

Vorlesung WS 1971/72: Epochen, und Funktionen der Kunst. Stufen des Kunstbewußtseins in der Geschichte II - Hess. 1. Teil.

(Der Überblick kann nicht die Betrachtungen und Überlegungen in extenso rekapitulieren und nicht das Ineinandergreifen von Anschauung und Aussage wiederholen, sondern nur den Teilnehmern als Promemoria dienen. - Von den in Lichtbildern gezeigten Werken ist nur ein kleiner Teil erwähnt.)

I

Einleitung. Die Thematik zielt nicht auf bloß historisches Wissen, sondern will Materialien zur Klärung der Situation der Künste in der gegenwärtigen Welt vermitteln.

3 Stufen der Menschheitsgeschichte mit unterschiedlichen Funktionen gestaltbildender Werke waren in der Vorlesung des SS 1971 ermittelt worden.

1. Die altsteinzeitlichen Bilder sind keine Begleiterscheinung frühmenschlicher Daseinsweise, sondern sie konstituieren unmittelbar menschliches Bewußtsein von Welt und Wirklichkeit überhaupt. Es gibt noch kein Bewußtsein von Kunst als einer besonderen Form der Darstellung oder des Ausdrucks, sondern die Bilder hatten die Funktion, diejenige Art der Beziehung von Lebewesen zu ihrer Umwelt herzustellen, die eigentlich menschliche Daseinsweise von vormenschlicher unterscheidet.

2. Eine neue Stufe mit anderer Funktion des Gestaltbildungsvermögens beginnt, wenn der Mensch konstruierend in seine Umwelt eingreift (Übergang vom Jäger- und Sammler-Dasein zu Sesshaftigkeit, Feldbestellung, Viehzucht). Gestaltbildung konstituiert die neue Wirklichkeit, nicht als Bild, sondern als Bau, Setzung einer Ordnung von Raum und Zeit des Daseins. Das Bewußtsein von Welt ist nun bestimmt durch das Verhältnis der Taxis (Setzung, gestaltete Ordnung) zu der diese Ordnung umgreifenden Natur, die nun als Kosmos mit göttlichen Mächten in Mythen gedeutet wird. Kunst wird Funktion von Kult, der Mensch ist Teilnehmer, nicht Betrachter dieses Gestalteten. Gestaltung ist jetzt primär bauend, rhythmisch, ornamental, Zeichen setzend. Erst sekundär beginnt ein neuer, von Zeichen zu Bildern führender Prozeß: in den archaischen Perioden der Hochkulturen. Die in jeder Hochkultur verschieden sich entwickelnde, eigentümliche Welt von Bildern erreicht eine

3. Stufe des Kunstbewußtseins (in der griechischen Kultur die 'Klassik'), wenn die kultisch-mythische Weltdeutung nicht mehr unmittelbar daseinsbestimmend ist, sondern Bild wird für einen Betrachter, der frei zu sein beginnt, das im Bild sich Darstellende als Wahrheit des Wirklichen anzunehmen oder kritisch zu beurteilen. Dieser Stufe ist in Europa die Renaissance-Barock-Epoche zuzurechnen ihrem Ende (Ende der 'Neuzeit') beginnt eine

4. Stufe, die bis heute andauert. Sie kennzeichnet ein Bewußtsein von Kunst als einem vom praktischen und theoretischen Verhalten zur Welt verschiedenen, autonomen Bereich.

*

Zur Einführung in diese neue Problematik: Referat über den Vortrag von Dieter Jähnig über 'Kunst und Wirklichkeit' (s. Literatur-Verzeichnis): Die heute bestehende Wirklichkeitsvorstellung bestimmt vom naturwissenschaftlich-technisch-rational-begrifflichen Weltbild. An dieser Realität wirkt die Kunst nicht mit. Umgekehrt verneint die Kunst (die historische wie die moderne)

ihrem Anspruch nach die heute bestehende Wirklichkeit. Diese wieder unterwirft heute jedes Denken oder Sprechen über Kunst von vornherein einem nicht hinterfragten Vorbegriff von Kunst, welcher der bestehenden Wirklichkeit konform ist.

Kritik dieses Vorbegriffs: Seit es einen in den Grundzügen einheitlichen Begriff von 'Kunst' gibt (seit Mitte 18. Jh.), versteht man darunter etwas Sekundäres gegenüber der Wirklichkeit, als dem Primären, dem jeweils schon Vorliegenden, auf dem das andere sich nachträglich aufbauen kann. Dieses andere kann sein: Ziel Wunsch, Idee, Utopie; es ist auf jeden Fall nicht Basis, sondern Überbau. Dieser Vorbegriff von Kunst ist mit dem bürgerlichen Zeitalter entstanden; auch der Marxismus hat diesen Begriff nicht überschritten, sondern verschärft (eigentliche Wirklichkeit ist die sozio-ökonomische Gegebenheit als Basis für allen 'Überbau').

Eine gotische Kathedrale ist danach auch buchstäblich 'Überbau': sie überragt die Erde und die Stadt (natürliche und menschliche Wirklichkeit), strebt zum Himmel und gilt als Symbol oder Darstellung des 'Himmlichen Jerusalem'. Der Bau ist Ausdruck eines überweltlichen oder - vom modernen Wirklichkeitsstandpunkt aus kritisch gesagt - eines fiktiven Interesses. Das Werk ist Überbau in der Potenz: Was es ausdrückt ist unwirklich, und als Ausdruck ist es bloßes Bild jenes Denkens und Meinens. Es besitzt allerdings eine geschichtliche Realität, indem sich in dem Bild die Vorstellung und das Interesse einer vergangenen Zeit und Gesellschaftsform darstellt.

Nach dem bestehenden Vorbegriff 'Kunst' ist ein absolutistisches Schloß ebenfalls Überbau in buchstäblicher Weise: Die Basis ('Wirklichkeit') wird hier nicht transzendiert, wohl aber übertrumpft; es ist Ausdruck von Herrschaft.

Kathedrale wie Schloß sind in ihrer Kunstform funktional (dienen der Liturgie bzw. einer Herrschaftsordnung), insofern wirklichkeitsbezogen. Bei Bauwerken des 19. Jh. ist die sekundäre Stellung zur Wirklichkeit ausdrücklich gewollt (einem Bankgebäude wird eine griechische Säulentempel-Front vorgeblendet, als Illusion oder Verschleierung, den realen Zweck mit unbegründeter Würde maskierend).

Einen römischen Aquädukt kann man zwar auch ästhetisch beurteilen, er hat aber mit dem bürgerlichen Vorbegriff 'Kunst' so wenig zu tun wie eine Autobahn-Brücke (Bauten zu rein praktischen Zwecken). Diese Bauten erscheinen mehr als ein Stück Wirklichkeit, jene mehr als Kunstwerke. Von Künstlern geschaffene Bilder dagegen rechnet man der Kunst zu und unterscheidet nur zwischen besserer und schlechterer Kunst. Dann erörtert man an Bildern den alten Gegensatz zwischen Nachahmung und Schöpfung oder den totgelaufenen Streit zwischen Realismus und Abstraktion. Dabei wird die Frage übersprungen, ob Kunst überhaupt zureichend begriffen ist, wenn die Frage nach ihr unter dem Vorbegriff des 'Bildes' angesetzt ist.

Mit diesem Vorbegriff ist undiskutiert schon vorausgesetzt, daß das Kunstwerk (Bild) das Sekundäre gegenüber einer vorgegebenen Wirklichkeit ist, die dargestellt, ausgedrückt, gedeutet, kritisch gesehen wird, mit der Kommunikation hergestellt wird, oder was immer; ganz gleich auch, ob der Wirklichkeitsbegriff idealistisch oder materialistisch angesetzt wird. Innerhalb dieses Vorbegriffs bewegt sich der Streit, ob Kunst mehr Abbild oder mehr Ausdruck, ob die ins Bild gesetzte 'Wirklichkeit' mehr objektiver oder mehr subjektiver Art

ist, ob das Verhältnis zwischen diesen Relationspolen (Bild und Wirklichkeit) mehr affirmativer oder mehr kritischer Art ist. Ungefragt bleibt dabei mitsamt dem Bildbegriff der Begriff der Wirklichkeit, auf die sich das Bild bezieht. Innerhalb dieser Relation

3

bewegt sich schon Platons Kunstphilosophie, und in ihr hält sich auch die philosophische Kunst-Diskussion von Hegel bis Lucács und Adorno.

Um diesen Vorbegriff - Bild-Wirklichkeit und ihre Relation - in Frage zu stellen, muß man von der Suggestion loskommen, daß die Kunst als solche bildhaft (mimetisch) sei. Gefragt wird deshalb zunächst:

Was war ursprünglich die Kunst als Bau? Was waren die Steinsetzungen von Stonehenge, die einen Kultbezirk konstituierten, auf den Lauf der Sonne bezogen und auf den Gang der Jahreszeiten; die Pyramiden von Gizeh; die Tempel von Uruk am Euphrat; die tektonisch aufgebauten Bronze-Opfergefäße der frühen chinesischen Kultur? Am Beginn der Hochkulturen entwickelten sich gleichzeitig: wirtschaftliche Vorsorge (Bau von Bewässerungsanlagen, Planung, Organisation, Berechnung) und der Toten-, Ahnen- und Heroenkult (z.B. in Ägypten die Relation des geregelten Lebens an den Ufern des Nils zu den in die Grenzenlosigkeit der Wüste gesetzten stereometrischen Pyramidenkörpern, die Verbindung beider Bereiche durch Weg- und Tempelbauten). Wandel und Beharren, Werden und Sein, Zukunft und Vergangenheit werden damit überhaupt erst unterschieden und als unterschiedene aufeinander bezogen. Der Mensch auf der Stufe der Jäger-, Sammler- und Fischer-Existenz lebte ganz im Gegenwärtigen, angewiesen auf das, was jetzt zu fangen und zu finden ist. Auf der zweiten Stufe menschlicher Existenzweise sind Bauten die Konstituierung eines Daseinsraumes, Prägung einer Welt gegenüber der nicht vom Menschen gemachten Natur.

Seitdem gab es ein ausdrückliches Zeitbewußtsein, Bauwerke, tektonisch gestaltete Siedlungen, Geräte und. Figuren (Bsp.: die Stele des Königs Schlange, Ägypten 3000-2800). Es gab noch nicht (u. zw. bis zur Mitte des europäischen 18. Jh. nicht) die Relation von vergänglicher 'Wirklichkeit' und nachträglicher 'Kunst'; Bauten, Stelen, Geräte waren nicht Abbild oder Ausdruck von etwas Vorausliegendem, sie statuierten vielmehr überhaupt erst den Raum von Entstehen und Vergehen, brachten den Spielraum von Geschichte menschlichen Daseins unmittelbar hervor. Bauen hieß in der Arché Errichten eines Males (Bsp.: Stonehenge), womit erst Örtlichkeit zum Bewußtsein kam: Unterscheidung von oben und unten, Grund und Aufstieg, chinesisch: Yang und Yin (Bsp.: Entstehung der Pagode aus der indischen Stupa, Bauachse als Weltachse, gestaltende kultische Deutung des Verhältnisses zwischen dem, was der Mensch als Raum seines Daseins statuiert hat, worüber er verfügen kann, und dem Übergreifenden der nicht von ihm abhängigen Natur); Statuierung der Möglichkeit von Orientierung, Unterscheidung von Links und Rechts, von Ankunft und Auszug, Heimkehr und Abschied, des Bereichs von Erkenntnis; Differenzierung von Hier und Dort, Nah und Fern, des Bereichs von Handlung. Der chinesische Begriff für künstlerische Tätigkeit bedeutet: die Lehre von chin und yüan, von nah und fern (Bsp.: Kultbezirk von Peking:) Zentrierung und Quadrierung, Achsengebung und Stufung, Proportionierung und Rhythmisierung, schwebender Ausgleich von Aufstieg und Sich-senken. Es ist anfängliche Prägung der Welt durch Errichtung von Ordnungsstrukturen, Klärung nirgendwo vorgegebener Daseinsverhältnisse durch Errichtung von Verhaltensnormen. Durch sie erst entstand in einem bestimmten Gebiet eine bestimmte Gesellschaft.

Was von den Bildkünsten für die Dimension des Raumes gilt, trifft für die Dimension der Zeit auf die archaischen Formen von Tanz, Dichtung und Musik zu. Kunst war vom Beginn der Hochkulturen bis in die klassischen Perioden und seitdem noch weiterhin vielerorts

4

neben anderen Tendenzen - nicht Mimesis von Wirklichkeit: nicht etwas Sekundäres zu einer vorgegebenen Wirklichkeitsvorstellung als dem Primären, sondern Statuierung von Welt; nicht eine nachträgliche Information über Sachverhalte, sondern eine vorgängige Formation von Intentionen. Das griechische Wort 'kosmos', das altägyptische 'maat', heute mit 'Welt' übersetzt, bezeichnen jeweils das Ganze des Bezugs, in dem die Menschen zueinander und zu dem stehen, worauf sie angewiesen sind, zur 'Natur' (Bspe. der griechischen Kunst).

Kunst war also nicht von jeher Mimesis, Abbildung oder Ausdruck, Darstellung oder Vorstellung, Schein von gestriger oder Vorschein künftiger Wirklichkeit, Illusion schönerer, besserer oder Spiegel innerer Wirklichkeit. Mit dieser historischen Revision des Kunstbegriffs ist aber noch nichts geändert an dem aktuellen Tatbestand, daß Kunst heute etwas Unwirkliches ist gegenüber der vor ihr und unabhängig von ihr bestehenden Wirklichkeit (der im Bewußtsein des heutigen Menschen naturwissenschaftlich-technisch begriffenen). (Bsp.: Mark Rothko: der Mensch, der kein Thema hat, ist sein Thema Er durchbricht das Schweigen, indem er es darstellt; im Vollzug des Malens triumphiert, für den Augenblick des Werkes, die Lust der Mitteilung über die Schwermut der Vereinzelung.)

Bereits Hegel hatte zur modernen Lage konstatiert, daß an die Stelle der Kunst in ihrer geschichtlichen Rolle die Wissenschaft getreten sei. Die Wissenschaft ist tatsächlich diejenige Art der Interaktion, die der heute maßgebenden Art der Aktion, der Wirtschaft und Politik, angemessen ist. Der Kunst ist in einer solchen Wirklichkeit keine Stelle zugemessen - es sei denn, sie paßt sich als Kapitalsanlage oder Werbungsferment der Wirtschaft an, oder als Agitationsinstrument und Protestvehikel der Politik. Aber eine Kunstgestalt existiert in einer technologischen Wirklichkeit immer schon in einem Winkel, so daß nennenswerte politische Wirkung von ihr nicht zu erwarten ist. Visualisierte Kritik ist auch noch nichts Positives, keine Konstituierung einer anderen Wirklichkeit durch Kunst. Hegel hatte noch die Bestimmung der Welt des Menschen durch Wissenschaft statt durch Kunst mit Emphase gefeiert. Wir dagegen sehen, daß die bisherige technologische Weltveränderung unter dem Schleier einer kurzfristigen Scheinfreiheit einzelner Klassen und Nationen die Menschheit im ganzen auf den Weg der Selbstausrottung gebracht hat.

(Zum folgenden Bilder von Magritte, der sein Kunstkonzept als Antithese zum modernen Wirklichkeitsbegriff verstand und sagte: "Mein Bildgedanke unterscheidet sich von dem gewöhnlichen Bewußtsein, für das die Welt ein Objekt ist, das man auf die eine oder andere Weise ausbeutet.") Der Prozeß, den Hegel als Vollendung der Weltgeschichte feierte, erweist sich heute als ein Weg in die Agonie der menschlichen Zustände. Unhaltbar wird damit Hegels These, die Kunst sei "nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes"; sie kann vielmehr heute ein Mittel sein, das zu erkennen, was ihren Gegenpol ausmacht: die Beschaffenheit unserer technischen Wirklichkeit.

Der griechische Name für die bauenden Künste: für das bauende verändernde Verhalten des Menschen zur Natur, war *téchnē*. Diese Naturveränderung bestand darin, daß sie Raum und Zeit statuierte (in oben umrissenen Sinn); die moderne technische Naturveränderung in ihrer etwa 200 Jahre alten Praxis ist darauf aus, Raum und Zeit zu überwinden. Sie hat zur Folge, daß Wirtschaft nur in progressiver Expansion stabil bleiben kann, daß Politik dem imperialen

Prinzip, dem Willen zur Macht folgt, daß überhaupt jeder Handlungsbereich

5

in einem umfassenden Sinn Ausbeutungsgegenstand ist. Ausdehnung und Ausbeutung pervertieren die Mittel zum Zweck, ihr Ausdruck ist u.a. die Vergötzung des raum- und zeitüberwindenden Verkehrs. - Veränderung kann nicht hervorgehen aus einem anti-technischen Affekt, sondern wird in einer Veränderung der Technik selbst bestehen müssen. Das ist nur möglich, wenn der schrankenlose Machbarkeitsglaube endet. Ideologiekritik gegenüber der Technik hat zwei mit dem Begriff der Kunst zusammenhängende Aspekte: der eine mit dem Charakter der Kunst als Bau (téchnē), der andere mit dem anfänglichen und neu zu begreifenden Charakter der Kunst als Bild.

Für beides scheinen Ansätze in der heutigen Kunst vorhanden. Beispiel für den Aspekt der Kunst als Bau: Kreis der englischen Bildhauer um King, Caro und Tucker. Philipp King über sein Konzept: "Eine Plastik 'of nature not about nature' (die natürlich ist und nicht eine darstellende oder interpretierende Aussage über das Natürliche)", plastisch-räumliche Aktionen, die "Erldastigkeit, Dingheit und Welthaftigkeit" zustande bringen. 'Erldastigkeit' ist das Gegenteil des homogenen, indifferenten Raumkontinuums der modernen Wissenschaft, 'Dingheit' das Gegenteil von Gegenständlichkeit (des nur als Objekt Gegenüberstehenden), Welthaftigkeit das Gegenteil der aus der naturwissenschaftlich technischen Wirklichkeitsvorstellung resultierenden Bezugslosigkeit zwischen Mensch und Welt. Dieses Konzept hat Analogie zur eigentlichen Bedeutung des Kubismus: Die mimetische Ästhetik hat dem Kubismus fälschlich Gegenstandsdeformierung, -zerlegung, -analyse unterstellt; er war aber tatsächlich unmittelbare Hervorbringung von Dinglichkeit aus bildnerischen Elementen, von Gebilden, nicht Bildern. Der mit diesen Gebilden errichtete Körperraum ist Antithese zum Wirklichkeitsbewußtsein der Zeit, seine A-Perspektivität ist Überwindung des imperialen Unendlichkeitsanspruchs, unter dem das neuzeitliche Europa die Welt erobert hat.

Der Aspekt der Kunst als Bild: seine ursprüngliche Bedeutung ist verstellt durch den ästhetischen Begriff von Kunst, der schon bei Platon auftaucht (im 'Staat'); er ist gegen Malerei wegen ihres Illusionscharakters, den Baucharakter klammert er aus, Hegel kennt ihn überhaupt nicht mehr, und den Bildcharakter verknüpfen mit der Bedeutung von Schein, Fiktion, Illusion, Flucht aus der Wirklichkeit in die subjektive Innerlichkeit und Unverbindlichkeit. Das Vorurteil der traditionellen Ästhetik und des bürgerlichen Kunstbegriffs liegt in der Meinung, das Bild sei auf jeden Fall das scheinhafte Sekundäre gegenüber dem eigentlich Wirklichen als dem Primären. Ursprünglich aber war Kunst als Bild Verwirklichung. Cézanne ist sich dessen wieder bewußt geworden: 'réalisation'; für ihn ist das dem Bild vorgegebene 'Motiv' gerade das für menschliches Bewußtsein nicht Wirkliche, der bildnerische Prozeß macht es erst wirklich.

Dieser Charakter der künstlerischen Mimesis als Realisierung kennzeichnet - noch vor dem Beginn der Kunst als Bau - den Beginn von Kunst überhaupt in den figürlichen Bildern des ausgehenden Paläolithikums (Bsp.: Höhlenmalerei). Diese ersten Kunstzeugnisse werden gewöhnlich als Magie begriffen (durch das Darstellen der Tiere die wirklichen Tiere bannen und den Jagderfolg bewirken), also in Analogie zum Werkzeuggebrauch (den es schon bei Affen gibt). Eine mögliche magische Funktion erklärt nicht den Charakter dieser Bilder als Gestaltungen hohen Ranges.

Im Gegensatz zu dem nahezu 1 Million Jahre alten Werkzeuggebrauch der frühen Menschen (wie des Neandertalers) gibt es Bilder erst,

seitdem es unsere Menschenart gibt. Das Malen der Tiere war nicht Vorwegnahme eines praktischen Zwecks, sondern die im Vollzug des Malens stattfindende Vergegenwärtigung dessen, was diese Tiere für diese Menschen waren: das Ungeheure, über Leben und Tod Entscheidende und im letzten Sinn auch zu ihnen Gehörige. Die Bilder waren die eigentlich menschliche Bewußtseinswirklichkeit dieser Welterscheinungen. Kunst in ihrem Bildcharakter war Vergegenwärtigung des Bezugs zwischen Mensch und Natur, sie war das, was - im Unterschied zum bloßen Werkzeuggebrauch des Neandertalers - den Menschen kennzeichnet, der wir selber sind. Das instrumentale Wirklichkeitsverständnis und der ihm entsprechende bürgerliche Kunstbegriff (der eigentlich Kunstverneinung ist) sind ein Rückfall auf die Stufe des Neandertalers.

Die einzige Überlebenschance der Gegenwart scheint zu sein, daß das Prinzip der europäischen Neuzeit, die grenzenlose Herrschaftsausdehnung, in individueller wie kollektiver Form, verlassen wird. Ein Weg zur Unterhöhlung dieses Prinzips besteht darin, seine Unsinnigkeit bewußt zu machen. Unmittelbar gegenwärtige Versuche in dieser Richtung sind besonders Erscheinungen in Film und Theater, in denen sich Impulse des Surrealismus erneuern. (Bspe.: Filme von Antonioni und Bertolucci, das Theater von Beckett, Shakespeare- und Artaud-Aufführungen von Peter Brook, Commedia dell'Arte u. Gorki von Giorgio Strehler, Sophokles- und Brecht-Inszenierungen von Benno Besson): Bild und Sprache sind hier nicht mehr Vermittlungsmedium, das informiert und appelliert. Die herrschende Wirklichkeit wird nicht bloß durch bessere Gedanken kritisiert, sondern durch den Aufbruch wahrerer Wirklichkeit als das enthüllt, was selber scheinhaft und gespenstig ist.

Auch der Surrealismus glaubte, daß die politisch-ideologische Polemik gegen die bürgerliche Gesellschaft selber noch vom bürgerlichen Wirklichkeitsbegriff bestimmt ist. André Breton im 2. surrealistischen Manifest (1930): "Der Surrealismus geht aus vom kolossalen Scheitern des Hegelschen Systems." Auf die Frage, ob die Kunst ein "Echo der wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung der Menschheit" sein solle, antwortet er mit dem Trotzki-Zitat: "Die verschrobenen Theorien über die proletarische Kultur, die durch Analogie und Antithese zur bürgerlichen Kultur konzipiert werden, stammen aus dem Vergleich von Proletariat und Bourgeoisie, der mit dem kritischen Geist nichts zu tun hat. Breton fügte hinzu: "Die Behauptung, die künstlerische Produktion müsse das Echo der großen Strömungen sein, welche die wirtschaftliche und soziale Entwicklung der Menschheit bestimmen, verkennt völlig das eigentliche Wesen des Denkens: unbedingt und bedingt, utopisch und realistisch zu sein.

II

Die künstlerische 'Moderne' befindet sich nicht in Übereinstimmung mit dem modernen wissenschaftlich-technischen Wirklichkeitsbewußtsein sie spiegelt es nicht und verhält sich nicht affirmativ zu dem imperialen und Ausbeutungs-Verhalten des Menschen zur Welt; sie ist vielmehr Antithese zum herrschenden und die gesellschaftlichen Strukturen bestimmenden Realitätsverständnis. Aus diesem Gegensatzverhalten erklärt sich die These von der Freiheit und Autonomie der Kunst. Wenn man diesen Sachverhalt einfach als Subjektivismus bezeichnet, als Abkehr von den Fakten des praktischen Lebens und der gesellschaftlichen Realitäten, dann übernimmt man nur unkritisch den bürgerlichen Wirklichkeitsbegriff, zu dem diese Art der Kunstverneinung gehört.

Cézannes Wiederentdeckung des Bildes als Verwirklichung war der erste scharfe

Widerspruch zu den im 19. Jh. herrschenden mimetischen Vorstellungen von Malerei. Der Kubismus war Wiederentdeckung von Kunst als Bau, als konstruktive Konstituierung von Raum, Zeit und Dinglichkeit im Widerspruch zum euklidischen Expansionsraum des die Neuzeit beherrschenden Wirklichkeitsbegriffs. Die Strömungen der Moderne sind nicht wie stilistische Prozesse aufeinander gefolgt, sondern fast gleichzeitig als ein Spektrum verschiedener möglicher Konzepte im Widerspruch zum Realitätsbewußtsein der Zeit entsprungen (1905: expressionistische Gruppen; 1910: Kubismus und erste Modelle des 'Abstrakten'; 1911: de Chirico bezieht die surrealistische Position; 1913: Duchamp 'designiert' Objekte der Banalrealität als Kunstgegenstände, Malewitsch erklärt das 'Schwarze Quadrat' zum 0-Punkt 'suprematistischer' Gegenstandslosigkeit).

Mit diesen Vorgängen ist zugleich ein neues Verhältnis zur Vergangenheit gesetzt: die Wahlverwandtschaft zu den verschiedensten Kunstformen der Weltkunstgeschichte, nicht stilistisch und historisch, sondern im Sinn von Analogien (erstes Beispiel: Cézanne und die Klassik). Eine dieser Beziehungen ist die des Surrealismus zu Hieronimus Bosch.

Über welche Realität will der Surrealismus hinaus ('sur')? Der unkritische Begriff 'Wirklichkeit' in der heutigen Umgangssprache bezeichnet die rational und praktisch-zweckbezogen begriffene äußere Welt: eine Banalrealität. 'Banal', weil dieser Wirklichkeitsvorstellung als solcher kein Sinn menschlichen In-der-Welt-Seins abzugewinnen ist; weil sie - obwohl unentbehrlich für die Daseinserhaltung - die Mittel zum Zweck macht, sobald sie sich im Bewußtsein als 'Wirklichkeit' schlechthin etabliert. Der Begriff Surrealismus besagt zunächst, daß eine Realität intendiert ist, welche die Banalrealität hinter sich läßt. Die Intention, den Dingen die banale Bekanntheit zu entziehen, ist die erste Begründung für surrealistische Verfremdung.

De Chirico thematisiert (seit 1911) die Frage: Was geschieht, wenn Realien, die wir zu kennen glauben, weil die Verstandeslogik sie in den Zweckzusammenhang des praktischen Lebens eingeordnet hat, sich aus diesem Zusammenhang lösen, so daß sie mit einer fremden Physiognomie gegenüberstehen? Welche bildnerischen Mittel erzwingen diese Sichtveränderung, bringen den meta-physischen Aspekt der Realität zum Vorschein? 'Jenseits des Physischen': mit 'physisch' meint de Ch. Banalrealität, sein Begriff 'meta-physisch' ist bereits analog zu 'sur-realistisch'.

Der Begriff der Verfremdung ist wohl zu unterscheiden von dem sozialpsychologischen Begriff der Entfremdung. Die banalrealistische Wirklichkeit ist gerade in ihrer gleichgültigen technologischen Bekanntheit die dem Menschen in seiner Menschlichkeit entfremdete Realität. Die Intention der künstlerischen Verfremdung ist bereits motiviert als Reaktion gegen die Entfremdung.

(Bsp.: de Chirico, 'L'énigme de l'heure':) Malerisch reizlos, 'nackte' Realien; Brüche in der Bildraumlogik; Deutungsfragen, die erregt und zugleich abgewiesen werden. Äußerung des Malers: "Das, was die Logik unseres normalen Lebens und Handelns ausmacht, ist ein ständiger Rosenkranz aus Erinnerungen und Beziehungen zwischen den Dingen und uns und umgekehrt." In der Realität des praktischen Lebens scheint die Umwelt bekannt, weil eingeordnet in die Kette von Zwecken, Ursachen und Wirkungen; aber in diesem Getriebe bleibt diese Logik doch ohne existenziellen Sinn. "Aber nehmen wir an", sagt de Ch., "daß für einen Moment die logische Kette bricht: wer weiß, mit welchem erschrecktem Staunen wir dann die Dinge sehen würden."

(Bsp.: de Chirico, 'L'incertitude du poète', 1913:) Verkoppelung von Gegenständen ohne erkennbaren logischen und ästhetisch-malerischen Zusammenhang; Raumbühne mit (durch widersprüchliche Perspektive) unfaßbarer Weite; Ferne als Abgrund; unreal verschränkte Geometrie von Licht und Schatten. Zit. de Chir.: "Vor allem ist notwendig, aus der Malerei auszuschneiden alles bis jetzt Bekannte, jedes Thema, jede Bedeutungsidee. Es geht um eine Bildkonzeption, welche eine Sache ergreift, die vom Standpunkt der menschlichen Logik absolut nichts sagen will. Die Dinge haben einen zweiten anderen Aspekt: er ist wie ein Beweis des Nicht-Sinns des Universums im begriffslogischen Sinne."

Diese Position hat eine 100 Jahre ältere Analogie, deren de Ch. sich nicht bewußt ist: Zit. Schelling: "das gemeine Wissen, nach vergeblichem Bestreben, die Erscheinungen der Natur mit dem Verstand auszuschöpfen, nötigt zu dem Entschluß, das Unbegreifliche selbst, wie Schiller sagt, zum Standpunkt der Beurteilung, d.h. zum Prinzip zu machen. Erst in dieser Unbedingtheit, die dem gemeinen Verstand als Gesetzlosigkeit erscheint, erst in dieser Selbständigkeit und Freiheit von Bedingungen, in welcher sich selbst jede Naturerscheinung für ihn (der den Standortwechsel vollzogen hat) hält, da er niemals eine Naturerscheinung aus der anderen ableiten kann und notgedrungen jeder ihre Absolutheit zugestehen muß - erst in der Unbedingtheit jeder einzelnen Erscheinung, die dem auf Bedingungen gehenden Verstand ein Ende macht, kann er die Welt als das wahre Sinnbild der Vernunft, in der alles unbedingt, und des Absoluten, in dem alles frei und ungezwungen ist, erkennen."

Nach de Chirico hat jedes Ding "zwei Aspekte, den gewöhnlichen, den wir fast immer sehen, und den meta-physischen, den heute nur wenige in seltenen Momenten sehen mögen". Damit stellt er nichts grundsätzlich Neues fest, es war aus dem Bewußtsein fast ganz versunken: der Doppelaspekt aller Realien: der praktisch-zweckmäßige und der zeichenhaft hinweisende, semantische.

(Bsp.: de Chirico, 'Meditatione mattinale') de Ch. schildert das Umschlagen eines gewöhnlichen Umweltaspekts in den enigmatischen: "An einem klaren Wintertag im Schloßhof von Versailles... Alles sah mich an mit einem fragenden, fremden Blick. Da sah ich, daß jeder Schloßwinkel, jedes Fenster ein Wesen war, das ein Rätsel enthielt ..." - Eine analoge Erfahrung von Magritte (Bsp.: 'Das rote Modell', 1935), zit.: "Ich entschloß mich, meine passive Haltung gegenüber dem banalen Wirklichkeitsaspekt aufzugeben; es war das die direkte Folge einer unerträglichen Meditation in einem öffentlichen Lokal in Brüssel. Die Leisten einer Tür schienen mir mit einer geheimnisvollen Präsenz ausgestattet, und lange Zeit war ich mit ihrer Realität in Fühlung. Diese Wahrnehmung, die an Entsetzen grenzte, war der Ausgangspunkt für eine gewollte Aktion gegen die Trivialität dessen, was man heute 'Wirklichkeit' nennt, gegen das bürgerliche Bewußtsein, das unsere Welt in ihrer gegenwärtigen nichtswürdigen Verfassung hält."

Um gegen diese Verfassung anzugehen, sind nach de Chirico den Dingen alle sinnlichen Reize zu entziehen, die jene vertraute Sphäre schaffen, in die eingebettet die Dinge uns bekannt sind. Bekannt sind Dinge und Dingzusammenhänge immer nur in bestimmten wechselnden Erscheinungsweisen, im Licht von Stimmungs- und Gemütslagen (Realismus des 19. Jh.). Von solcher Einkleidung ist nach de Ch. die Dinglichkeit zu entblößen. Damit hängt zusammen die Brechung der Kontinuität des perspektivischen Raumes. Der Bildraum präsentiert sich als physisch vollständig und fest, aber nur, um das Vertrauen in

diese Realität zu untergraben (Bsp.: Raumanalyse des Bildes 'Die Müdigkeit des Unendlichen' nach Arnheim).

1911 hat Kandinsky (in dem Aufsatz 'Über die Formfrage') die Möglichkeit einer 'großen Realistik' aufgewiesen, die so verstanden werden kann, daß K. definiert, was de Chirico im gleichen Jahr zu tun begann (ohne daß beide voneinander wußten). Kandinsky erkannte diese Möglichkeit am Beispiel der Malerei des Zöllners Henri Rousseau. Dessen Malerei ist nicht erscheinungsbildlich. Er präsentiert den Gegenstand, wie er ihn nach Hauptmerkmalen vorstellt, u.zw. nicht rational-begrifflich, sondern als visuellen Begriff gemäß der prärationalen Vorstellungsweise, in der Dinge nicht Sachen für Zwecke und in kausalen und finalen Verbänden bestimmte Realien sind, sondern Wesen mit Physiognomie. Das ist derselbe Wahrnehmungsbegriff, den Kandinsky mit seinem Terminus 'Klang' meint. In dieser Wahrnehmungsweise sind, nach K., die Dinge ihrer 'praktisch-zweckmäßigen Bedeutung' entkleidet, insofern verfremdet, 'abstrahiert' von der Banalrealität. Sie erregen jene Art Resonanz, die K. seinerseits in der Gegenstandslosigkeit sucht (Beispiel-Reihe dazu: Courbet Schuch - Rousseau - Morandi - de Chirico).

'Dépayement' als Mittel der Verfremdung (Bspe.: de Chirico, 'Liebeslied', 1931/14; 'Hektor und Andromache', 1917). Definition des Dépayement durch Max Ernst: es ist das Phänomen, "daß die Annäherung von zwei oder mehr scheinbar einander wesensfremder Elemente auf einem ihnen wesensfremden Plan stärkste poetische Zündung provoziert". Das ist formuliert im Anschluß an Lautréamont, ebenso Bretons Bestimmung im surrealistischen Manifest: "Für den Surrealismus hat das Gleichnis nichts zu tun mit Vergleich; es ist einfach die Annäherung zweier mehr oder weniger voneinander entfernter Wirklichkeiten. Je fremder sich die zusammengebrachten Realien sind und je bestimmter jede von ihnen, desto stärker wird das Bild sein ... so, wie der überspringende Funke an Länge gewinnt, wenn er in verdünnten Gasschichten erzeugt wird."

Hieronimus Bosch in der Sicht der Surrealisten (Bsp.: Detail aus Mitteltafel des Antonius-Triptychons: Gebäude am Teich, 'wahre und falsche Götter' (?)).

III

H. Bosch-Surrealismus-Analogien. Um Konventionen überlieferter Weltvorstellung zu durchbrechen, scheint auch Bosch das Dépayement zu verwenden, absurde Verkoppelung von Bestandteilen belebter und unbelebter Natur; ein Pandämonium aus Schichten unterhalb der Bewußtseinsschwelle; unausweichliche Fesselung wie in Traumzuständen. Aufhebung der Grenzen zwischen Außen- und Innenwelt, Vernunft und Irrsinn, Schlaf und Wachen, Ernst und Heiterkeit, Leben und Tod, Mitteilbarem und Unsagbarem, Wirklichkeit und Vorstellung (nach Formulierungen von M. Ernst und A. Breton). Kritische und revolutionäre Züge (Bspe. aus 'Antonius' und 'Garten der Lüste').

Zeitlage: Prozesse des Umbruchs Mittelalter-Neuzeit, Revolten gegen Adel und Geistlichkeit, beginnende Reformation, häretische Sondergemeinschaften, kritischer Geist humanistischen Denkens, spekulative Künstler: Leonardo, Grünewald, Bosch in den 50er Jahren des 15. Jh. geboren.

Weit in die Zukunft weisende bildnerische Mittel: spontane Studienzeichnungen (Bsp.: 'Vagabundierende Krüppel'). Landschaft als dingverschmelzende ferne Erscheinung (Bspe.: Landsch. mit Gehenktem aus 'Jüngstes Gericht', Landsch. mit den Wölfen aus 'Anbetung der

Könige', Golgatha-Landsch. aus Passions-Tondo), Vergleich mit J.v. Goyen und mit Leonardo (Detail aus 'Taufe Christi!).

10

Die Entdeckung der Natur als Ferne und Landschaftsphänomen erscheint, wie bei Leonardo, sehr früh in B.s Werk (Bsp.: 'Das Steinschneiden':) Das satirische Thema der Szene 'Stein der Narrheit' ist hinterlegt mit grenzenlos verschwimmendem Raumgrund einer flämischen Ebene. Dies sowie das Rund des Bildes erweitern die Semantik zu der Bedeutung 'Welt schlechthin', von Wahn durchsetzt. Quacksalber, Mönch und Nonne: Vergeblichkeit menschlicher Heilkünste.

(Bsp. 'Der Gaukler':) nicht bloß ein zeitsatirisches Sittenbild; thematisiert ist die stets manipulierbare Menge, stumpfsinnig und zugleich gierig auf jeden Schwindel. Der Eulenkopf als mehrdeutiges Symbol: Weisheit, Sehergabe und Diabolik.

('Die 7 Todsünden und die 4 letzten Dinge':) radiale Anordnung der Szenen im Rundbild; im Mittelkreis der Auferstehende, diese Mitte wird zur Pupille eines Auges, der Strahlenkranz ist die Iris, der Kranz der Laster bildet sich auf dem Augapfel ab, Inschrift: cave, cave, deus videt. Die Sünden der Welt spiegeln sich im Auge Gottes. Aus der Beziehung der Laster zur Höllendarstellung ergibt sich teilweise die ikonologische Deutung anderer Höllendetails (z.B. aus dem 'Jüngsten Gericht').

(Passion, Rückseite des 'Johannes auf Patmos'): Szenen in Landschafts-Zusammenhang, Golgatha als ferne Erscheinung vor der Stadt in fahlem Schein vor düsterem Grund, Maria und Johannes die Hinrichtungsstätte verlassend. Wieder das Rundbild als Auge, in der Pupille der Pelikan vor lichter Landschaft: Erlösungssemantik. Zusammenhang mit der Lehre von den 3 Weltepochen des Joachim von Fiore (?): der dunkle dämonenbevölkerte Bildgrund: das alte Reich des Vaters; Passionszyklus: Reich des Sohnes und des bisherigen Christentums; Mittelkreis: das kommende Reich des Geistes, eines neuen Menschen auf befriedeter Erde. Das Auge ist zugleich im Kosmos schwebende Weltkugel.

('Johannes auf Patmos':) apokalyptische Motive und Weltlandschaft; Erscheinungsweise der Ferne gleichgesetzt mit 'Vision'. Der Panzergnom ist apokalyptischer Heuschrecken-Dämon, in Opposition gesetzt zum Johannes-Adler, Antiklerikale Bedeutung (?), zugleich gnostische Semantik: Schreibteufel-Adler : Gesetzesstarrheit und Geistfreiheit.

(Triptychon 'Garten der Lüste', Außenseite:) die Weltkugel, schwebend hinter den Rahmen-Mittelleisten, Fortsetzung der Rundbilder in der Bedeutung des Weltganzen. Die Erde als Orbis-Scheibe in einer durchsichtigen schimmernden Sphaira, eine antike Vorstellung erneuernd. Vorbildlose Darstellung des dritten Schöpfungstages, die Kenntnis des hebräischen Bibeltextes voraussetzt. Geballtes Gewölk, Zwielflicht, rieselnder Regen, dampfender Nebel, aufbrechende Vegetation als Urzeugung dargestellt. Beziehungsdreierheit: Kugel als Inbegriff des Kosmos, Durchsichtigkeit des Spirituellen, Affinität zur Frucht. Der 3. Schöpfungstag weist zugleich auf das Vergangene (Scheidung von Licht und Finsternis, Trennung zwischen Meer und Erde) und auf das Kommende (an dem Ort unter dem Gewölk wird der Mensch entstehen). Das ganze Bild ist ähnlich einem noch versiegelten Buch, das sich erschließt, wenn die Flügel geöffnet werden; die 3 Tafeln zeigen dann: Garten Eden - Garten der adamitischen Erotik - Hölle.

IV

Weitere Züge neuen Sehens bei Bosch. (Bspe.: Ausschnitte aus Bildgründen, 'Kreuztragung', 'Anbetung der Könige'). Landschaftsdetail mit dem Stimmungston der intimen Idylle, Wasserspiegel bei einer

11

Brücke, dazu in kleinerem Maßstab Reiterzüge: die Natur erscheint viel existenzkräftiger als die in ihr herumwimmelnden Lebewesen; halluzinationsartige Wirkung, den Sehenden befällt ein visionsartiger Bann, Schweben zwischen 'wirklich' und 'unwirklich'. Diesen Charakter hat bei Bosch häufig die Darstellung des in die Ferne gerückten Geschehens (Bsp.: nächtliche Feuersbrunst im Antonius-Bild). Analog die Darstellung gefolterter Menschen in den Höllenszenen; Gebärden und Gesichter drücken kaum etwas von den erlittenen Qualen aus, trotz sehr natürlicher Erscheinungsweise der Gestalten: eine Verbindung von drastischer Gegenwärtigkeit und Entrückung aus der physischen Realität; die Vorgänge sind nicht materiell real gemeint, sondern sind Träger einer Semantik; das Personal wirkt figurantenartig, von einer anderen Notwendigkeit gelenkt agierend. Die Malweise ist transparent-erscheinungshaft.

Das Sphaira-Orbis-Bild verbindet die Vorstellung der Schöpfung als Genesis (Werden) mit atmosphärischen Vorgängen: niedersickernde und aufsteigende Feuchtigkeit, durchbrechendes Licht, sich zusammenbrauendes Gewölk. Vergleichbares in der Zeit nur bei Leonardo: 'Gewitter in den Alpen', 'Weltuntergangszeichnungen'. Bei beiden Malern ist die neuartige Darstellung von Naturerscheinungen Bestandteil umfassender Kosmos-Ideen. In diesem Zusammenhang sagt Fraenger zu B.s Semantik: "Seine Kunst wurde meist entweder rein formal oder platt inhaltlich betrachtet und bestenfalls als bildliche Fassung eines vorgegebenen Gedankens, doch nicht als autonome Imagination, d.h. bildhaftes Innwerden eines Sinns. Da das Symbol nicht aus der diskursiven Zweiheit von Idee und Form, sondern aus der Simultaneität des Schau- und Denkaktes zu entspringen pflegt, ist man zum Kernproblem der anschaulichen Denkform dieses Malers nicht vorgedrungen."

('Aufstieg zum Emyreum und Höllensturz', 2 Flügelbilder:) Wiederkehr der Kreisform als Hohlzylinder, von dessen jenseitigem Ende Licht hereinbricht. Dem Lichtkreis links oben entspricht der brennende See rechts unten. Die Vorstellungen 'Himmel' und 'Hölle' sind nicht mehr wörtlich verstanden, sondern als Bilder einer stets gegenwärtigen Zustands- und Verhaltenswirklichkeit - Himmelreich und Hölle sind "inwendig in euch". Analoge Motive bei Mystikern der Zeit.

('Hochzeit zu Kana:'): frühes Werk, überlieferte Thematik, dennoch von enigmatischen Motiven durchsetzt; der Wundertat Christi ist schwarze Magie gegenübergestellt.

(Antonius-Triptychon:) anti-okkultistische Semantik. Die Zentralszene ist eine schwarze Messe, satanistischer Kult schwarmgeistiger Sektierer, gnostische Pfaffen und Sybillen, Zauberer und Hexen. Niederländische Version der Antonius-Legende, in der A. durch das Blendwerk einer Königin versucht wird, deren Stadt dann in Flammen aufgeht. Dem für die Kranken betenden Antonius satanisiert sich die Szene. Urheber der diabolischen Verkehrung scheint der Zauberer mit Zylinderhut zu sein: Satan in 'modern'-ironischer Gestalt als Dandy. Auftraggeber des Werkes kann weder die Kirche noch der Antoniter-Orden gewesen sein. Antonius, der Fürbitter der Kranken, ist auf allen drei Tafeln selbst nur eine geschlagene Kreatur. Vermutlich steht hinter der anti-okkultistischen Semantik die Gemeinschaft der 'Adamiten' oder 'Brüder vom freien Geist', für die dann 'Garten der Lüste' als Kultbild gemalt wäre.

(Heuwagen'-Triptychon:) antiklerikale Züge. Das Heu bedeutet: die Güter dieser Welt, von denen jeder so viel wie möglich raffen will. Unter den habgierigen Raffern an erster Stelle: rauflustige Nonnen.

12

Sie scheffeln Heu in einen Klostersack, der von einem Abt bewacht wird. Jesaja warnt vor der Eitelkeit der Welt. Die Nonne mit dem Bettler ist die Prophetin, die das Kind 'Raubebald Eilebeute' zur Welt brachte. Zu den Raffern gehören Vertreter aller Stände: Bürger, Bauern, Bettler, Freibeuter, Papst, Klerus und Adel. Niemand achtet darauf, daß der Heuwagen von einem Teufelsvolk zum Inferno gefahren wird: nach rechts in der Richtung zum Höllenflügel. Auch für dieses Werk ist ein kirchlicher Auftraggeber nicht vorstellbar.

Argumente gegen die Auffassung, das Triptychon 'Garten der Lüste' sei analog zum 'Heuwagen' zu deuten: Paradies - gefallene Welt - Höllenstrafen. 1. In dem adamitischen Triptychon sind Garten Eden (linker Flügel.) und das zweite Paradies (Mittelbild) als zusammenhängend scharf vom Höllenflügel abgesetzt; beim 'Heuwagen' geht das Mittelstück in den Höllenflügel über. 2. Im adamitischen Mittelbild ist keine negative Wertung, keine Lasterdarstellung zu erkennen. 3. Der zugehörige Höllenflügel zeigt keine Strafen für Wollust. 4. Der Edenflügel des 'Heuwagen' enthält Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies und Höllensturz der abtrünnigen Engel; diese Themen fehlen bei dem adamitischen Eden-Bild. - Das Konzept des adamitischen Bildes scheint chiliastischer Art zu sein: ein als möglich hingestelltes künftiges Dasein auf Erden, in dem der Zwiespalt zwischen Geist und Trieb im Zeichen einer neu begriffenen Natur überbrückbar wäre. Das hätte Analogie zu einem Kerngehalt der italienischen Renaissance. Die Analogie würde aber nicht Übereinstimmung, sondern gerade Alternative bedeuten.

V

Exkurs zur italienischen Renaissance. Entdeckung der Welt als Dinglichkeit in den Niederlanden ohne Bruch mit der christlichen Überlieferung: die Dinge als Schöpfungswunder. Die Kostbarkeit der Materie aufgefaßt im Zusammenhang mit der Licht-Farbe-Metaphysik des Mittelalters (Bspe.: v. Eyck, R. v.d. Weyden, Bouts, gotische Glasmalerei). - Italien: Entdeckung der Welt vom Prinzip des Bildhaften her, als einer Gesetzmäßigkeit, nach der das Weltgebäude als Schöpfung und Kosmos eingerichtet ist. Durchdringung von Fläche, Raum und Körper; Planimetrie, Perspektive, Proportionsgesetze. Bildtektonik und Bildorganismus. Die Leiblichkeit in antiker Idealität. Die übergegenständliche Bildsubstanz als Gestaltungsmaterie, potenzielle Farbe. Der Grundgehalt des Triumphalen in Verbindung mit christianisierter Antike und Mythologie. Triumph über Tod und Vergänglichkeit, Auferstehungsmotive, darin gründend der Renaissance-Optimismus: die Welt in bejahter Sinnlichkeit, in eigener, dem Menschen zugänglicher Gesetzmäßigkeit ruhend. (Bspe. von Tizian und Veronese)

Semantik des Triptychons 'Garten der Lüste'. [Die Auslegung kann nur in Stichworten angegeben werden, zur Argumentation im einzelnen vgl. Fraenger, s. Literaturverzeichnis] Garten-Eden-Flügel. Erschaffung der Eva dargestellt als ihre Vermählung mit Adam durch Christus. Der Teich wie ein 'Laboratorium' zoologischer Metamorphosen. Der Tod als Kehrseite des Lebens ist, durch Tiermotive, in den Ursprung der Schöpfung schon mit einbezogen, er ist - entgegen kirchlichem Dogma - nicht 'der Sünden Sold'. Der Weltplan gründet auf Vermehrung und Verzehren, aber die Werdelust ist derartig bejaht, daß der Tod als Lebenselement gewertet erscheint. Motive aus dem Mysterienwissen der Antike (Hermes Trismegistos). Der Lebensbrunnen aus vegetativ-mineralischen Mischformen; seine Basis

eine Orbis-Scheibe, in deren Mitte eine Eule (Sophia) wohnt. Sie bildet genau die Mitte der Tafel und ist als Konzentrationspunkt für meditative Bildbetrachtung zu verstehen; Bild-'Pupille' (Analogie: apokr.-platonischer Dialog 'Alkibiades'). Beziehungen zu Atlantis-Amerika-Berichten und Indien-Vorstellungen, Volksbuch des Eusebius mit Epistel an Aristoteles. Das Stichwort 'Indien' assoziiert mit der Vorstellung von zoologischer Metamorphose. Kreislauf von Geburt, Leben und Tod auch in dem Motiv des Vogelfelsens.

--+--

Höllensflügel: Gegenstück zum Lebensbrunnen des Eden-Flügels ist auf dieser Tafel das Monstrum aus Baumstrunk und Eierschale auf eingefrorenen Kahn-Füßen: das verdorrte und erfrorene Leben; auf dem Kopf die Orbis-Scheibe mit Dudelsack (eitles Nichts, Narrheit). Der Baumstrunk ist verdorrter Lebensbaum (Beweis durch Bosch-Zeichnung). Auf dem Eden-Bild ist die Komposition zentralsymmetrisch, frontal und offen; das Höllensbild hat lauter verquere Sichten. Das Monstrum, bildeinwärts stehend, wendet den trübsinnigen Kopf mit verlorenem Blick auswärts: der seelische Tod, sinnloses Leben. - Über dem Phantom: Riesenohren, von Messer durchschnitten und von Pfeil durchschossen, Mahnung: "Wer Ohren hat zu hören, der höre!"

Hintergrund: Vulkan-Ätna-Motiv. Selbstzerstörerisches Wüten, Brand und Überschwemmung, Werke der Technik im Untergang: Hölle des imperialen Willens zur Macht, des Krieges und der Ausbeutung. Darunter: Gerichtshölle. Dokument der Freigeister-Ethik gegen die mittelalterliche Rechtsauffassung von Verbrechen und Strafe; zugleich gegen das Dogma von den ewigen Höllenstrafen, Glaube an die 'Wiederbringung' (Humanisierbarkeit und Resozialisierbarkeit) aller (Überlieferung von Origenes her über Joh. Scotus Eriugena). Der Begriff 'Hölle' ist "spiritualiter, non corporaliter" zu verstehen: Bewußtseinszustände, die sich semantisch darstellen können, Bilder verkehrter Lebenszustände.

Mönchshölle. Die Klosterglocke vom Teufel gezogen. Motive des Bekehrungsfanatismus. Künstlich angefachte Höllensangst von Klerus mißbraucht.

Musikanten-Hölle. Zusammenhang mit der neuplatonischen Musiklehre. Drei Instrumente = Dreifaltigkeit. Menschliches Fehlverhalten ist Dissonanz. Die 4 Figuren an den Instrumenten: tragisch-vergebliches Mühen um Befreiung aus verhängnisvoller Unzulänglichkeit. Freiheit ist Gleichgewicht mit der Welt, Ausgleich von Trieb und Geist, sich äußernd als Eros und Musik (nach neuplatonischer Vorstellung). Die Leitmetapher: Musik der Welt; die gescheiterten Musiker sind Semata menschlichen Fehlverhaltens.

Spielerhölle. Glücksspiel als Inbegriff der Verkehrtheit, die den blinden Zufall an die Stelle sinnvoller Ordnung setzt. Zahlreiche Metaphern der Verkehrtheit. Dazu Klostersatire: die erblichende Äbtissin. Darüber Satan als Verschlinger, Gegenbild des Schöpfers, über einer Kloake thronend, in die sein rasanter Stuhlgang niedergeht. Daneben das Vanitas-Mädchen mit dem Spiegel, Gegenbild zur Eva des Eden-Bildes, Bild der Egozentrik.

Die Begine im Herzen der Leier: einzige Gestalt der Agapē (selbstlosen Liebe); ihre Augen schweifen menschenfreundlich, aber vergeblich durch die Höllennacht. Den Klang ihres Triangelns scheint einer zu hören: das Zentralphantom, das den Blick suchend wendet:

Andeutung der Idee der 'Wiederbringung aller', daß die verkehrten Lebenszustände sich wieder in Konsonanz auflösen könnten.

Die Provinzen der Unterwelt heißen: Machtwille, Habgier, Genußsucht

14

und - alles übergreifend - Selbstsucht. Daraus ergäbe sich ein Name für das Zentralphantom: EGO. Sein Kopf nur lebt noch: Weltagonie der puren Intellektualität.

--+--

Mittelbild. Die Adamiten, homines intelligentiae, 'Brüder und Schwestern vom freien Geist'. Die Bewegung ist bezeugt in den Niederlanden, am Nieder- und Oberrhein, auch in Böhmen; insbes. durch die Akten vom Prozeß gegen Willem von Hildernissen aus Brüssel. - Analogien zur neuplatonischen Philosophie des Pico della Mirandola. Die Konzepte 'Paradies' und 'adamitische' Erotik kehren stets wieder. Ablehnung der Institutionalisierung der Ehe, Divination der erotischen 'Wahlverwandtschaft'. Für die Adamiten war das Triptychon bestimmt.

In hellem Licht eine tropische Flora mit Riesenfrüchten, bunten Vögeln, 'botanischen' Architekturen; blütenhafte Menschen hellen, fast transparenten Inkarnats. Achsialsymmetrie der oberen Zonen; Mittelzone zentriert durch den Weiher mit Triumphzug; die untere Zone richtungslos. Hier rechts und unten Szenen der Initiation für adamitische Novizen. Nach links geht das feste Land in Wasser über: Wasser mit Perlen = Gewässer der Fruchtbarkeit. Szenen eines Kultes der Blüten und Früchte; Leibliches dargestellt in Pflanzen-Analogien. Das eingeschlossene Paar in der Fruchtblöcke hat Beziehung zum ersten Menschenpaar auf dem Eden-Bild, die Frau wiederholt die Haltung Adams und steht auf gleicher Höhe. Die Glasröhre mit Maus: Befruchtungsmetapher; dazu das Gesicht des adamitischen 'Seelsorger') der auch das Paar in der Muschel ins Wasser trägt (3. Stufe der Vereinigung). Brombeeren und Erdbeeren = Unsterblichkeit und Erotik.

Die Riesenvögel (Mächte), von der Seite des Eden-Flügels kommend, geben den Impuls für die Drehung des Umzugs um das Lebenswasser. Junge Männer auf Tieren aller Gattungen (mythische, exotische, Wald- und Haustiere, dazu Vögel und Fische). Alle gebärden sich enthusiastisch. Ähnlichkeit mit alten Vegetations- und Zeugungskulten. In der Mitte unten ein Hochzeitspaar und, genau achsial, das Ei, bezogen auf das Oval des Weihers. Der Anführer deutet auf den Vogel der Sophia, die Eule.

In dem Weiher stehen 24 Mädchen, in Gruppen unterschieden, mit Gleichnissen für Tag und Nacht, Geburt und Tod, Werden und Vergehen. Sie sind den Jünglingen des Umzugs zugeordnet.

Die 5 vegetativ-mineralischen Gebäude. Das mittlere in männlich-weiblicher Metaphorik. Auf dem Globusring platonische Metaphern der Lebensintegration. Im Kugelhohlraum sind die erotischen Gebärden ins Kosmische eingelassen. Das Gebäude ganz rechts ist maskulin. Aufstieg in immer steilere Höhen, dann Himmelfahrten, zu fliegenden Genien beschwingte Gestalten, eine scala mystica, die in den Astralbereich führt. Fisch und Vogel (Meer und Luft) kehren in den Äther zurück. Die Erdkugel wird in hohen Glanz getragen. Als oberster Magnet ein silbriger schwebender Fisch (griechisch: ichthýs, frühchristliches Christus-Symbol). Der Felsen ganz links femininen Charakters; aus einer Höhle kommt ein Reiterzug, oben eine

durchstoßene Frucht, emporkletternde Knaben und ein Lebensbaum. Beginn der Himmelfahrten: Genius auf einem Greifen, der eine Schildkröte trägt: das Erdentier vom sonnenhaften Löwenadler in die Höhe geführt; Aufhebung der Triebgebundenheit.

15

Ars moriendi Züge von schwimmenden Delphinrittern (der Delphin in der Seelenwanderungslehre der Platoniker ein Durchgangsstadium der Reinkarnation): Verstorbene auf dem Weg zur Wiedergeburt. Hinter den Felsen Gefilde der Seligen, Wiederaufglühen erloschenen Lebens. Zum Delphinritter ist die weibliche Gegenfigur die Melusine. Jenseits des Todes hat das Leben sich mit den Elementen verschmolzen; zugleich Schmelztiigel für neues Leben. Um eine Erdbeere sammelt sich eine Kultgemeinde. Aus dem See (Bad der Wiedergeburt) steigt ein Menschenschwarm in ein Ei. Eine Art Pädagogik über den Sinn des Sterbens (ars moriendi) ergänzt die Hauptthematik: die ars amandi.

Unten auf der Tafel aus einer Höhle auftauchend die einzige bekleidete Gestalt, in Zusammenhang mit Hochzeitsmetaphern: möglicherweise ein Stifterbildnis. Er müßte dann eine führende Persönlichkeit der adamitischen Bewegung sein, der das Triptychon aus Anlaß seiner eigenen Vermählung gestiftet hätte. Vielleicht kann man eine Ähnlichkeit zwischen ihm und dem Baummenschen des Höllenbildes erkennen (dazu weitere Analogien zwischen den drei Tafeln): der adamitische Präzeptor würde zu verstehen geben: Ich selbst bin in dem höllischen Zustand gewesen, erst indem ich das Satanische erfahren habe, konnte ich es entwurzeln. - Neben ihm erscheint ein weiteres Gesicht, in einer Novizen-Gruppe, das sehr individualisiert ist; es hat Ähnlichkeit mit einem Kopf auf der Wiener 'Kreuztragung', in dem man ein Selbstbildnis Boschs vermutet hat. Die Selbstdarstellung in dem adamitischen Bild würde bedeuten, daß er sich selbst zur Freigeist-Gemeinde bekennt,

Literatur zur Vorlesung - WS 1971/72, 1. Teil

DIETER JÄHNIG, Kunst und Wirklichkeit, Manusk. des Vortrags auf dem Kongreß 'Utopie und Realität' in Corčula, demnächst gedruckt in der jugoslawischen Zeitschr. 'Praxis'

PHILIPP KING, Selbstzeugnisse in: Ph. K., Sculpture 1960-1968, Katalog der Whitechapel Gallery, London 1968

GEORGES BATAILLE, Lascaux oder Die Geburt der Kunst, Genf (Skira) 1955

ANDRÉ BRETON, Die Manifeste des Surrealismus, 1968

RENÉ MAGRITTE, Selbstzeugnisse in: Katalog der Kestner-Gesellschaft Hannover, 1969

" ,Katalog der Tate Gallery, London 1969

" James Th. Soby, R. M., Museum of Modern Art, New York 1965

" Suzi Gablik, Magritte, München-Wien-Zürich (Praeger) 1971

GIORGIO DE CHIRICO, Selbstzeugnisse in: Walter Hess, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Reinbek (Rowohlt-Taschenbuch) 1956, 11. Aufl. 1971, S. 111 ff.

" Walter Hess, Die große Abstraktion und die große Realistik, in: Jahrbuch für Ästhetik V, 1960, S. 7-32

KANDINSKY, Über die Formfrage, in: Der Blaue Reiter, München 1912, S. 74-100,

Neuausg. (Piper) 1967; und in: K., Essays über Kunst und Künstler, hg. von Max Bill, Stuttgart (Hatje) 1953, S. 15-45

HENRI ROUSSEAU; Dora Vallier, H. R., Köln (DuMont) 1961

MAX ERNST: John Russell, M. E., Leben und Werk, Köln (DuMont) 1966

" M. E., Beyond Painting, New York 1948

" Katalog der M.E.-Ausstellung, Schloß Brühl 1951

" Katalog der M.E.-Ausstellung, Köln / Zürich 1963

JHERONIMUS BOSCH: Ludwig Baldass, J. H., Wien / München (Schroll), 1943, ²1959

" Jacques Combe, H. B., München, (Bruckmann) o.J.

Wilhelm Fraenger, H. B., Das Tausendjährige Reich, Grundzüge einer Auslegung, Coburg (Winkler) 1947

" Charles de Tolnay, H. B., Basel 1937, neue Ausg. mit krit. Katalog, Baden-Baden 1965

" Carl Linfert, J. B., Köln (DuMont's Bibliothek großer Maler) 1970

HANS SEDLMAYR, Zur Revision der Renaissance, in: Epochen und Werke I, S. 202-234

THEODOR HETZER, Vom Plastischen in der Malerei, in: Aufsätze und Vorträge, Köln (Seemann), S. 131-169

ROSARIO ASSUNTO, Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln (DuMont) 1963