängen aufleuchten ließ. (Zufall als "Anziehungskraft des Bezüglichen", als "unbewußte Wahl", C.G. Jung, Paul Kammerer, Ch. Kellerer, s. Hinw.). Der Zufall soll über die Barriere der Kausalität und des bewußten Willens hinweghelfen, die Sinne schärfen für neue Erfahrungen und Möglichkeiten des Zusammenhangs von Selbst- und Weltverständnis. Das erklärt auch die plötzliche Mannigfaltigkeit der Formen und Materialien, die Einbeziehung von Fragmenten der Objekt-Realität in Collage und Assemblage als Weg zur Reintegration von Kunst und Lebenspraxis. Das im Zufall enthaltene Unbewußte soll angerufen werden und mit dem ordnenden Bewußtsein ins Gleichgewicht kommen: Aufhebung des dualistischen Denkens. "Wir wollten mit jener Sorte Mensch nichts mehr zu

tun haben, die mit ihrer Vernunft-Lokomotive über Leichenfelder und uns selbst hinwegraste, wollten für Menschen arbeiten, die befreit waren von der Diktatur der Macht, der Zweckherrschaft, der Banalität, der Vaterländer ..." (Richter).

Die Ambivalenz von nihilistischer und futuristischer Haltung ist charakteristisch für Dada. Baader in Berlin (BB Raoul Hausmann, "Club Dada", 1918) erklärte, der Dadaist sei ein Mensch, der das Leben in allen seinen unübersehbaren Gestalten bejaht und der weiß und sagt: "nicht allein hier, sondern auch da, da, da ist das Leben": eine der Negation Picabias radikal entgegengesetzte Erklärung. Das Wort Dada entstand 1916 in Zürich, vielleicht durch die Rumänen Janco und Tzara (BB Janco, "Konstruktion 3", 1917), in deren Sprache da-da "ja-ja" bedeutet, oder durch Zufall mit Hilfe eines franz. Wörterbuchs (dada = Schaukelpferd). Der Schwanz einer heiligen Kuh heißt bei einem Negerstamm "dada".

4

Die Entstehung der Bewegung war mit futuristischen Elementen verbunden (BB J. Heartfield, Dada-Fotomontage, 1920): die Simultaneität und Durchdringung der Vorgänge und Zustände, Dynamik, Großstadt, Wirbel von Parolen, den Betrachter ins Bild versetzend, das statische Gegenüber aufhebend: dieser Zug am Berlin-Dada entsprach dem futuristischen Programm; so auch seit dem Beginn in Zürich die Ansprache der Öffentlichkeit, die aggressive Proklamation, das Manifest. Der Futurismus hatte 1909 damit begonnen: 1. Manifest von Marinetti (BB C. Carrà, "Manifestazione intervenista", 1914). Dem Dada-Simultangedicht waren die bruitistischen Gedichte der Futuristen vorangegangen. Die DadaTypographie, mit dem Setzkasten so frei umgehend wie die Collage mit Realitätsteilen, entsprach futuristischen Verfahren.

Jedoch: der Futurismus wollte ein Programm erfüllen, der Dadaismus war ganz und gar antiprogrammatisch und propagierte die Voraussetzungslosigkeit. Dada ebenso wie Schwitters' MERZ waren Optionen auf den kreativen Zufall. Die MERZ-Collagen (BB "Okola", 1926) sind ausgewogene, ästhetisch reich differenzierte und subtile Kunstgestalten, sie waren, auch nach der Absicht ihres Urhebers, nie Anti-Kunst-Objekte.

Das Verhältnis Kunst - Objektrealität in der Collage seit dem Kubismus, der eine Grundsatzrevision des Bildnerischen gegen eine lange Überlieferung leistete, die Absage an die Erscheinungsgestalt der Dinge. Gegenständlichkeit und ihr Beziehungszusammenhang sollte hervorgehen aus bildeigenen Elementen: das Malereiobjekt als eigene Wirklichkeit stellte sich neben das Realobjekt. Die collagierten Realitätsteile (BB Gris, "Der Tisch", 1914) sollten ungegenständliche Bildzeichen als konkret-real qualifizieren und den Betrachter veranlassen, das Bildganze ebenso konkret aufzufassen. Die Fremdkörper aus der Realität werden vollständig absorbiert und zu einen qualitativ neuen Bestandteil des peinture-objet gemacht.

Futuristische Collagen (BB C. Carrà, "Stilleben mit Sifon", 1914) übernehmen die kubistische Qualifikation des Kunstgebildes durch Realitätsteile; aber es geht nicht mehr um die reine Konkretisierung einer Formstruktur, sondern um Präsentation bestimmter Realien, einer Umwelt der Technik, Geschwindigkeit, Großstadt-Vitalität. Gleichzeitigkeit von Bewegungszuständen, dynamisierte Wahrnehmung (Carrà, "Manifestazione intervenista", 1914).

Auch die Dadaisten collagieren und montieren Realitätsfragmente, frei von ihren Zusammenhängen in der praktischen Realität (BB Schwitters, MERZ-Bilder 1921, 1925-28).

Das Verhältnis zwischen Realcharakter und Formwert kann sehr verschieden sein. Gesteigerter Anteil der Materialien, die Bildordnung ergibt sich in viel stärkerem Maße aus den Bedingungen der Realien. Das bot die Möglichkeit, den Zufall stark wirken zu lassen: das Bild als Simultaneität dessen, was der Zufall des Lebens an Alltagsrealien zusammenwirft.

Hans Arp (BB "Selon les lois du hasard") hatte 1917 von der zufälligen Anordnung zu Boden gefallener Papierfetzen einen Holzschnitt abgeleitet. Er hatte schon 1914 erste Collagen (BB "Vor meiner Geburt") in Paris gemacht, angeregt durch den Kubismus und bes. durch Sonja Delaunay (BB "Prismes électriques", 1913), welche die Farbdynamik von Robert Delaunay auf Objekte der Umwelt anwenden wollte. Arp stand dieser Motivation fern; sein Ziel war eher: abstrakte Gebilde als "Realität der kleinen Dinge", deren elementare Bescheidenheit entstehen soll aus den Gegebenheiten von Material nach der Methode des Zufalls und des Findens (das natürliche "objet trouvé")(BB "Fleur marteau", 1916; "Poussah", 1920). Das Bildnerische aus dem "Unvorhergesehenen" (wie Janco über Arp sagte). So wird auch für Schwitters (BB "Kleines Seemannsheim", 1926; "Siegbild", 1922; "Das Arbeiterbild", 1919; "Das Kreisen", 1919) alles Zufallende problemlos zum Gestaltungsmittel. "Wenn Abfallmaterial zum Bild wird, so unterliegt es den Gesetzen des Bildes" (Schwitters). "Was jetzt Bild geworden ist, hatte vorher nichts

5

miteinander zu tun. Konträres, Minderwertiges, absichtlich Zerstörtes ist zu einer neuen Einheit verbunden" mit einander durchdringenden Faktoren: Form, Gegenständlichkeit des Materials, dessen Bedeutung vor der neuen Integration, von Form und Realien hervorgerufene Assoziationen, die Neukombination (Mahlow, in 'prinzip collage', s. Lit.Hinw.). Das Gebilde aus Realien lebt durch die Zitate des Bildners, der sie aus dem zufälligen Dasein befreit, sie aber in ihrem begrifflich nicht fixierten Status beläßt. - Äußerst vielseitige, nie negativistische Aktivität von Schwitters; seine MERZ-Bauten (BB Stadium 1925 und 1930).

IX

Dada in Berlin. Hülsenbeck, 1917 von Zürich kommend, traf in Berlin auf die Gruppe um Raoul Hausmann, Johannes Baader und die Brüder Herzfelde (BB Hausmann, "ABCD", 1923). Dada wird hier als Anti-Kunst proklamiert (mit "Kunst" meinte man dabei das Illusionäre eines von der praktischen Realität isolierten ästhetischen Bewußtseins). Aber Einigkeit bestand nur in der Revolte, nicht in politischen Zielsetzungen. Gemeinsam war der Wille zur Selbstverwirklichung und Rebellion gegen den politisch-gesellschaftlichen Zustand nach der versandeten Revolution von 1918. Primäre Wertvorstellung war die Unabhängigkeit des Individuums.

Die Collage wurde vor allem Fotomontage, die Objekt-Realität ist repräsentiert durch das Fotomaterial in seinen Dokumentarwert (Hausmann, "Tatlin at home", 1920:) Tatlin hatte nach der russischen Oktoberrevolution versucht, konstruktivistische Gestaltung und industrielle Technik zu integrieren als neue Umwelt einer Gesellschaft in freier Selbstbestimmung lebender Menschen (BB Hausmann, "Dada siegt", 1923). Die Fotomontage wurde eine Technik des provokativen Gestus (BB John Heartfield, "Der Pneu umkreist die Welt", 1920); wie eine Explosion von Blickpunkten und durcheinandergewirbelten Bildebenen, einen futuristischen Faktor übersteigernd.

Zum politischen Agitationsmittel wurde für Heartfield (Pseudonym von J. Herzfelde) die Fotomontage seit 1924/25 und vor allem seit der Emigration, als in Prag seit 1933 seine antifaschistischen Montagen gedruckt wurden in der

Arbeiter-Illustrierten-Zeitung. Diese Arbeiten stehen jenseits der Dada-Konzepte: Die agitatorische Montage will politische Sachverhalte aufdecken, aber visuell kann man Sachverhalte zwar behaupten, doch nicht beweisen (BB "Millionen stehen hinter mir", 1932:) das Großkapital steht hinter Hitler, das ist äußerst schlagkräftig visualisiert. Wer von der Richtigkeit dieses Sachverhalts aber nicht ohnehin überzeugt war, konnte sagen: das ist bloß Parteipropaganda. Von Sachverhalten überzeugen kann man nur durch Argumente. Die visuelle Agitation kann nur behaupten und suggerieren. Der politische Gegner agitiert auch seinerseits, und der Wahrheitsgehalt ist beiderseits agitationsimmanent nicht zu ermitteln. Die Visualisierung von Sachverhalten, zutreffenden oder fälschlich behaupteten, ist eine Verbindung von Kunst und Wirklichkeit, in der das Bild nur illustrieren kann, was in Theorie und Praxis erst als gültig zu erweisen ist, und gerade gegen alle wie auch immer illustrative Verwendung oder Festlegung des Bildes hatte Dada gerade rebelliert.

X

Für die Dadaisten in Zürich war die Bildnerei der Naturvölker (besser: "Standvölker") ein Orientierungspunkt, bes. durch Janco und Hülsenbeck. Die Kubisten hatten vorher die afrikanische Plastik gewürdigt, weil sie die europäische erscheinungsbildliche Vorstellungsweise nicht kennt (BB Basonge-Maske). Sie schafft anschauliche Zusammenhänge aus visuellen Begriffen, die unreflektiert die Sache selbst sind. Auch der Kubist will nicht Objekte der Realität durch ihre Erscheinungsgestalt repräsentieren, sondern Gegenständlichkeit neu hervorbringen als verändertes Realitätsbewußtsein. In beiden Fällen ist das Gebilde die ge

6

meinte Wirklichkeit, nicht bloß ihr Abbild.

Für Dada ist das Nicht-Kunst-Objekt des "Primitiven" Gegenstück zum eigenen Anti-Kunst-Willen; es kennt keine Unterscheidung eines ästhetischen Bereichs von der Praxis-Realität. Es kann aus allen möglichen Materialien gemacht sein, die es integriert wie Collage und Assemblage (BB Ahnenfigur, Neuguinea; Korbmaske, Sepik). Es ist vielfach Fetisch, der nichts darstellt, wovon man etwas weiß oder glaubt, sondern etwas unbekannt Mächtiges ist.

Das Werk eines afrikanischen Stammeskünstlers ist gebunden an den Formenkanon seines Stammes (BB Idol der Bakaluebe). Für Figurentypen gibt es Regeln, wie z.B. ein Gesicht aus Formeln für die Einzelheiten aufgebaut wird. Grundlegend ist nicht ein Studium natürlicher Modelle, sondern ein System von Gestaltmerkmalen, die eine Figur definieren und die handwerklich, nicht theoretisch, erlernt werden. Dennoch bleibt es ein nicht regulierbares Gelingen, wenn der Bildner im einzelnen Werk aus den Formeln eine kraftgeladene Gestalt einheit hervorbringt. Soll eine porträthafte Figur entstehen, so werden beobachtete Züge dem Typus anverwandelt (BB Porträtkopf eines Knaben der Dan). Deutlich verschieden davon ist eine rituelle Maske gleichen Typs (BB Maske des Knabenlagers der Dan).

(BB Vogelfrisuren der Senufo-Frauen und analoge Figurentypen:) Die Analogie beruht nicht auf Darstellung solcher Frauen als Modell. In der Formalisierung entfernt sich die Gestaltung vom totemistischen Ursprung, wird aber gestalthaft mächtiger. Eine Sitzfigur der Senufo ist dann ganz aufgebaut aus keulenartigen Formen, die ihr starke Physiognomie verleihen. Die Entstehung eines Vokabelsystems deutet sich hier an.

Die Herstellung der Gebilde wird nicht als ein Bestandteil der Magie angesehen, sondern als

ein Handwerksprozeß. Das fertige, vom Prozeß abgelöste Produkt wird magische Wirklichkeit in dem Maße, wie seine Gestaltphysiognomie sichtbar geworden ist. (Figur der Bakaluebe). In der Regel üben nur einige Bauern eines Stammes die Schnitzkunst neben der Feldarbeit aus. Als Motivation zum Erlernen dieser Arbeit geben sie meist nur praktische Gründe an, doch gibt es ein Bewußtsein von der Besonderheit gestalterischen Arbeitens, das eigene, nicht jedem verliehene Gaben voraussetzt (BB Masken der Guro, Dan und Kran). Die Kran hatten einem besonders berühmten Schnitzer den Ehrennamen "Sra" (Name eines demiurgischen Gottes) verliehen. Bei den Basonge (Kongo) ist die Bildnerei ausschließlich Angehörigen einiger Familien vorbehalten, bei den Bambara (Sudan) Angehörigen der Schmiede-Kaste, bei den Senufo einer eigenen Schnitzerkaste (der niedrigsten). Die Produkte der Bildner, insbesondere die Masken, haben durch die Verbindung mit Bünden und Riten und durch das Tabu-Wesen zentrale Sozialfunktionen.

Die untergegangene Kultur von Ife und Benin macht den Gegensatz solcher frühen Hochkulturen zur Stammesbildnerei der Standvölker besonders deutlich (BB Bronze-Kopf aus Benin; Maske eines Stammesahnen der Dogon). Die Benin-Kunst vergegenwärtigt nicht numinose Mächte, sondern stellt menschliche Persönlichkeiten dar aus Gründen ihres Ranges in einer den Standvölkern unbekanntem gesellschaftlichen Hierarchie. Ihre Autorität wird durch mythische Weltdeutungsentwürfe legitimiert, in denen versittlicht vorgestellte, in Analogie zur menschlichen Person definierte Götter herrschen. Es ist die Kunst der Archaik einer Hochkultur; es ist eine weniger notwendig gebrauchte Kunst als die prähistorisch lebender Menschen; denn was die Standvölker-Stämme durch ihre Gestaltungsformen beschwören, greift unmittelbar regelnd in das praktische Leben ein. Die Autorität des archaischen Herrschers bedarf zu ihrer Gültigkeit nicht so notwendig der bildnerischen Präsenz. Damit wird der Gestaltwirklichkeit bereits die Möglichkeit zu eigenständiger

7

Entwicklung freigegeben, die in Benin rasch zu einer Stufe geführt hat, die man "frühklassisch" nennen könnte (BB Elfenbeinmaske, Benin; Terrakottakopf, Ife): Die Bildwerke vergegenwärtigen Menschen, deren Rang, in der Identität von Schönheit und ethischer Würde begründet, als Leitbild vorgestellt wird. Das Bild realisiert keine ins Leben eingreifende Macht mehr, sondern personalisiert menschliche Qualität, die Betrachter für ihr Verhalten als verbindlich akzeptieren oder auch abweisen können.

Analogien zwischen der Kunst von Benin und der mykenischen (BB Panther-Bronze, Benin; Löwenkopf aus Goldblech, Mykene), begründet in ähnlichen Kulturstrukturen: Eine eingewanderte Herrschicht hat einer unterworfenen prähistorischen Bevölkerung ihren Willen und ihre Organisationsformen aufgezwungen. Die Tierbilder sind in beiden Fällen Gestalten beherrschter Kraft und gelenkten Willens.

XI

Die Möglichkeit, daß Kunstwerke vergangener Zeiten und ferner Räume für uns gegenwärtig, d. h. für das Selbst- und Weltverständnis gegenwärtig lebender Menschen relevant sein können, ist entstanden vor dem Hintergrund des wissenschaftlich-rationalen Realitätsbewußtseins. Solange das allgemeine Wirklichkeitsbewußtsein bestimmt war durch Produkte der gestaltbildenden Tätigkeit (Poiesis), so lange war auch die jeweils gegenwärtige Kunst die einzig relevante. In dem Maße, wie naturwissenschaftliche Welterklärung den Realitätsbegriff bestimmt hat, Theorie und Technik die herrschenden Faktoren für Aktion und Interaktion der Menschen geworden sind, hat sich das gestaltbildende Vermögen und das in seinen Werken erwirkte Wirklichkeitsbewußtsein, hat sich also die Poiesis getrennt von der

Praxis und von der auf theoretisch-begrifflich verstandene Sachverhalte fixierten, verdinglichten, entfremdeten Umweltrealität. Denn an der für menschliche Existenz zentralen Stelle, wo Selbstgewißheit als Gewißheit von Sinn des In-der-Welt-Seins zu stehen hat - andernfalls der Mensch selbst- und weltentfremdet in psychotische Zustände verfällt -, war ein Leerraum entstanden.

Die "Gegenwärtigkeit" vergangener Kunst ergibt sich nicht aus historischem Interesse, für das Kunstwerke Dokumente sein können für Bedingungen ihrer Entstehung, soziologisch, politisch, religions- und geistesgeschichtlich, und für geschichtliche Funktionen ihrer Wirkung. Wenn die historischen Determinanten, als Bedingungen für die Entstehung bestimmter Kunstwerke, die Bedeutung eines Werkes als eines solchen der Kunst ausmachen würden, dann wäre das Werk zwar interessant als "Schnittpunkt vieler Lebenslinien" (W. Waetzold), aber es wäre gerade als Kunst für den heutigen, unter ganz anderen historischen Bedingungen lebenden Menschen ohne direkten Belang, es könnte nicht unmittelbar gegenwärtig sein.

Die Möglichkeit des Gegenwärtigseins beruht auf dem Werkcharakter der Kunst (K. Badt, s. Lit. Hinw.). Mit den Mitteln der Sprache, der Töne, des Bauens und Bildens bringt der Mensch auch Nicht-Künstlerisches hervor: Zeichen der Verständigung und Orientierung, Gebilde zum Schutz des Lebens. Aber nur in der Kunst entstehen Werke im eigentlichen Sinne. Das Wort "Werk" im weiteren Sinn (Handwerk, Uhrwerk, Kraftwerk, wissenschaftliches Werk usw.) bezeichnen ein hergestelltes Ganzes, das feste Formen angenommen hat; das Hergestellte ist hier angewandte Kenntnis oder mitgeteilte theoretische Erkenntnis, es handelt sich um das Grundverhältnis Theorie-Technik, und die "Werke" sind hier Hergestelltes für Zwecke außerhalb ihrer selbst.

Auch Kunst-Werke sind häufig für Zwecke hergestellt (in der Architektur fast immer), aber das macht nicht ihren Charakter als Werk der Kunst aus. "Werk" im allgemeinen steht der "Tat" nahe, aber jede Tat (griech. praktón) sucht das Dasein in irgendeiner Weise zu verändern, sie ist auf Erfolg angelegt, hat ein Ziel außer sich. Diesem Ziel kann der

8

Zweck eines hergestellten, außerkünstlerischen Werkes dienen. "Werk" im eigentlichen Sinne, das Kunstwerk, ist ein poietón (von poiein machen, gestaltbildend hervorbringen), ein für sich selbst als Endziel Unternommenes, das zwar Wirkungen haben mag, die jedoch jener einzigen anhängen, die im Wirken des Werkes als es selbst besteht und deshalb ein Erwirken des in ihm selbst sich Anzeigenden, in ihm beschlossen ist, immer in ihm beschlossen bleibt. Es wiederholt nicht irgendeine andere, auch sonst bekannte oder auffindbare Wahrheit im Bereich des Wirklichen, sondern das Wahre in der Kunst ist etwas, das auf andere Weise nicht hat bekannt werden können. Das Werk vermittelt nicht Erkenntnis einer Sache, weil in ihm Sachen der Realität gar nicht vorkommen, sondern nur von Künstlern geschaffene "Figuren" solcher realen Sachen, d.h. bereits Formen derselben.

Was das Kunstwerk enthüllt, ist nicht dasselbe, was auch sonst als richtig von dem gilt, was es möglicherweise vor- oder darstellt, etwa ein Schicksal oder eine Stimmung. Die Mitteilung eines Sachverhalts oder Vorgangs, einer äußeren oder inneren Erfahrung, eine durch Mittel der anschaulichen Klärung bewirkte "Aussage" darüber, wie etwas verstanden, empfunden, gefühlt oder erlebt wurde, was es im Hinblick auf allgemeine Bedingungen des menschlichen Daseins bedeuten könne: alles derartige läßt sich beurteilen nach Richtigkeit, Gültigkeit, Übereinstimmung mit anderen Erkenntnissen und Überzeugungen, positiv oder

negativ bewerteten Verhaltensweisen und Befindlichkeiten. Aber solche Urteile treffen gerade nicht den Werkcharakter der jeweils einzigen Einheit von Gehalt und Gestalt eines bestimmten Kunstwerks: in diesem Strukturkern ist das Werk ungeschichtlich, und er ermöglicht die immer wieder neu aktualisierbare Gegenwärtigkeit geschichtlicher Werke.

Andererseits sind Kunstwerke bedingt durch Zeit und Ort ihres Entstehens, veranlaßt durch menschliche Bedürfnisse, jeweils verschiedene Aufgaben, also historische Faktoren. Alles dies der Entstehung des Werkes Vorgegebene, einschließlich des Zeit- und Lokal-Stils, der Methoden des bildnerischen Machens, die ein Künstler vorfindet, wenn er beginnt, alles dies sind negative Determinanten des Werkes, das bedeutet Bedingungen jenes Produktiven, welches das Künstlerische an einem Werk positiv setzt. Diesem frei "Setzenden" gegenüber sind alle das Werk ermöglichenden Umstände, seine gesamte Geschichtlichkeit, Auftrag, Tradition, Abhängigkeit von vorgegebener Kunst, von Gesellschaft, Moral, Theologie, eingrenzende Faktoren. Die "negativen Determinanten" sind für das kunstgeschichtliche Verständnis von großer Bedeutung, weil sie den jeweils vorliegenden "Stoff" präzisieren, von dem aus als Anregung oder Widerstand der künstlerische Prozeß seinen Ausgang nimmt. Es hat aber alles den Charakter einer Vorgegebenheit, die im Werk kraft seiner Einheitsstiftung eine neue Bedeutung gewinnt.

Was etwa die Kathedrale von Chartres zu einem Werk der Bau-Kunst höchsten Ranges macht, ist gerade nicht abzuleiten aus der Determination, die sie mit anderen gleichzeitigen Bauten gemeinsam hat. Wenn man dieses Nicht-Ableitbare "positiv" nennt, dann ist alles andere Voraussetzung, also negativ - obwohl man hauptsächlich von diesem Anderen reden muß, wenn man das Werk "interpretieren" will, d.h. mit "negativen" Aussagen das Positive einkreisen, weil es selbst nicht verbalisierbar ist. Der Werkcharakter ist immer etwas Einmaliges, unser Denken und Sprechen aber kann nur in allgemeinen Begriffen geschehen. Daher die Schwierigkeit, sich über Werke zu verständigen, zumal in einer Zeit, deren ganzes Bewußtsein ständig von Begrifflichkeit überwältigt ist. So wird heute weitgehend überhaupt ignoriert, daß der nur einzukreisende einmalige Kern eines jeden Werkes, ohne den Kunstwerke gar keine solchen wären, überhaupt existiert.

Für eine historische Auffassung, die die einzelnen Werke als individuelle Varianten eines Zeitstils behandelt, der kunstimmanenten oder außerkünstlerischen, ihm unterstellten Entwicklungsnotwendigkeiten

9

unterliegt: für eine solche Kunstgeschichtsschreibung ist ein Werk der Vergangenheit kaum mehr als variierte Abhängigkeit von Tradition und Vorbildern, Auftraggebern und gesellschaftlichen Verhältnissen, von Rekapitulation und Antizipation, von inhaltlich die Kunst vorausbestimmendem Wissen und Wollen. Das Werk ist in dieser Auffassung in der Vergangenheit entstanden und der Vergangenheit verfallen. Es bleibt unverstündlich, daß es überlebt. Die erfahrbare Lebensgegenwärtigkeit in der Vergangenheit entstandener Kunstwerke ist aber das eigentliche geschichtliche Problem der Kunst.

Jeder Künstler ist Kind seiner Zeit, alle Bedingungen seiner Arbeit sind ihm gesellschaftlich vermittelt. Aber jedes neue Werk ist seinem Wesen nach Entwurf, somit aus jenen Bedingungen nicht ableitbar, es entsteht aus einer Kraft, die sich überhaupt nur als Entwurf äußern kann, indem sie sich aus sich herauswirft und so jedes Vorbild hinter sich läßt. In den Entwurf sind Wahrnehmung, Verstehen, vernünftiges Planen von Gegenstand und Darstellung aufgenommen, doch der Entwurf selber ist etwas anderes als jede dieser

Fähigkeiten oder als eine Verbindung aller oder einiger von ihnen; er bedeutet Spontaneität, Originalität, das Neue, Freiheit, Zeitlosigkeit. Der Entwerfende verwirklicht im Werk die einmalige, unwiederholbare Abweichung von dem allgemein Verfügbaren. Formen, in denen das geschieht, können später Bestandteile der Tradition werden, die Werke stiften Tradition, aber das Tradierbare ist stets das, was den Werkcharakter gerade nicht ausmacht. Der kunstgeschichtliche Zusammenhang hat daher den Charakter des "Sprunges". Das heißt konkret: Ein Werk beispielsweise von Cézanne setzt zwar die impressionistische Malerei eines Monet voraus, aber in einem Monet ist nicht enthalten, was sich zu einem Cézanne hätte "entwickeln" können, sondern zwischen beiden liegt eine "Mutation". Und was Cézannes Entwurf von Welt- und Selbstverständnis sichtbar macht, ist auch nicht von anderen Determinanten, gesellschaftlichen oder psychologischen, ableitbar, obwohl diese Faktoren zu den Voraussetzungen gehören, ohne die Cézannes Entwurf nicht hätte entstehen können.

Für das moderne Bewußtsein der Autonomie des künstlerischen Vorgehens ist die ästhetische Theorie von Paul Valéry (seit 1894) ein frühes Zeugnis (vgl. H. R. Jauss, Lit.Hinw.): Die produktive Arbeit des Künstlers geht nicht von dem Wissen aus, nicht von begrifflicher Erkenntnis, sondern vom entwerfend konstruierenden Machen. Diese Tätigkeit führt ihre eigene Erkenntnis mit sich. Einem Betrachter wird ein Werk der Kunst nur dann gegenwärtig, wenn er es nicht einfach passiv hinnimmt, sondern, wenn er in die Bewegung eintritt, die das Werk auslöst, und dabei seiner Freiheit gegenüber dem Gegebenen, d.h. dem begriffsfixierten Realitätsbewußtsein, gewahr wird. Die ästhetische Erfahrung beruht auf einer durch die Kunst vermittelten Befreiung der Wahrnehmung von der Vororientierung durch die von der Sprache verfestigten, verdinglichten Gewohnheiten, von dem Filter vorgeprägten Wissens, das überhaupt keine unmittelbare Wahrnehmung mehr zuläßt.

Der moderne Künstler beziehe deshalb einen Standort gegenüber den Welterscheinungen, der eine zweckbegrifflich fixierte Wahrnehmung gar nicht erst aufkommen läßt. Die Werke forderten dementsprechend vom Betrachter, der Neigung zum vorschnellen begrifflichen Identifizieren oder Wiedererkennen zu widerstehen.

Diesen Forderungen entspricht erstmals das Werk Cézannes. Von der gesehenen Natur nimmt er nur eine vorbegriffliche Vielfalt von Farbflecken und -plänen auf. Aus ihnen bringt er Dingliches erst neu hervor. Dieses bildnerische Verfahren, das mehr und mehr farbkonstruktiv und musikalisch-rhythmisch wurde, fordert dazu heraus, sich des gewohnten Anblicks der Dinge zu entschlagen und am Prozeß der im Gemälde sich neu konstituierenden Welt teilzunehmen und so der Dingwerdung in dem von Cézanne entworfenen Rahmen inne zu werden. Das Verfahren befreit nicht nur die Wahrnehmung von der Brille vororientierten Wissens, sondern es läßt im Prozeß der Realisation zugleich mit der neu hervorge-

10

gebrachten Dinglichkeit auch einen für uns unkenntlich gewordenen Zusammenhang alles Dinglichen hervortreten.

So wird die Möglichkeit eröffnet, gegen den Zwang der instrumentalisierten, zweckbegrifflichen Erfahrung in einer entfremdeten Lebenswelt die ästhetische Erfahrung anzubieten. Diese übernimmt damit eine Aufgabe, die ihr in der Geschichte der Kunst noch nicht gestellt war, nämlich der verkümmerten Erfahrung und der dienstbaren Sprache der Konsumgesellschaft die sprachkritische und kreative Funktion der ästhetischen Wahrnehmung entgegenzusetzen und angesichts der Pluralität sozialer Rollen und wissenschaftlicher Weltaspekte den Horizont der allen gemeinsamen Welt gegenwärtig zu

halten, d. h. einen von aller Denotation (dingbegriffliche Bedeutungen) freien Zusammenhang alles Existierenden als Welt jenseits der Denotationsentfremdung.

Die Wirkungen der ästhetischen Wahrnehmung als verschiedene Weisen, sich mit der wahrgenommenen bildnerischen Gestaltwirklichkeit zu identifizieren, sind jeweils in dieser selbst angelegt. Im Anhang der Schrift von Jauss führt Max Imdahl einige Grundmöglichkeiten der Identifikation an kunstgeschichtlichen Beispielen vor (dort nachzulesen): normbrechende, admirative, sympathetische kathartische Identifikation. Die letztere wird eröffnet in der Wahrnehmung des Erhabenen, sofern dieses eine Befreiung des Selbst aus allen konventionellen Mechanismen und damit eine Besinnung auf den Grund der eigenen Existenz auslösen kann (BB gegenwärtige Beispiele: Arbeiten von Rothko).

Literaturhinweise

- DADA, Katalog der Ausstellung in Zürich und Paris 1966/67
RICHTER, HANS, Dada - Kunst und Antikunst. Köln (DuMont) 1964
HUELSENBECK, RICHARD (Hg.), Dada. Eine literarische Dokumentation. Reinbek (Rowohlt) 1964
HAUSMANN, RAOUL, Am Anfang war Dada. Steinbach/Gießen 1972
KAMMERER, PAUL, Das Gesetz der Serie. Stuttgart 1919
KELLERER, CHRISTIAN, Objet trouvé und Surrealismus. Rowohlt-rororo 1968
LEBEL, ROBERT, Marcel Duchamp. Köln (DuMont) 1962
SCHMALENBACH, WERNER, Kurt Schwitters. Köln (DuMont) 1967
WESCHER, HERTA, Collage. Köln (DuMont) 1968
prinzip collage, hg. v. Institut f. mod. Kunst Nürnberg. Luchterhand-Verlag 1968
JOHN HEARTFIELD, Katalog der Ausstellung in Berlin 1969/70
SCHMALENBACH, WERNER, Die Kunst Afrikas. Basel 1953
HIMMELHEBER, HANS, Negerkunst und Negerkünstler. Braunschweig 1960
BADT, KURT, Kunsttheoretische Versuche. Köln (DuMont) 1968
BADT, KURT, Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte. Köln 1971
JAUSS, HANS ROBERT, Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung. Mit kunstgeschichtlichen Bemerkungen von Max Imdahl. Konstanz (Universitätsverlag) 1972