

Wolfgang Ullrich
Was war Kunst?

Elf Kurzbiographien von Formeln und Wendungen,
die den Kunstbegriff entscheidend geprägt haben:
Eine Einführung in die wechselvolle Geschichte des
Kunstbegriffs vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

Umschlaggestaltung: Buchholz/Hinsch/Hensinger
Illustration: Roy Lichtenstein, »Brushstroke« © VG Bild-Kunst, Bonn 2005

www.fischerverlage.de
ISBN 3-596-16317-X



9 783596 163175

€ 13,90 (D)

Fischer 

Wolfgang Ullrich Was war Kunst?

Biographien eines Begriffs



Wolfgang Ullrich

Was war Kunst?

Biographien eines Begriffs

Kunst ist kaum auf den Begriff zu bringen. Doch läßt sich ihre Geschichte an hervorstechenden Wendungen vor Augen führen, die in den Debatten über Kunst zu Gemeinplätzen wurden. Die wechselvollen Karrieren solcher Topoi verfolgt der Autor in diesem Buch: Elf Kurzbiographien von Formeln, die den Kunstbegriff der letzten vier Jahrhunderte entscheidend geprägt haben.

Wolfgang Ullrich, Jahrgang 1967, studierte Philosophie, Kunstgeschichte und Germanistik in München. Seit 1994 freier Autor, Dozent und Unternehmensberater. 1997–2003 Assistent am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Kunstakademie München; seither Gastprofessuren in Hamburg und Karlsruhe. Zuletzt erschienen von ihm ›Die Geschichte der Unschärfe‹, ›Verwindungen. Arbeit an Heidegger‹ und ›Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst‹.

Unsere Adressen im Internet: www.fischerverlage.de und
www.hochschule.fischerverlage.de

Fischer Taschenbuch Verlag

2005/1853

Akademie der
Bild. Künste
München
Bibliothek

Veröffentlicht im Fischer Taschenbuch Verlag,
einem Unternehmen der S. Fischer Verlag GmbH,
Frankfurt am Main, Oktober 2005

© 2005 Fischer Taschenbuch Verlag in der
S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main
Satz: Pinkuin Satz und Datentechnik, Berlin
Druck und Bindung: C. H. Beck, Nördlingen
Printed in Germany
ISBN 3-596-16317-X

Inhalt

- 7 Vorwort
- 9 **Je ne sais quoi**
Warum es auf die Frage ›Was ist Kunst?‹
keine Antwort gibt
- 31 **Line of Beauty and Grace**
Über die Gemeinsamkeiten zwischen einem
Bratenwender und einem gelungenen Leben
- 55 **Edle Einfalt und stille Größe**
Rituale der Kunstreligion
- 76 **Ut pictura poesis**
Die bildende Kunst als Chamäleon
- 100 **Delectare et prodesse**
Zuckerpille oder Universalheilmittel? –
Wie Kunst legitimiert wird
- 124 **L'art pour l'art**
Die Verführungskraft eines ästhetischen Rigorismus
- 144 **Das unschuldige Auge (the innocence of the eye)**
Reinheitsgebote künstlerischer Wahrnehmung
- 165 **Apollinisch – dionysisch**
Was verklärt die Kunst?

- 189 Kunstwollen
Wenn ›Kunst‹ nicht mehr von ›können‹ kommt
- 209 Erweiterter Kunstbegriff
Bis wohin strahlt die Kunst?
- 229 Ende der Kunst
Vom Überdruß an der Geschichte
- 253 Nachbemerkung
- 255 Anmerkungen
- 275 Abbildungsnachweise
- 277 Namenregister

Vorwort

Dieses Buch enthält elf Kurzbiographien von Formeln, die den Kunstbegriff der letzten vier Jahrhunderte entscheidend geprägt haben. Es wäre wohl kaum möglich, seine Entwicklung ohne Kenntnis dieser Wendungen zu verstehen, wie umgekehrt sie allein natürlich nicht alles wiedergeben können, was die Debatten über Kunst seit dem 17. Jahrhundert beherrschte. Doch wenn elf Mitglieder einer Großfamilie porträtiert werden, dann läßt sich zumindest erahnen, wie es in dieser Familie insgesamt zugeht, welche Mythen ihren Zusammenhalt garantieren oder welche Themen tabu sind. Man sieht, daß sich Konstellationen über Generationen hinweg wiederholen und daß manche Probleme, so groß sie eine Zeitlang sein mögen, erstaunlich schnell auch wieder verschwinden.

Die Geschichten der ausgewählten Topoi wurden bisher bereits unterschiedlich gut erforscht, noch nie aber wurden sie in dieser Form, einer Mischung von Lexikonartikel und Essay, erzählt. Ziel ist dabei nicht nur eine Einführung in den Kunstbegriff; vielmehr soll auch deutlich werden, wie unterschiedlich, oft sogar kurios und von Zufällen begleitet, Begriffe ihre Geschichte absolvieren. Allein deshalb liegt der Vergleich mit Biographien nahe, folgt doch jede der hier behandelten Formeln einem eigenen Muster. Dem Lexikalischen verdankt sich, daß die Kapitel des Buchs unabhängig voneinander und in beliebiger Reihenfolge gelesen werden können. Wenn sie sich auch gut lesen ließen und ein paar unerwartete Thesen enthielten, dann wäre das die essayistische Beigabe.

Wolfgang Ullrich
München, am 16. Mai 2005

Je ne sais quoi

Warum es auf die Frage ›Was ist Kunst?‹
keine Antwort gibt

Kunst und Künstlern besondere Wertschätzung entgegenzubringen war einmal eine Sache der Höflichkeit. Und zur Höflichkeit gehört bekanntlich die Übertreibung. Dabei gilt es jedoch, aufzupassen, nicht den Charakter dessen zu verderben, den man lobt.

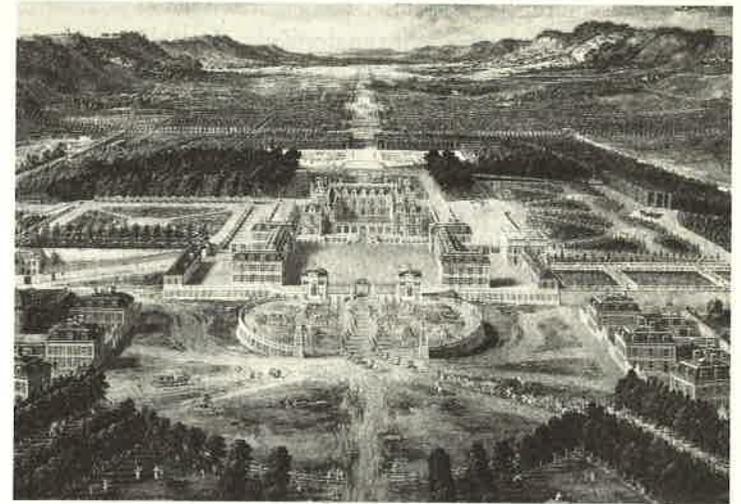
In der höfischen Gesellschaft Frankreichs erlebte die Formel ›je ne sais quoi¹ im 17. Jahrhundert eine geradezu inflationäre Verwendung. Sie fungierte als Kompliment in diversen Situationen, in denen jemand etwas würdigen wollte, ohne jedoch zu verbindlich zu werden. ›Je ne sais quoi‹ – wörtlich übersetzt: »Ich weiß nicht, was« – sollte eigentlich kundtun, daß es einem die Sprache verschlagen hatte. Die Wendung wurde als Notfloskel benutzt, wenn jemand nicht genügend wortgewandt war, etwas besonders Schönes in seiner Eigenart hervorzuheben: das vollendete Auftreten eines Höflings, den Klang anmutiger Verse oder den Esprit eines Konversationspartners. Doch waren es meist Frauen, die sich anhören durften, sie hätten eine Ausstrahlung, die einfach hinreißend und ›unbeschreiblich‹ sei, ja die ihr männliches Gegenüber so betöre und überwältige, daß nur noch ein ›je ne sais quoi‹ gestammelt werden könne. Wann das echt empfunden und wann nur dahingesagt war, ließ sich kaum zweifelsfrei entscheiden.

In der Lyrik und im Theater wurde das ›je ne sais quoi‹ ebenfalls gerne zitiert, so in Pierre Corneilles *Médée* (1639), wo es heißt, »oft überrascht uns ein ›ie ne sçay quoy‹, das man nicht ausdrücken kann« (›qu'on ne peut exprimer‹). Und weiter: Es ›reißt uns fort und zwingt uns, zu lieben« (›force d'aymer‹).² Das ›je ne sais quoi‹ ist hier nicht nur Floskel, sondern wird, substantiviert³, zu einer eigenständigen und durchaus ambivalenten

Macht aufgebaut: Es gewährt starke schöne Gefühle – Liebe und Entzücken –, tritt aber auch als Gewalt auf, der gegenüber Widerstand zwecklos ist. Wer vom »je ne sais quoi« fortgerissen wird, hat keinen Boden mehr unter den Füßen: »Ohne Grund« sei das, was einem widerfahre, bemerkt Corneille. Menschen, die sich sonst auf ihren Verstand verlassen und alles für erklärbar halten, können hier zu zweifeln beginnen: Sollte es tatsächlich etwas – ein »gewisses Etwas«, wie das »je ne sais quoi« auch gerne übersetzt wurde – geben, das sich jeder erkennbaren Gesetzmäßigkeit entzieht?

Damit stellte das »je ne sais quoi«, selbst wenn es nur als oberflächlich-neckisches Kompliment oder, wie in Balthasar Gracián's *El Héroe* (1637), als Umschreibung für ein besonderes Charisma verwendet wurde⁴, einen Gegensatz zur Mentalität des 17. Jahrhunderts dar. Man braucht sich nur zu vergegenwärtigen, in welcher Umgebung ein Häftling sich vor den Damen verbeugte, denen er ein »je ne sais quoi« mit auf den Weg gab: Die Kulisse bildeten exakt geschnittene Hecken in geometrisch angelegten Gärten; präzise austarierte Wasserspiele und nach Mustern bepflanzte Blumenbeete sorgten für zusätzliche Reize. Der französische Garten wurde bekanntlich als Modell des Kosmos interpretiert – als Beleg dafür, daß der Mensch dessen Ordnungsprinzipien verstanden hat, sie nachzubilden vermag und wie ein zweiter Schöpfer alles beherrscht.

Ein Garten wie der von Versailles funktionierte ähnlich einer Uhr; er war ein mechanisches Meisterwerk, bei dem zu vorab berechneter Stunde eine Fontäne nach oben schoß oder die Sonnenstrahlen eine bestimmte Skulptur trafen. Hier sollte nichts unkontrolliert oder gar unkontrollierbar geschehen; etwas zuzugestehen, das sich nicht auf Verhältnisse zwischen Zahlen bringen läßt und das jenseits der »artes liberales« des Quadrivium, der mathematischen Künste (Arithmetik, Geometrie, Astronomie, Musiktheorie), angesiedelt ist, wäre sowohl als Majestätsbeleidigung wie als Gotteslästerung erschienen. Das »je ne sais quoi« mußte daher – so Niklas Luhmann – »wie ein Stachel gewirkt haben«.⁵



Pierre Patel: *Schloßanlage von Versailles* (1668)

Einen Eindruck davon vermittelt ein Fragment Blaise Pascals (1623–62), der zuerst Corneille zitiert und die Wirkungen des »je ne sais quoi« der Liebe dann als »erschreckend« bezeichnet: »Das »je ne sais quoi«, das so wenig ist, daß man es kaum fassen kann, setzt die Erde, die Fürsten, die gesamte Welt in Bewegung. Wäre die Nase der Kleopatra kürzer gewesen, hätte die ganze Erde ein anderes Gesicht.«⁶ Selbst die mächtigsten Männer der damaligen Welt, Caesar und Marcus Antonius, wurden von der schönen Nase Kleopatras überwältigt und verliebten sich in die Königin. Es mag noch so klein sein und gegenüber der Ordnung des Weltalls als höchst marginal erscheinen: Das »je ne sais quoi« verfügt über eine gespenstische Wirksamkeit.

Obwohl es mit seiner Substantivierung als eigene Macht anerkannt wird, ist das »je ne sais quoi« aber nicht auf eine offene Konfrontation mit dem Rationalismus hin angelegt. Zweifel an einer Totalität des Wissens bringt es vielmehr durchaus vorsichtig, geradezu höflich-dezent zum Ausdruck, wird doch im Grunde nur behauptet, daß der jeweilige Sprecher (»je«) etwas

nicht wisse und erklären könne: Vielleicht wissen es ja andere, vielleicht läßt es sich zumindest in der Zukunft erklären?⁷

Da damit eher persönliches Unvermögen eingestanden und nicht gleich eine absolute Unerkennbarkeit behauptet wurde, brauchten selbst rationalistische Philosophen das »je ne sais quoi« nicht ganz zu verbannen. Für sie benannte es vielmehr Forschungslücken oder wies auf intellektuelle Defizite nichtwissenschaftlicher Berufe hin. So findet sich bei Leibniz (1646–1716) die Bemerkung, daß ein Maler zwar erkenne, was an einem Bild nicht stimme, sein Urteil aber nicht zu begründen vermöge. Er könne nur sagen, daß ihm ein »gewisses Etwas«, ein »nescio quid« fehle.⁸ Leibniz verwendet damit das lateinische Pendant zum »je ne sais quoi«, dessen Geschichte bis in die Antike zurückreicht.

Wichtig war es damals auch für die Theologie, etwa für Augustinus (354–430), der damit die unendliche Größe Gottes sprachlich andeutete. Besser läßt diese sich seiner Meinung nach durch die Musik wiedergeben, und insbesondere der Jubelgesang des Halleluja war für ihn Ausdruck des göttlichen »nescio quid«.⁹ Auch im Mittelalter und in der frühen Neuzeit blieb das »nescio quid« (und ebenso die italienische Version »non so che«) weitgehend für den Bereich der Religion reserviert. Es wurde synonym mit dem »ineffabile«, dem Unaussprechlichen, wie es im mystischen Erlebnis oder auch bei weniger starken spirituellen Erfahrungen begegnen konnte. Statt einer unheimlich-bedrohlichen Konnotation, die dem »je ne sais quoi« im Zeitalter des Rationalismus teilweise anhaftete, hatte das alte »nescio quid« den Charakter des innig Geheimnisvollen. Es war nicht Achillesferse rationalistischen Denkens, sondern Fluchtpunkt religiöser Heilserwartung.

Diese Dimension ging auch nie ganz verloren, weshalb das »je ne sais quoi« im 17. Jahrhundert, einmal mehr ausgehend vom Beispiel weiblicher Schönheit und Anmut, ebenso als »göttlicher Glanz« (»une splendeur toute divine«) beschrieben werden konnte.¹⁰ Das religiöse Moment sollte im Verlauf des 18. Jahrhunderts sogar wieder eine größere Rolle spielen, als man das »je

ne sais quoi« zwar weniger auf Gott (auch nicht mehr primär auf Frauen), aber dafür zunehmend auf die Kunst bezog. Eine höfische Floskel, ihrerseits die entleerte Fassung eines traditionsreichen Topos, füllte sich also nach und nach erneut mit Sinn. Wenn die Geschichte eines Begriffs, der bereits in Banalität (und Höflichkeit) abgesunken schien, noch einmal lebhaft wurde, lag das wohl gerade daran, daß selbst ein kokett hingeworfenes »je ne sais quoi« das Mißtrauen der damals tonangebenden Rationalisten wecken konnte und sich deshalb als Losung oppositioneller Geister eignete.

In den 1730er Jahren tauchte das »je ne sais quoi« gleich zweimal als Bühnenfigur auf. Einmal gab es einer Komödie sogar ihren Titel (*Le je ne sçai quoi*), und ihr Autor, Louis de Boissy, verkleidete es darin als Harlekin, dem alle anderen Protagonisten eine Hauptrolle zugestehen: Ohne »je ne sais quoi« läge das ganze Leben darnieder (»tout languit dans la vie«) und wären die Verse langweilig. Aller Zauber stamme von ihm (»il en fait tout l'enchantement«), nur ihm sei es zu verdanken, wenn ein Herz zum anderen finde (»par ce Je ne sçai quoi, / Un cœur s'attache à l'autre«). So hoch wird die Macht des »je ne sais quoi« eingeschätzt, daß von seiner »süßen Tyrannei« (»sa douce tyrannie«) die Rede ist.¹¹ Schließlich muß sogar ein Geometer einräumen, daß jeder die Abwesenheit dieses rätselhaften Wesens bedaure¹², das sich selbst als »Gunst der Natur« (»Don de la Nature«) und einen Gott bezeichnet, den man freilich – so die Mahnung an den Geometer – nicht nach Klaftern messen könne.¹³

Die Identifikation des »je ne sais quoi« mit der Figur des aus der italienischen »Commedia dell' arte« stammenden Harlekin ist bezeichnend. Immerhin galt dieser seinerseits als schwer faßlich, trat in immer wieder anderen Rollen – von Orpheus bis zum »edlen Wilden« – in Erscheinung und vereinte dabei Nativität, Geist, Frechheit und Charme zugleich in sich. Man sagte ihm sogar die Fähigkeit einer »concordia discors« – einer Zusammenführung gegensätzlicher Eigenschaften – nach oder gab ihn als Sohn des Apoll aus, der der Überlieferung zufolge seinerseits eine Vielzahl sonst einander ausschließender Attribute in

sich vereinte und – unfasslich – überall und nirgendwo zugleich war.¹⁴

Von Pierre de Marivaux wird das »je ne sais quoi« erst einmal nur in doppelter Personifizierung in Szene gesetzt: Selbstbewußt reklamiert es Zuständigkeit für die Architektur sowie für die Malerei. Doch dann ermahnt es, beinahe übermütig-spöttisch und einmal mehr wie ein Harlekin, alle Kunstinteressierten, nur ja nicht darauf aus zu sein, es dingfest zu machen: »Suchen Sie mich nicht unter einer bestimmten Form, ich tauche unter tausend auf und habe keine feste: Deshalb sieht man mich, ohne mich zu erkennen, ohne mich fassen oder definieren zu können; man verliert mich aus dem Blick, sobald man mich anschaut, man spürt mich und durchschaut mich doch nicht.«¹⁵

Auch wenn hier noch nichts von sakraler Aufladung oder mystischer Verklärung zu bemerken ist, sondern eher die Lust auf harlekineske Jokerqualitäten den Ton angibt, läßt sich doch schon bemerken, daß das »je ne sais quoi« nicht länger als kleine (vielleicht auch entscheidende) Zugabe, sondern als geheime Eminenz und guter Geist aller Kunst verstanden wird. Es gibt sich omnipräsent und bezieht seine Macht daraus, immer noch eine Maske mehr zu tragen, als man ihm abnehmen kann. Daß es »unter tausend« Formen auftaucht, war die endgültige Absage an einen rationalistischen Klassizismus, der Schönheit genauso wie Wahrheit nur im Singular kannte. Solange Kunst noch konstruiert wurde, war sogar zweifelhaft, ob es in ihr überhaupt ein »je ne sais quoi« geben kann; im erstmals 1671 publizierten Dialog »Le Je Ne Sçai Quoi« von Dominique Bouhours wurde das erst nach einer Diskussion zugestanden, während die sympathische Wirkung eines Menschen als Haupterscheinungsform des »gewissen Etwas« galt.¹⁶

Sobald aber auch die Verantwortung für die Kunst-Schönheit an die rätselhafte, flüchtige Instanz des »je ne sais quoi« delegiert wurde, tauchten neue Fragen auf. Vor allem wurde unsicher, ob die Kunst dann überhaupt lehrbar ist: Reichte es, ein Set an Regeln zu beherrschen, um künstlerisch zu reüssieren? Die Abwehr des Regelhaften konnte jedoch ihrerseits zum Habitus

werden, so daß statt der Ordnung schon bald jene tausendfache Vielfalt an Formen Chancen hatte, zur neuen Schönheitsregel zu werden: Unregelmäßiges, das von geometrischen Figuren oder klassizistischen Mustern abwich, durfte ein »je ne sais quoi« für sich in Anspruch nehmen und wurde als besonders schön gepriesen. Man sprach auch von der »beau désordre«, der schönen Unordnung, was manche Stilvorliebe des Rokoko zu erklären hilft.

Charles Louis de Montesquieu (1689–1755) schätzte diese Unordnung als Abwechslung und hielt in einem für die *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert geplanten Artikel fest, daß die Wirkung des »je ne sais quoi« »hauptsächlich auf Überraschung beruht« (»principalement fondé sur la surprise«).¹⁷ Doch sei nicht jede Überraschung gleich schön: Was bereits auf den ersten Blick verblüffe, laufe Gefahr, letztlich nicht halten zu können, was es verspreche. Beeindruckter zeigt sich Montesquieu von Unscheinbarerem, das nur so viel Neugier weckt, daß man sich ihm etwas länger widmet, um dann aber immer wieder neu davon überrascht zu werden. Während er in der Malerei Veronese für einen effektbewußten Künstler hält, der sogleich zu imponieren versteht, dem zweiten und dritten Blick aber nichts Zusätzliches mehr gibt, lobt er an Raffael oder Correggio, ihre Werke träten zuerst ganz bescheiden auf, überträfen letztlich aber alle Erwartungen.

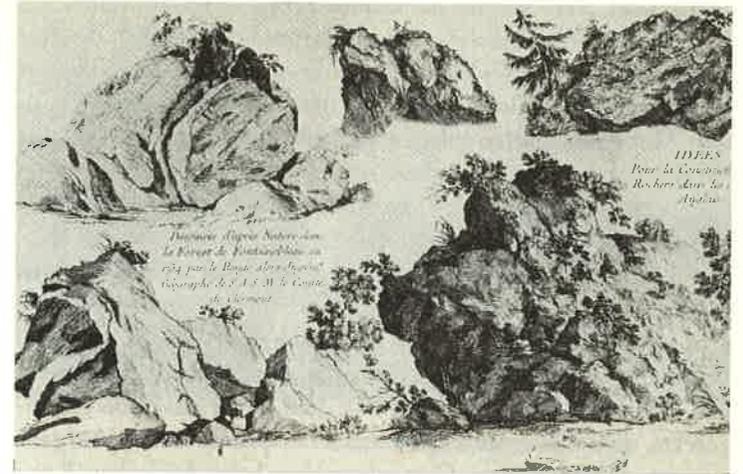
Diese Erfahrung brachte Montesquieu darauf, als schön generell das zu bezeichnen, was beiläufig, gar ein wenig nachlässig erscheine, dahinter aber um so mehr Raffinesse und Sorgfalt verberge. »Glücklich gefunden und nicht gesucht«¹⁸ – diese Losung faßt die vornehmste Spielart von Überraschung in Worte, die auch mit dem Ausruf »je ne sais quoi« quitiert werden kann: Etwas sieht harmlos aus und entpuppt sich doch als facettenreich. Was ist eigentlich geschehen? Der Grund läßt sich nicht identifizieren, doch liegt in ihm nicht weniger als die Differenz zwischen Alles und Nichts.

Montesquieu erwähnt das Aussehen und Benehmen von Damen, Tänze oder auch Glücks- und Gesellschaftsspiele, um zu

analysieren, worin jeweils das Überraschende besteht und wieso gerade die Überraschung am meisten beglückt. Man sieht daran, welch weiten und alles andere als exklusiven Begriff des Schönen es im 18. Jahrhundert noch gab – und wie wenig der Geltungsbereich des ›je ne sais quoi‹ auf ›hohe‹ Künste beschränkt war. Zu den Beispielen, die Montesquieu bringt, gehören ebenso Gärten oder sogar Formen der Natur. Zwar hütet er sich davor, von einem Extrem ins andere zu fallen und alles Symmetrische, Gleichmäßige und Geordnete als langweilig zu verwerfen, doch gelten seine Sympathien auch hier dem Unpräzisen, das sich schließlich um so abwechslungsreicher – und damit überraschender – darbietet. Das Konzept des englischen Gartens zieht er einer Gartenarchitektur à la Versailles vor.

Damit stand Montesquieu nicht alleine. Bereits seit den 1720er Jahren wurde der englische Gartenstil in Frankreich geradezu enthusiastisch begrüßt. Marivaux hatte darin ausdrücklich die Verkörperung des ›je ne sais quoi‹ erblickt.¹⁹ So übersetzte er auch die Vokabel ›Sharavadi‹, die die inszenierte Unordnung bezeichnen sollte, welche aus China in die englischen Gärten ›importiert‹ worden war: Daß diverse Spielarten von Natur ebenso wie verschiedene Bauwerke sich auf relativ engem Raum zwanglos – ohne geometrische Ordnung – miteinander verbinden und dem Besucher einen Parcours an unterschiedlichen Eindrücken bereiten konnten, war eine Qualität, die zuerst englische Kaufleute in China entdeckt und bei sich zu Hause populär gemacht hatten – und die nun, etwas später, ebenso in Frankreich (sowie in anderen europäischen Ländern) nachgefragt wurde.

Gerade in der Abfolge unterschiedlicher Stimmungsbilder erfüllte sich der Wunsch nach Überraschung: Während eine Grotte oder ein Hain mit Götterstatuen geheimnisvoll wirken sollten, weckte eine künstliche Ruine eher melancholisch-sentimentale Gedanken; weite Ausblicke über eine Hügellandschaft stimulierten Freiheitsgefühle, ein chinesischer Turm, eine Pagode oder eine Alhambra hingegen suggerierten dem Besucher, er wandle in fernen Ländern. Insofern mochte ein englischer Gar-



Felsentwürfe für englische Gärten (1784)

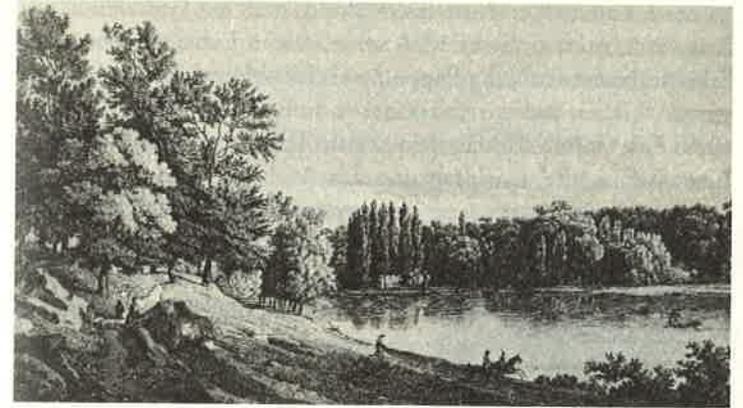
ten durchaus ein Vorläufer eines Freizeit- und Eventparks sein, mit dem – wichtigen – Unterschied, daß jede Inszenierung der Maßgabe zu folgen hatte, möglichst nicht als solche aufzufallen. Dabei waren selbst Felsen zum Teil eigens angefertigt, überboten aber dank ihrer Vorsprünge und Klüfte sogar noch das Aussehen ›reiner Natur‹.

Man sieht: Die Sehnsucht nach Überraschungen, wie sie Montesquieu beschrieben hatte, war groß, und die Lust an einem Effekt des ›je ne sais quoi‹ führte dazu, daß zum ästhetischen Ideal wurde, was einen Superlativ an Vielfalt mit einem Maximum an Beiläufigkeit verband. Die Kunst bestand in Techniken des Understatement und Versteckspiels, nicht mehr in der makellosen Demonstration von Regelwerken. Alles war auf den Moment hin ausgerichtet, in dem jemand erkannte, wie subtil und interessant etwas vermeintlich ganz Einfaches doch war (was nicht gleichbedeutend damit sein mußte, die Künstlichkeit des Komplexen zu entdecken). Das Staunen über ein plötzlich erfahrenes Mehr an Reiz und Bedeutung sollte so sprachlos machen, daß als Reaktion nur ein ›je ne sais quoi‹ blieb.

Als 1761 Jean-Jacques Rousseaus (1712–78) philosophischer Roman *Nouvelle Héloïse* erschien, konnte das Denken des Rationalismus keinen Widerstand mehr mobilisieren: Es zählte nur noch, welche Empfindungen eine Form oder ein Erlebnis auslösten. Wer einen Garten anlegen läßt, gibt – so Rousseau – »nichts auf die Symmetrie«, denn diese sei »eine Feindin der Natur und der Vielfalt«. Und weiter: »Die beiden Seiten seiner Alleen werden keineswegs immer parallel verlaufen; die Richtungen werden nicht immer im rechten Winkel zueinander stehen, sondern in einem vagen »je ne sais quoi« wie die Schritte eines Müßiggängers, der beim Spaziergehen umherschweift.«²⁰

Die unregelmäßige Form, die nicht künstlich, sondern natürlich wirkt, wird also auch hier mit dem »je ne sais quoi« gleichgesetzt, dem Rousseau zugleich eine anspruchsvollere Aufgabe zutraut. Indem es dem Gartenbesucher keine höfischen Konventionen aufzwingt, sondern ihn zum Müßiggänger werden läßt, gewährt es Freiheit und eröffnet die Chance zur Reflexion. Rousseau nimmt das »je« im »je ne sais quoi« ernst und setzt darauf, daß das Ich, das nicht weiß, was genau es beschwingt, eigens darüber nachdenkt. So erlebt es erst, wie überrascht es ist, und nimmt sich selbst bewußter wahr als sonst. Dank des »je ne sais quoi« soll aus dem Müßiggang Selbsterkenntnis, aber auch die Einsicht folgen, wie eindimensional und langweilig – abgeschnitten von sich selbst – ein Leben ist, das nach klaren Regeln abläuft. Der Zivilisationsskeptiker Rousseau erhofft vom »je ne sais quoi«, es möge Vorbehalte gegenüber gesellschaftlichem Drill und obrigkeitsstaatlich-absolutistischer Ordnung wecken und die Überzeugung stärken, nur die Natur könne die Entfremdung rückgängig machen. Ein englischer Garten ist zumindest ein erster Schritt auf dem Weg zu Selbstbestimmung: Aus dem »je ne sais quoi«, das sich in geschwungenen Wegen, locker bepflanzten Bauminseln oder klecksförmig-unregelmäßigen Weihern verkörpert – besser: verbirgt –, wird ein politisches Losungswort.

Die Natur ist für Rousseau sogar die wahre Heimat des »je ne sais quoi«. Mochte es bei Montesquieu noch primär um einen



Blick auf die Rousseau-Insel in Ermenonville (Stich von 1808)

Überraschungseffekt gegangen sein, so legt Rousseau um so mehr Wert darauf, daß dem Menschen nichts begegnet, was eine erkennbare Absicht vor sich herträgt und damit bereits eine bestimmte Reaktion provoziert. An der Natur schätzt er, daß sie sich nicht aufdrängt, dem Menschen Freiraum gibt und zugleich Impulse, damit er diesen für sich zu füllen vermag. Bekanntlich versuchte auch der Pädagoge Rousseau, diesem Prinzip zu folgen und ohne Verbote und Maßregeln auszukommen; vielmehr wollte er, daß sein *Émile* (1762) allein durch eigene Erfahrung und selbständiges Nachdenken auf das Richtige stößt. Um jedoch nicht auf günstige Zufälle angewiesen zu sein, muß der Erzieher häufig geradezu Versuchsanordnungen aufbauen, Ereignisse inszenieren und Parcours wie in einem englischen Garten anlegen, mit denen dann jeweils ein konkretes Erziehungsziel verbunden ist. Das scheinbar Beiläufige ist wiederum das, was am meisten in sich bergen kann.

Rousseau war es vergönnt, im Marquis de Girardin einen Mäzen zu finden, der ihm in Ermenonville einen Garten nach seinen eigenen Vorstellungen errichten ließ. Von Lorrain inspirierte arkadische Landschaftsformationen wechseln sich mit Elementen herberer, nordischer Flachlandschaft im Stil Ruisdaels ab.

In einer künstlichen Einöde errichtete man ein Gartenhaus für Rousseau, in dem dieser 1778 seine letzten Lebenswochen verbrachte, bevor er auf der Pappelinsel eines kleinen Sees beigelegt wurde. Neben Ruinen und anderen architektonischen Beigaben stand im Garten von Ermenonville auch eine ›Urhütte‹ nach Vitruv. Sie sollte den Ursprung der Architektur aus der Natur



Vitruvs ›Urhütte‹, aus: Marc-Antoine Laugier: *Essai sur l'Architecture* (1753)

vergegenwärtigen und darauf hinweisen, daß die Kunst nur da gelingen kann, wo sie möglichst nah an der Natur bleibt. Sobald sie sich hingegen als Kunst in Szene setzt, droht sie oberflächlich und langweilig zu werden, Regelkanons zu exekutieren oder sich auf Effekte zu reduzieren. Allein eine Kunst, die sich so unaufdringlich, so unregelmäßig-vielfältig wie Natur darstellt, besitzt ein Geheimnis, bezaubert durch Unergründlichkeit und hat das ›gewisse Etwas‹ des ›je ne sais quoi‹.

Am besten faßte Kant (1724–1804) in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790) das seit Rousseau favorisierte Verhältnis zwischen Kunst und Natur zusammen, wenn er schrieb, man müsse bei einem Kunstwerk zwar bemerken, »daß es Kunst sei, und nicht Natur«, dann aber gleich konkretisierte, daß »die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen [müsse], als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei«. Diese Regelfreiheit, nicht zu verwechseln mit Beliebigkeit, bereite dem Rezipienten, so Kant, eine »Lust, welche allen allgemein mitteilbar ist, ohne sich doch auf Begriffe zu gründen«. ²¹

Auch Kant hält es also für einen Vorzug der Natur und eine

Voraussetzung von Kunst, daß man, obwohl alles zweckmäßig wirkt, dennoch keine bestimmte Absicht darin erkennen kann. Man fühlt sich also zu einer Deutung eingeladen und gelangt damit doch an kein Ende, was aber nicht frustriert, sondern worin gerade die von Kant erwähnte Lust besteht. Doch läßt sich nicht sagen, was genau sie ausmacht; statt begrifflich begründbar zu sein, ist sie selbst das ›je ne sais quoi‹.

Kant genügt es aber nicht, daß etwas inszeniert wird, was nach Natur aussieht; ein gezielter Kontrast zwischen harmloser Erscheinung und komplexer Tüftelei ist zu wenig. Vielmehr muß der Künstler für ihn seinerseits ›naturhaft‹ sein, d. h. in sich die Disposition haben, etwas zu schaffen, was zwar zweckmäßig, aber kein Regelfolgen ist. Daraus ergibt sich das Hauptkennzeichen des Genie-Begriffs, den Kant im weiteren entwickelt und der auf der Erfahrung des ›je ne sais quoi‹ gründet. Genie ist, so wird es zuerst negativ abgegrenzt, »nicht Geschicklichkeitsanlage zu dem, was nach irgendeiner Regel gelernt werden kann«; entsprechend kann es »selbst nicht beschreiben oder wissenschaftlich anzeigen«, wie es eigentlich seine Werke vollbringt. Dieses Nicht-Wissen bekräftigt Kant in etlichen fast wörtlichen Wiederholungen: Das Genie bestehe darin, daß es »selbst nicht weiß, wie sich ihm die Ideen (...) herbei finden«; es könne nicht »planmäßig« etwas ausdenken, und es sehe sich außerstande, anderen »Vorschriften mitzuteilen«. ²² Der Künstler sei hilflos, etwas über die Genese seiner Werke zu sagen, »weil er es selbst nicht weiß«; es könne »in keiner Formel abgefaßt« werden, was ein Kunstwerk auszeichne usw. ²³

Positiv formuliert bedeutet das für Kant: »Genie ist die angeborene Gemütslage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.« Weiter ist vom Genie sogar »als Natur« die Rede. ²⁴ Ein Kunstwerk ist damit einer Pflanze oder einem Organismus vergleichbar; es ist in sich geordnet, kann durchaus ›regelmäßig sein, ruht aber zugleich so geschlossen in sich, daß keine darin liegende Ordnung über es hinaus Geltung beansprucht. Die Regel, die die Natur der Kunst gibt, entspricht also nicht dem Text eines Gesetzes oder einer Formel der Phy-

sik, sondern ist Ausdruck der Dynamik, mit der sich der Schaffensprozeß Schritt um Schritt so vollzieht, als gäbe es einen klaren Plan dafür. Das Ergebnis ist in sich stimmig; doch wer meint, daraus allgemeine Prinzipien für den Erfolg als Künstler ableiten zu können, wird bestenfalls zum Adepten des Genies, eher noch zu jemandem, der Sachen fabriziert, die zwar nach Kunst aussehen, es gerade deshalb aber nicht sind: Nie Regeln zu folgen, sondern immer nur etwas zu schaffen, das regelhaft ist, ohne selbst je zur Regel werden zu können – das ist Kants Umschreibung genial-schöpferischen Tuns.

Die durch die Gartenkunst eingeleitete und dann vor allem von Rousseau forcierte Ausdehnung des »je ne sais quoi« auf die Natur erweist sich somit als Grundlage des modernen Genie-Begriffs, bei dem die Kunst von der Natur her gedacht wird. Das heißt aber auch, daß der Ursprungsort und »wahre Sitz« des »je ne sais quoi« nun der Künstler ist. In der Folge wurde sein Nicht-Wissen zum Mysterium verklärt. Topoi, die ihn zum Teil bis heute beschreiben sollen, nahmen ihren Ausgang von der Vorstellung des Genies als eines »je ne sais quoi« (oder wurden durch sie, falls sie älterer Herkunft waren, reformuliert). Der Seher und der Störenfried, der Schamane und der Außenseiter, der Clown und der Harlekin – diese Rollen ergaben sich daraus, daß der Künstler nicht weiß, was er macht: Indem er regelunfähig ist, fällt er aus jeder Gesellschaft heraus; er gilt als Medium höherer Kräfte, die über ihn verfügen, durch ihn hindurch aber sonst verborgene Wahrheiten mitteilen; da er seinen Werkprozeß nicht zu kontrollieren oder mitzuteilen vermag, kann er nur für sich alleine tätig sein; er ist unzuverlässig, weil sich das, was er tut, kaum auf Wissen oder Know-how – auf erlernbare Faktoren – stützt usw.

Welche Faszination Künstler auf einmal weckten (die natürlich auch davor schon als bunte Vögel oder dämonische Gestalten gegolten hatten), beweisen nicht zuletzt zahlreiche Romane und Erzählungen, in denen sie – gerade in der deutschsprachigen Literatur – zu Hauptprotagonisten wurden. Von Wilhelm Heineses *Ardinghello* (1787) über *Franz Sternbalds Wanderun-*

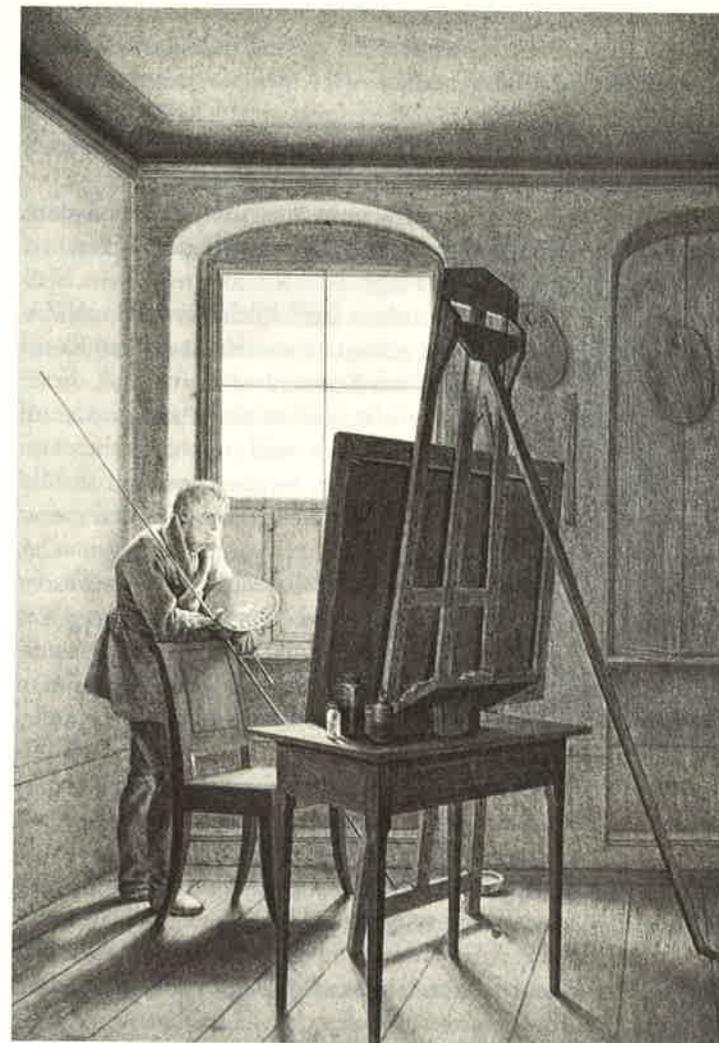
gen (1798) von Ludwig Tieck bis zu Gottfried Kellers *Grünem Heinrich* (1855/80) reichen die Versuche, die eigentümliche Künstler-Seele zu erörtern und die geheimnisvolle Andersheit der Werke der Kunst zu schildern. Tiecks Sternbald etwa hat ein Schlüsselerlebnis auf einer Berghöhe, wo er zuerst die Natur als so überwältigend-geheimnisvoll erfährt, daß er sich »wie festgezaubert« fühlt und, deprimiert, ausruft: »O unmächtige Kunst!«²⁵ Gleich danach trifft er in der Waldeinsamkeit einen Einsiedler und Maler, der ihm die Natur als Sprache und Werk Gottes erklärt, die Kunst dann aber ganz ähnlich beschreibt: »Fast ebenso« wie aus Gottes Natur schienen »wunderliche, fremde, unbekannte Lichter« aus ihren Werken heraus, ja gäben »zauberische Strahlen« von sich, wobei der Künstler »selber nicht weiß«, was genau er mache. Da ist das »je ne sais quoi« wieder, wobei die Kunst erneut in denselben Kategorien wie die Natur erscheint, nur daß diesmal auch beides religiös überhöht und aus einem göttlichen Ursprung abgeleitet wird: Der »ätherische Zauber« der Kunstwerke erweise »den Künstler als einen Liebling Gottes.«²⁶

Die Bilder, die der Maler daraufhin zeigt, machen auf den jungen Franz Sternbald tatsächlich einen so starken Eindruck wie zuvor die Natur; er entdeckt in ihnen »ein Etwas, das den Blick zugleich anzog und zurückstieß.«²⁷ Das »je ne sais quoi« des Künstlers äußert sich für den Rezipienten also als Unbeschreibbarkeit, die durch eine paradoxe Formulierung angedeutet wird. Tieck bedient sich damit eines Stilmittels, das am Ende des 18. Jahrhunderts in Mode kam. So hatte Friedrich Schiller bereits ein paar Jahre zuvor die »wunderbare Rührung«, die ein Kunstwerk erregen kann und »für welche der Verstand keinen Begriff und die Sprache keinen Namen hat«, ganz ähnlich damit umschrieben, daß der Betrachter sowohl »ergriffen und angezogen« als auch »in der Ferne gehalten« werde.²⁸ Tieck fügte noch ein paar Formulierungen an, um das »je ne sais quoi« als »coincidentia oppositorum« – als die bereits vom Harlekin bekannte »concordia discors« – zu fassen, wenn er etwa davon sprach, daß etliche der Bilder, die Sternbald bei dem Maler sah,

»eine Heiterkeit [kennzeichnete], die man wohl grausam hätte nennen können«, oder daß manche »seltsamlich entzückt [waren] und erschreckten durch ihre furchtbare Miene«. ²⁹ Das »je ne sais quoi« war damit in eine Sprachform gebracht worden, deren man sich schon bald formelhaft bediente. ³⁰

Zur selben Zeit wurde in der Malerei eine Ikonographie des »je ne sais quoi« entwickelt, um das vermeintlich unergründbare Wesen des Künstlers abzubilden. Doch ist unschwer zu erkennen, daß er keine Züge des Harlekin mehr trägt, sondern in vollem Ernst zu einem Ausnahmewesen stilisiert wird. Georg Friedrich Kerstings Bildnis von *Caspar David Friedrich in seiner Werkstatt* (ca. 1812) ist ein Beispiel dafür. Der Maler steht einsam hinter seiner Staffelei, in einem kargen Atelier. Kein Schnickschnack oder Luxus lenkt ihn ab, und selbst die Fenster sind – was für einen Landschaftsmaler überraschen mag – zum größeren Teil mit Holzläden abgedunkelt, um keine Störungen von der Außenwelt einzulassen. Lediglich ein Stück weißlich-blauer Himmel ist zu sehen – als Lichtspender oder auch als Verweis auf spirituelle Dimensionen, in denen sich der Künstler bevorzugt aufhält. Immerhin korrespondiert das freie Fensterstück auch ungefähr mit dem Format des Bilds, an dem Friedrich gerade arbeitet. Einen Pinsel, den er in seiner Rechten hält, hat er sogar in helles Blau getunkt, und auf der Palette sind Weiß und Blau zum Mischen aufgelegt.

Doch malt er wirklich? Seine Arme stützt er auf der Stuhllehne auf, und sein Blick scheint weniger die Stelle zu fixieren, an der der nächste Pinselstrich zu plazieren ist, sondern ist sinnierend, gedankenverloren und nach innen gerichtet. Wie er hinter dem Stuhl steht, dürfte es ihm sogar schwerfallen, mit dem Pinsel an die Leinwand zu kommen; der Malstock in der einen, der Pinsel in der anderen Hand sprechen jedoch gegen die Annahme, er mache gerade eine Pause. Sowenig sich sagen läßt, was Friedrich gerade tut, so wenig ist auch das Stadium erkennbar, in dem sich sein Bild befindet: Da es mit der Rückseite zum Betrachter steht, ist es neugierigen Blicken entzogen. Der gesamte Schaffensprozeß bleibt also ein Geheimnis, ein großes



Georg Friedrich Kersting: *Caspar David Friedrich in seiner Werkstatt* (ca. 1812)

›je ne sais quoi‹: Ist es die Hand, das Auge oder der Kopf, wo sich das Eigentliche abspielt? Gibt es eine bestimmte Reihenfolge, in der ein Bild gemalt wird? – Sicher scheint einzig zu sein, daß der Künstler sein Werk ganz unabhängig und allein vollbringt. Es bedarf dazu keiner äußeren Reize, und undenkbar wäre, daß ihm jemand beim Malen zur Hand geht.

Kerstings Gemälde läßt also unbeantwortet, was künstlerische Tätigkeit kennzeichnet. Dafür vermittelt es dem Betrachter die Ahnung, daß schon die Frage indezent oder töricht ist. Spätestens seit der Romantik wurde es tatsächlich von vielen als Zumutung empfunden, danach gefragt zu werden, was denn Kunst sei. Es zeichnete jeden ernsthaft Kunstinteressierten aus, dieser Frage auszuweichen – aber nicht, weil er eine Antwort darauf wußte, auch nicht aus Bequemlichkeit, weil er sich vor einer Definitionsanstrengung drücken wollte, sondern aus dem Gefühl heraus, daß Kunst per se nicht begrifflich faßbar sei – und daß es an Verrat und Blasphemie grenze, wenn man es doch versuche. Scheinbar sind Fragen wie »Was ist Gerechtigkeit?«, »Was ist Liebe?«, »Was ist Natur?« vom selben Typ wie die Frage »Was ist Kunst?«. Doch allein letztere löst ein Aufstöhnen oder nervöses Lachen aus. Das zeigt, wie tief sich das ›je ne sais quoi‹ in den Begriffsleib der Kunst eingesenkt hat – viel tiefer als in den der Liebe oder der Natur, mit denen es ja auch einmal assoziiert war. ›Kunst‹ kommt seither nicht mehr von ›können‹; sonst wäre sie lehr- und lernbar und bestünde in der Anwendung einer Summe technischer Fähig- und Fertigkeiten.

Die Scheu gegenüber der Frage »Was ist Kunst?« macht auch bewußt, daß das dabei unterstellte Nicht-Wissen nicht als Manko, sondern als Mysterium empfunden wird. War das ›je ne sais quoi‹ im Zeitalter des Rationalismus noch eine Provokation und bei Rousseau Projektionsfläche eines entschlossenen Freiheitsethos, so wurde es später zu einer ergriffen-flüsternd vorgebrachten Beschwörungsformel gegenüber einer parareligiösen Macht. Die Sakralisierung der Kunst hängt im späten 18. und 19. Jahrhundert allerdings nicht nur am ›je ne sais quoi‹; vielmehr wird es schon bald von einem treibenden Element der Be-

griffsgeschichte zum bloßen Symptom, schwimmt mit auf dem breiten Strom, der die Kunst in Religion verwandelte. In diesem Moment besitzt es auch keine eigene Geschichte mehr, taucht nur gelegentlich noch auf, ohne jedoch neue Akzente setzen zu können.

Unabhängig von seiner Allianz mit der Kunst blieb das ›je ne sais quoi‹ aber in der profaneren Weise präsent, die es im 17. Jahrhundert kennzeichnete: Bis heute hebt mancher an der Liebe oder an den Frauen die Qualität eines ›gewissen Etwas‹ hervor. So etwa Boris Becker: »Die Frauen sind die *schönsten*, komplexesten Geschöpfe überhaupt. Man weiß nie wirklich, woran man ist. Sie sind unergründbar, das macht sie so reizvoll.«³¹ Becker spricht hier wie ein Kavalier am Hofe des Sonnenkönigs und erklärt das Nicht-Wissen zu einem Attraktivitätsfaktor, zur Folge einer unfasslichen Komplexität – oder Kompliziertheit? – des Weiblichen.



Auch die Werbung hat erkannt, daß sich kaum etwas so gut vermarkten läßt wie die Faszination gegenüber dem Unbegreiflichen. »Ich kann nicht genau sagen, was es ist, aber ich fühle es«, lautet der Slogan einer Anzeige, die für eine Haarverlängerung wirbt. Fühlen statt wissen – das soll Authentizität und Naturnähe verheißen; dazu paßt auch der noch größer gedruckte Appell »Wecke deine Instinkte«. Ein Eldorado des Irrationalen wird hier beschworen, und trivialisiert kehrt wieder, was Rousseau im Sinn hatte, als er die Natur zum Maßstab erhob, da er in ihr eine Freiheit spürte, die erst von der Zivilisation beschnitten wurde. Geändert hat sich nur, daß die Frau in der Werbeanzeige, so lasziv sie auch in Szene gesetzt

Werbung für Haarverlängerung (2003)

sein mag, nicht mehr zum »je ne sais quoi« für den Mann stilisiert wird, sondern sich, emanzipiert, angeblich selbst in neuer Ursprünglichkeit erleben kann.

Wird bei diesem Beispiel mit Vorbehalten gegenüber einer geregelten, naturfernen Alltagswelt gespielt, tritt in anderen Fällen stärker das Moment des Geheimnisvollen in den Vordergrund. Dann wird ein Produkt fetischisiert und zu einem magischen Objekt aufgeladen. Gerade das sogenannte Mythen-Marketing, seit den 1990er Jahren ein Lieblingsthema von Managern und Trendforschern, setzt auf eine Wiederverzauberung der schönen und pragmatischen (Waren-)Welt. Am liebsten hätte man einfache und sichere Rezepte, um die Aura von Geheimnis zu erzeugen, und viele glauben, etwas wie ein »je ne sais quoi« lasse sich ähnlich designen wie etwas besonders Bunes oder Strenge. Dabei taucht die Wendung »je ne sais quoi« genauso wenig wörtlich auf wie bei Boris Becker. Auch haben die Marketing-Manager keine Ahnung von den Traditionen, in die sie sich mit ihren Ambitionen stellen. Aber wie die Kunst-Bewunderer vor zweihundert Jahren verfallen sie auf nichts lieber als auf die Behauptung von Paradoxien; sie inszenieren immer wieder neue – und zugleich uralte – Gegensätze und Formen einer »concordia discors«, um ein Überschreiten jeglicher Normalität zu verheißen.

Images von Marken werden also gerne aus diversen Motiven aufgebaut und Designbotschaften von Waren mehrschichtig codiert. So können Autos außen klar und nüchtern, im Inneren aber verspielt und üppig angelegt sein; andere vereinen aggressive Züge mit Formen, die dem Kindchenschema entsprechen. Jeweils geht es nicht nur darum, mehrere miteinander konkurrierende Kundenwünsche in einem Produkt zu erfüllen, sondern mindestens so wichtig ist auch hier die Magie und Erotik dessen, was sich nicht mehr auf einen klaren Begriff bringen läßt.

Genauso arbeitet man im Star-Business inzwischen vermehrt mit Codes, die eine Person zu einer Einheit des Gegensätzlichen designen: David Beckham verbindet den robust-coolen Sportler und den sensiblen Familienvater; Britney Spears tritt

unschuldig-brav und zugleich zotig-derb auf. Solch konträre Eigenschaften genügen, um eine Person – ehemals einen Künstler, heute einen Sänger, Sportler oder Schauspieler – als ebenso fremd wie vertraut zu empfinden. Kann man sich einmal mühelos damit identifizieren, schreckt man im nächsten Moment ehrfurchtsvoll davor zurück. Ausgehend von den Stars strahlt das »je ne sais quoi« mittlerweile sogar auf die Charakterideale für Frauen und Männer insgesamt aus. Ein Blick in Magazine oder auf Werbeanzeigen genügt, um zu bemerken, daß Männer seit einigen Jahren gleichermaßen stark und einfühlsam, Frauen selbstbewußt und doch zugleich sanft auftreten sollen. Das Nur-Männliche oder Allein-Weibliche reizt hingegen kaum noch; ein Surplus an Erotik verheißt vielmehr alles, was auf einer Verbindung von Gegensätzlichem basiert.

Wenigstens eine schwedische Rockband hat die Traditionen, in denen dieser Kult des Paradoxen steht, mittlerweile erkannt und nennt sich *The Je Ne Sais Quoi*. Sonst jedoch erinnert sich kaum noch jemand an die Zeit, als das »je ne sais quoi« in den englischen Gärten und im Geist der Aufklärung lebte. Eine Ausnahme stellt Ludger Gerdes (geb. 1954) dar, ein Künstler, der 1991 für einen Park in Biel und drei Jahre später im Garten von Schloß Mosigkau (bei Dessau) eine Installation unter dem Titel *JE NE SAIS QUOI – Selbstbeschreibung* entwickelte: Zwei Zeilen aus großen gelben Neonbuchstaben stehen in der Landschaft; einmal ist, in Majuskeln, ein »je ne sais quoi« zu lesen, darauf antwortet, in geschwungener Schreibschrift, das Wort »Selbstbeschreibung«.



Ludger Gerdes: *JE NE SAIS QUOI – Selbstbeschreibung* (1991/94)

Nachgestellt ist damit die Erfahrung, die Rousseau in den Mittelpunkt seiner Überlegungen rückte: In einer Umgebung, die nichts reglementiert, sondern die dank ihrer Vielfalt, welche



Ludger Gerdes:
Schiff für Münster (1987)

sich auf keinen Begriff bringen läßt, stimulierend wirkt, soll ein Freiraum zur Reflexion entstehen. Gewünscht ist, daß die durch die Gesellschaft erzwungene Unmündigkeit und Entfremdung momentan suspendiert wird, damit sich sonst verschlossene Perspektiven der Selbsteinschätzung auftun: Das »je ne sais quoi« soll neue Möglichkeiten der »Selbstbeschreibung« eröffnen.

Wie stark Gerdes hier auf Rousseau zurückgreift, wird durch andere seiner Arbeiten deutlich. So legte er 1987 innerhalb eines künstlichen Sees in Münster eine schifförmige Insel an, auf der zwei Pappeln gepflanzt wurden, die eine Hütte umrahmen, welche der Form nach an Vitruvs Urhütte erinnert. Diese Insel bildet die Pappelinsel in Ermenonville nach, auf der Rousseau begraben liegt; rekapituliert wird der Gedanke, daß die Architektur – und die Kunst insgesamt – ihren Ursprung in der Natur hat, alles Schöne in seinem Charakter also naturhaft ist. Am Ende des 20. Jahrhunderts, lange nach dem Ende der eigentlichen Geschichte des »je ne sais quoi«, werden hier nochmals die Hoffnungen der Aufklärung beschworen, die Menschen mögen zu sich selbst finden, nachdem ihnen die Grenzen von Regeln und Gesetzen einsichtig geworden sind – nachdem sie erkannt haben, daß sie nicht alles erkennen können.

schon auf keinen Begriff bringen läßt, stimulierend wirkt, soll ein Freiraum zur Reflexion entstehen. Gewünscht ist, daß die durch die Gesellschaft erzwungene Unmündigkeit und Entfremdung momentan suspendiert wird, damit sich sonst verschlossene Perspektiven der Selbsteinschätzung auftun: Das »je ne sais quoi« soll neue Möglichkeiten der »Selbstbeschreibung« eröffnen.

Wie stark Gerdes hier auf Rousseau zurückgreift, wird durch andere seiner Arbeiten deutlich. So

Line of Beauty and Grace

Über die Gemeinsamkeiten zwischen einem Bratenwender und einem gelungenen Leben

1753 erschien in London ein Buch, das, glaubt man seinem Autor, bereits ungeduldig erwartet worden war. *The Analysis of Beauty* nannte William Hogarth (1697–1764) sein Werk, in dem er nichts Geringeres als das uralte Rätsel des Wesens der Schönheit zu lösen beanspruchte. Im Untertitel versprach er, die sich immer wieder wandelnden Geschmacksideale endlich auf den Punkt zu bringen (»fixing the fluctuating IDEAS of TASTE«). Nach Lektüre seines Buchs sollte der Leser also endgültig wissen, was schön ist und, vor allem, warum etwas schön ist. Bereits in der Vorrede machte sich Hogarth über das – aus seiner Sicht hilflos-bequeme – Ritual anderer Kunsttheoretiker lustig, welche die Schönheit und Grazie einfach zu einem »je ne sais quoi« erklärten.³² Die Haltlosigkeit dieses »Modeausdrucks« (»fashionable phrase«) sollte nun offenkundig werden.³³

Die Ungeduld der Zeitgenossen ergab sich daraus, daß Hogarth, damals immerhin der bekannteste Kupferstecher und Radierer und einer der wichtigsten Maler, schon einige Jahre zuvor angedeutet hatte, das Geheimnis der Schönheit gelüftet zu haben. Auf einem Selbstbildnis, das er 1745 von sich malte, befand sich etwas, was er selbst später als »Köder« bezeichnete, der sogleich geschluckt worden sei und mehr Spekulationen ausgelöst habe als eine »ägyptische Hieroglyphe«: »Maler und Bildhauer kamen zu mir, um ihren Sinn zu erfahren, der ihnen genauso Kopferbrechen bereitete wie den anderen auch.«³⁴

Dabei handelt es sich tatsächlich um ein merkwürdiges Gebilde auf der Palette des Künstlers – scheinbar nur um eine geschlängelte Linie, die andererseits aber dreidimensional, etwa aus Draht geformt, sein muß, wirft sie doch einen Schatten. Allerdings müßte ein solcher Draht angeklebt sein, da er sonst



William Hogarth: *Der Maler und sein Mops* (1745)

herunterrutschte; immerhin steht die Palette schräg gegen drei Bücher gelehnt. Beschriftet ist das Gebilde mit »The Line of Beauty and Grace«. Weitere Hinweise fehlen, wengleich das Gemälde auch sonst alles andere als konventionell angelegt ist. Hogarth selbst ist auf einem Bild im Bild zu sehen: Auf jenen drei Büchern – von Shakespeare, Milton und Swift, also von

keinen antiken Autoren – steht sein Bildnis, ähnlich oval in der Form wie die Palette. Selbstbewußt und leicht herausfordernd blickt der Künstler den Betrachter an, so als prüfe er, ob dieser auch hinreichend rätselnd vor dem Bild stehe: Seine Freiheit als Künstler demonstriert Hogarth auch dadurch, daß er den höfischen Konventionen nicht folgt und statt einer Perücke eine Mütze trägt. Der Gesellschaftskritiker und Satiriker, als der er primär wahrgenommen wurde, wird aber vor allem durch einen Hund – seinen Mops Trump – symbolisiert, der wie ein »alter ego« vor dem Bild auf dem Tisch steht und alles bewacht. Er

weist Hogarth als Sympathisant der kynischen Schule aus, die sich ja gerade über ihre Unabhängigkeit gegenüber gesellschaftlichen Usancen definierte.

1749 präsentierte Hogarth eine Kupferstichversion seines Selbstbildnisses, die, seitenverkehrt, fast genau dieselbe Komposition zeigt. Diesmal ist seine »Hieroglyphe« allerdings nur mit »The Line of Beauty« beschriftet; dafür scheint die Palette aber auch ihren eigentlichen Zweck zu erfüllen: Auf ihr sind sieben Farbhäufchen plaziert, die von Hell nach Dunkel reichen. Neue Hinweise zur Deutung des geschwungenen Gebildes auf der Palette gibt es hingegen nicht.



William Hogarth:
Selbstbildnis (1749)

1752 steigerte Hogarth die Spannung weiter. Er publizierte ein Subskriptionsblatt, dessen Erwerb den Käufern als Vorauszahlung für das Buch angerechnet wurde; mit den Erlösen war die Finanzierung der Druckkosten gesichert. In einer Paraphrase auf das letzte Abendmahl sieht man hier sechs Männer an einem Tisch; der mittlere, in der Position Christi, deutet auf eine halbe Eierschale vor ihm. Zwei andere halten jeweils ein ganzes Ei fest. Die Herren scheinen in eifriger Debatte über die formalen Eigenschaften dieser Eier; einer, der hinter der Gruppe steht,



*And
for holding being the first Payment for a Subscription in Books
with the Analysis of Beauty, whereon others are printed in a new
List to which will be added two explanatory Prints, Veritas, and
Veritas, Veritas, in large Copper Plates for the frame for Characters.*
W. Hogarth

William Hogarth: Subskriptionsblatt für das Buch *Analysis of Beauty* (1752)

schlägt sich mit der Hand vor die Stirn, so als habe er plötzlich – und endlich – die offenbar überraschend einfache Lösung eines Problems kapiert. Illustriert ist hier das sprichwörtliche Ei des Kolumbus: Der hatte, so will es die Legende, auf die abfällige Bemerkung hin, jeder andere hätte Amerika ebenfalls entdecken können, die Aufgabe gestellt, ein Ei aufrecht auf einen Tisch zu stellen. Keinem gelang es, bis Kolumbus selbst das Ei nahm und gewaltsam auf den Tisch drückte, so daß es an einem Ende brach. Das wurde natürlich nicht gerade als elegante Methode empfunden – und der Käufer des Subskriptionsblatts mochte sich etwas besorgt fragen, ob Hogarth ausgerechnet die Frage nach der Schönheit genauso unfein-brachial angehen würde. Die Formen würden unter neuem Licht betrachtet, hieß es im Begleittext zu dem Blatt (»forms are considered in a new light«), doch daß das vielleicht nur auf eine verdrießende Pointe hinauslaufen würde und nicht ganz ernst gemeint war, stand aufgrund des Kolumbus-Zitats zu befürchten; zudem konnte – mußte – dem pro-

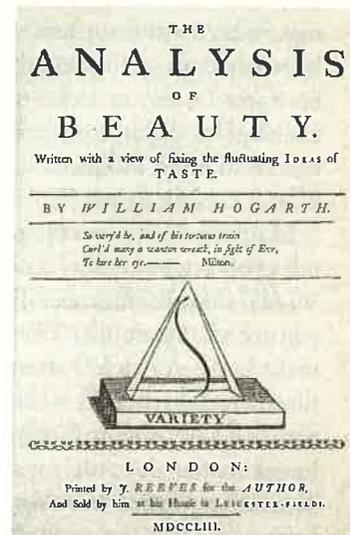
spektiven Autor extreme Eitelkeit unterstellt werden, wenn er den Wert seines Buchs mit der Entdeckung Amerikas verglich und sich dabei auch noch in die Position Christi brachte.

Allerdings ist zweifelhaft, ob das Ei hier nur als Metapher fungiert. So steht auf dem Tisch des Blatts noch eine Schale, in der sich, neben zwei weiteren Eiern, zwei Aale schlängeln. Deren Form entspricht genau der »Line of Beauty and Grace«, wie sie auf der Palette des Selbstbildnisses auftaucht. In der Form des Eis könnte Hogarth also genauso wie in der Schlangenlinie – warum auch immer – ein besonderes Exemplum des Schönen erblicken.

Ein Hund, dem Christus-Kolumbus-Hogarth genau gegenüber, nützt die Geschäftigkeit der Herren aus und versucht gerade, an jene Schale heranzukommen, um Fisch (und Eier) zu stibitzen. Naheliegend, in diesem Hund ebenfalls einen Rekurs auf das Selbstbildnis zu sehen – und die Szene auf dem Subskriptionsblatt als Ausdruck der heftigen Bemühung von Hogarth zu deuten, endlich zu erhaschen, was so lange unerreichbar war. Möglich scheint auch, daß der Hund als nächstes etwas weiter nach links tappt und mit seinen Pfoten ein Tuch vom Tisch zieht, das neben der Schale liegt und unter dem sich etwas zu verbergen scheint. Nochmals Eier?

Die Neugier des Publikums, endlich Genaueres zu erfahren, braucht also nicht zu verwundern. Doch als *The Analysis of Beauty* ein Jahr später endlich erschien, stiftete die Titelvignette nur noch zusätzliche Verwirrung. Zwar taucht die Schlangenlinie erneut auf, nun jedoch in Verbindung mit einer pyramida-

lischen Form. Die Vignette zeigt eine Pyramide, die auf einem Buch mit dem Titel »VARIETY« ruht. Eine Schlange schlängelt sich über die Spitze der Pyramide. Die Szene ist von einem Rahmen umgeben, der die Aufschrift »THE ANALYSIS OF BEAUTY« trägt. Darunter steht: »Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of TASTE. BY WILLIAM HOGARTH. So wery'd be, and of his torments train / Carl'd many a season weat, in fight of Eve, / To have her eye. — Milton.«



Analysis of Beauty (1753) – Titelblatt

LONDON: Printed by J. BEECHER for the AUTHOR, And Sold by him at his Shop in LEICESTER-STREET. MDCCCLIII.

len Form, die auf einem Sockel steht, dessen Vorderseite mit der Aufschrift »Variety« versehen ist. (In der deutschen Ausgabe, 1754, ist dies mit »Mannichfaltigkeit« übersetzt.) Diesmal gab Hogarth aber selbst die Auflösung, als er nämlich in der Vorrede den italienischen Kunsttheoretiker Giovanni Paolo Lomazzo zitierte, dem zufolge die Griechen einst, nachdem sie die ideal-schönen Proportionen gefunden hätten, diese in einem dreieckigen Glas der Venus – in ihrer Rolle als Göttin der Schönheit – geweiht hätten.³⁵ Lomazzo war auch der erste gewesen, der, mehr als 150 Jahre vor Hogarth, der Schlangenlinie – der »figura serpentinata«, wie er sie nannte – eine prominente Rolle zuwies, was Hogarth ebenfalls nicht zu erwähnen vergaß.³⁶ So hatte Lomazzo sich, unter zweifelhafter Berufung auf Michelangelo, dafür ausgesprochen, ein bildender Künstler solle seinen Figuren möglichst eine schlangenförmige – und pyramidale! – Gestalt geben.³⁷

Mancher Leser von Hogarth war enttäuscht darüber, daß sich die groß angekündigte Lösung des Schönheits-Rätsels nur als Wiederaufguß eines ziemlich alten Theoriebutels zu entpuppen schien. Streit über *The Analysis of Beauty* ließ entsprechend nicht lange auf sich warten. Sogar ein Zyklus von acht Karikaturen erschien bereits wenige Monate nach dem Hogarth-Buch, nämlich von einem Gegenspieler, Paul Sandby, der ein Lieblingskünstler des Adels war und mit seinen Blättern unter dem Titel *The Author run Mad* die Lacher auf seiner Seite gehabt haben dürfte, zeigt er doch kuriose Ansammlungen von Sujets mit Schlangenlinien.³⁸

Hogarth's Kritiker machten es sich jedoch viel zu einfach. Sie übersahen, daß die »figura serpentinata« keineswegs nur auf die Körperhaltung von Figuren Anwendung finden sollte, daß es Hogarth aber genausowenig darum ging, nun überall Geschlängelt anzubringen. Ebenfalls bereits in der Vorrede hob er vielmehr – und nochmals in konkretem Bezug auf die Titelvignette – hervor, »daß die dreieckige Form des Glases und die Schlangenlinie die zwei ausdrucksvollsten Formen sind, die man ersinnen kann, um sich nicht nur die Schönheit und die Grazie,

sondern die ganze Ordnung der Form vorzustellen.«³⁹ Schlangenlinie und Dreieck eignen sich also besonders zur Reflexion über Formen; an ihnen kann man sich klarmachen, was Formen überhaupt vermögen. So verkörpert das Dreieck Einfachheit und Vielfalt zugleich, ist es doch einerseits die simpelste, da seitenärmste Art von Vieleck – das Grundmuster aller Vielecke –, andererseits aber nicht so gleichförmig wie etwa ein Quadrat, weil seine Seiten in verschiedene Richtungen weisen, statt parallel oder orthogonal zueinander zu stehen. Diese Richtungsvielfalt teilt das Dreieck mit der Schlangenlinie, die sogar in jedem Punkt ihre Richtung ändert – und dabei doch immer eine Linie bleibt, insofern also ebenfalls zugleich besonders »einfach« ist.

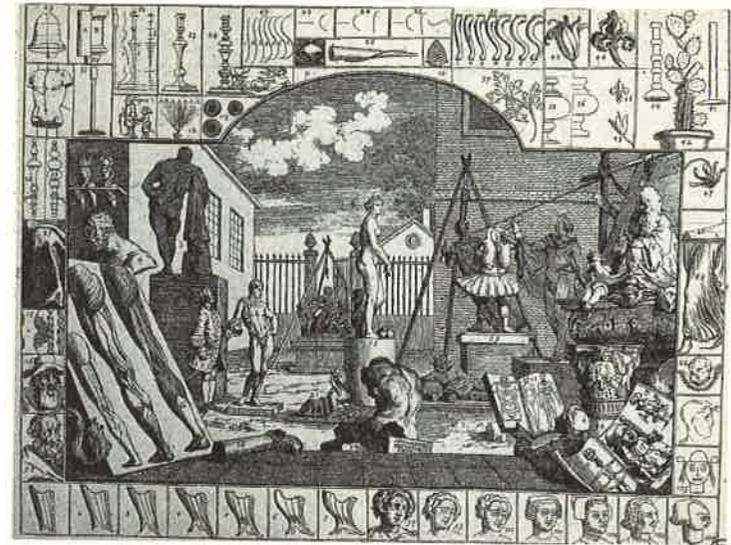
Vielfalt (»Mannichfaltigkeit«), die jedoch nicht zum Chaos werden darf, hält Hogarth grundsätzlich für reizvoll, da sie Auge und Geist Stoff bietet, während das bloß Gleichförmige schnell durchschaut ist und dann zu langweilen droht. So spricht er sich auch für das Oval aus, das »wegen seiner Vielfalt in der Einfachheit bei weitem dem Kreis vorzuziehen« sei, »so wie das Dreieck dem Viereck oder die Pyramide dem Würfel.«⁴⁰ Das erklärt auch, warum Hogarth in seinem Selbstbildnis nicht nur die »Line of Beauty and Grace« auf eine ovale Palette plazierte, sondern ebenso sich selbst in ein Oval stellte. Und natürlich erhellt sich nun erst recht der Sinn der »Ei des Kolumbus«-Thematik des Subskriptionsblatts.

Wegen seiner Vorliebe für Vielfalt bevorzugte Hogarth ferner ungerade Zahlen, dank deren Symmetrien gebrochen werden und Gleichförmigkeiten gar nicht erst entstehen. Wären auf dem Selbstbildnis nur zwei Bücher gemalt, dann neigte man dazu, mit ihnen These und Antithese oder einen anderen klaren Gegensatz – von alt und neu, ernst und heiter etc. – ausgedrückt zu sehen; da es jedoch drei sind, deuten sich viel mehr mögliche Bezüge an. Die sieben Farbtupfen auf der Palette veranschaulichen ebenfalls Hogarth's Sympathie für das Ungerade. Schließlich ist nicht auszuschließen, daß er, der sein Prinzip der Schönheit ja schon länger im Kopf hatte, eigens bis 1753 mit der Publikation wartete, mußte das doch eine für ihn geradezu

symbolhaft schöne Zahl sein, bestehend aus den vier ersten ungeraden Ziffern der Zahlenreihe.⁴¹

Generell läßt sich – als erster Zwischenstand – festhalten, daß Hogarth mit seiner Schrift einer klassizistischen Regelästhetik widersprach, die Symmetrie und geometrische Grundformen wie Kreis und Quadrat bevorzugte. Genausowenig ergriff er aber für die Gegenposition Partei, derzufolge überhaupt keine verbindlichen Regeln für die Schönheit angegeben werden können, diese also ein geheimnisvolles »je ne sais quoi« bleiben muß. Die Versöhnung von Vielfalt und Ordnung – so lautete die vermittelnde Position, die Hogarth anstrebte.

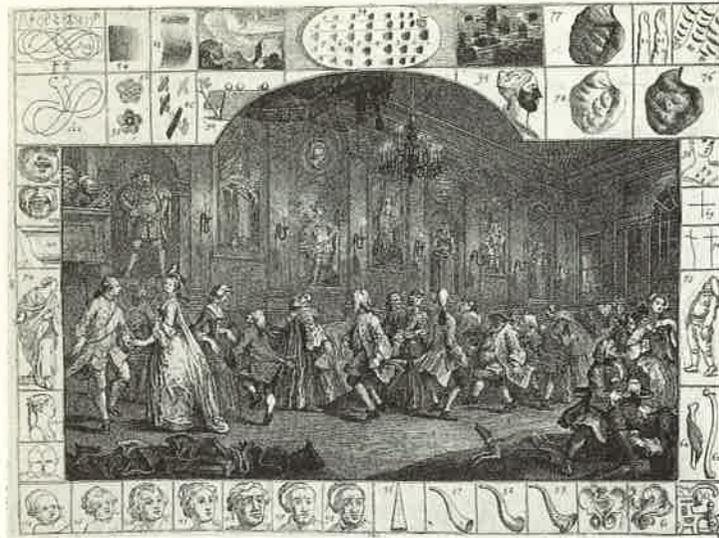
Daß – und wieso – der Schlangenlinie dabei eine besondere Rolle zukommt, wird erst im weiteren Verlauf der Schrift deutlich. Sein Plädoyer beginnt Hogarth mit dem Verweis auf einen menschlichen Urtrieb, nämlich das Jagen und Verfolgen. Dies sei »das Geschäft unseres Lebens« und »bereitet uns auch dann Freude, wenn wir von irgendeinem anderen Zweck absehen«.⁴² Hogarth erinnert daran, daß ein Jäger mehr Spaß habe, wenn der Hase es ihm und den Hunden schwer mache – wenn er immer wieder seine Richtung ändere und nicht einfach geradlinig davonlaufe. Ob ein flüchtender Hase allerdings nicht eher Haken schlägt, als sich im Sinne der »figura serpentina« fortzubewegen, möchte man hier wohl kritisch ins Feld führen, nähme Hogarth damit aber schon wieder zu wörtlich. Für ihn repräsentiert die Schlangenlinie nämlich nur das allgemeine Muster einer Form, die »das Auge zu einer spielerischen Weise des Verfolgens führt«. Daß er dabei genauso an ganz andere Bereiche denkt, macht sein Hinweis auf Allegorien und Rätsel bewußt, bei denen auch jeweils einer Spur zu folgen ist; ferner hebt er das Vergnügen an dem »wohl geknüpften Faden« eines Theaterstücks oder Romans hervor, wo »die Verwicklung immer weiter zunimmt, bis sie am Ende zu unserer höchsten Zufriedenheit auf das deutlichste aufgelöst wird«.⁴³ Klar ist, daß Hogarth hier auch sein eigenes Vorgehen im Blick hat, wollte er doch mit der kunstvollen Inszenierung der »Line of Beauty and Grace« in den vorbereitenden Bildern und Graphiken ein Exempel für



William Hogarth: *Der Statuenhof* (aus: *Analysis of Beauty*, 1753)

die »Verwicklung« geben, in der er das Prinzip der Schönheit zu erkennen glaubte.

Die zahlreichen Beispiele, anhand deren Hogarth sein Schönheitsideal darlegte, versammelte er auf zwei Kupferstichen, die der *Analysis of Beauty* beigegeben sind und die zu den geistreichsten, subtilsten und vor allem »verwickeltesten« Blättern gehören dürften, die die abendländische Kunstgeschichte zu bieten hat. (Sie hätten es, ähnlich wie z. B. Dürers »Meisterstiche«, verdient, in einer eigenen Monographie analysiert zu werden.) Das Bedürfnis nach Vielfalt und Verrätselung ist auf ihnen jedenfalls unübersehbar, und die Grenze zum Chaos scheint an manchen Stellen sogar schon überschritten – dies ein Eindruck, der jedoch korrigiert wird, sobald man sich den Details und ihren Zusammenhängen etwas genauer widmet. Der eine Stich zeigt in seinem Zentrum einen Hof, der mit antiken Statuen, barocken Perücken, anatomischen Tafeln, Holzgerüsten und einem Flaschenzug vollgestellt ist. Die Rahmenleisten dazu sind



William Hogarth: *Der Tanz* (aus: *Analysis of Beauty*, 1753)

in rund fünfzig kleine Felder unterteilt, in denen, jeweils nummeriert, Korsette, Profile, Stuhlbeine, Faltenwürfe, aber auch ein Kaktus, eine Ananas oder eine Kinderzeichnung wiedergegeben werden. Das zweite Blatt zeigt in der Mitte eine höfische Gesellschaft beim Tanz; in den wiederum kleinteilig gestalteten Randpartien sieht man Muskelstudien, Tanzschemata, Hörner oder Beckenknochen.

Die Heterogenität der Gegenstände auf den beiden Stichen illustriert aber nicht nur Hogarths Faible für Vielfalt, sondern bekräftigt vor allem auch den Anspruch, den er mit seiner Schrift verfolgte: Seine Theorie der Schönheit sollte nicht auf den Bereich der höheren Künste beschränkt sein – nicht nur für die Antiken oder die Werke von Raffael und Michelangelo gelten –, sondern alles nur Denkbare umfassen, wohlgernekt neben von Menschenhand gefertigten Dingen genauso Formen der Natur. Da ein solch umgreifender Ansatz im Zeitalter der Kunst- und Wunderkammern jedoch noch üblich war, dürften die beiden

Kupferstiche Hogarths Zeitgenossen weniger skurril und verwirrend erschienen sein als späteren Generationen, die es wohl sogar beinahe als Blasphemie empfanden, wenn z. B. der hehren Statue des Antinous ein barocker Höfbling an die Seite gegeben wurde, den Hogarth im Text als Tanzlehrer auswies.

Wer keinen Sinn für Ironie besitzt, wird mit Hogarth kaum etwas anfangen können. Sowohl sein Text, aber viel mehr noch die beiden Stiche, in denen er ganz in seinem Element ist, sind Dokumente eines schalkhaften Geistes, der jede Chance nutzt, um eine Anspielung, einen Seitenhieb oder eine Selbstpersiflage unterzubringen. Nur ein Beispiel: Auf dem Statuen-Hof ist im Hintergrund auch die Laokoongruppe abgestellt, umgeben von einer Dreiecks-Pyramide aus Holzlatten. Sofort denkt der Betrachter an die Titelvignette und die Kombination von Dreieck und Schlangenlinie zurück – und überlegt, ob Hogarth den Laokoon etwa nur wegen der Schlangen für besonders gelungen hält. Aber ist das nicht etwas platt? Und bringen die Schlangen hier nicht Unglück? Doch spielt Hogarth nur mit der Neigung des Publikums, sich schnell zufriedenzugeben und lieber dem Künstler oder Autor Naivität zu unterstellen, als die eigene Bequemlichkeit zu bekämpfen.

Auch sonst hängt es wesentlich von der Ironiesensibilität des jeweiligen Rezipienten ab, wie wörtlich er Hogarth nimmt, auf welcher Ebene er dessen Überlegungen ansiedelt und welche Reichweite er diesen zugesteht. Ohne fortwährende Richtungswechsel, wie sie der ›Line of Beauty and Grace‹ zukommen, dürfte jedenfalls kaum ein Interpretationsgang durch die *Analysis of Beauty* möglich sein. Seinen Schalk offenbart Hogarth etwa auch, wenn er die Bedeutung der Schlangenlinie ausgerechnet anhand des Schraubengewindes eines Bratenwenders erörtert, dessen Bewegung, so sein Argument, dauernde Abwechslung und zugleich höchste Einfachheit biete. In seiner Kindheit habe er einen solchen Bratenwender genauso gerne angeschaut wie einen Kontertanz, »obgleich vielleicht« – so Hogarth weiter – »das letztere mich noch etwas mehr in seinen Bann zog, zumal, wenn ich eifrig all die Drehungen einer beliebten Tänzerin ver-

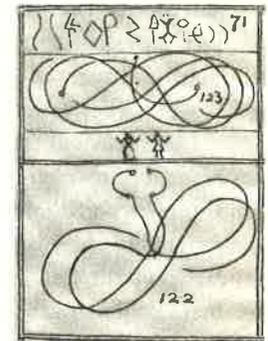
folgte, die dem Auge einen bezaubernden Anblick bot«.44 Wie schmeichelhaft für die Tänzerin, mit dem Mechanismus eines Bratenwenders verglichen zu werden!

Doch macht das Beispiel deutlich, daß Hogarth es vorzieht, alle Dimensionen für mögliche Vielfalt und Richtungsänderungen auszuschöpfen: Statt sich nur auf die Fläche zu beschränken, die dem Maler und Zeichner zur Verfügung steht, interessiert ihn der Raum, wo die Linie außer nach oben und unten ebenso nach links und rechts zu schlängeln vermag (wie das ja auch schon bei dem Gebilde auf der Palette der Fall war); und noch mehr Gefallen findet bei ihm alles, was sich im Raum bewegt und dabei am besten neben der Ausrichtung auch die Geschwindigkeit fortwährend variiert. Erst die Berücksichtigung von Tänzen legitimiert auch die Titulierung der Schlangenlinie als ›Line of Grace‹, bezieht sich Anmut bzw. Grazie doch immer auf Bewegungen und nicht auf Formen oder Gestalten. Ein Gesellschaftstanz kann das Vergnügen noch steigern, sofern nicht nur eine Person elegant durch den Raum zieht, sondern verschiedene Akteure entweder in unterschiedlichen Phasen eines Bewegungsablaufs begriffen sind oder aber aufgrund ihrer individuellen Konstitution eine jeweils eigene Spielart desselben Bewegungstyps liefern, dem Zuschauer also in jedem Fall ein ganzes Spektrum miteinander verwandter Stellungen gleichzeitig bieten.

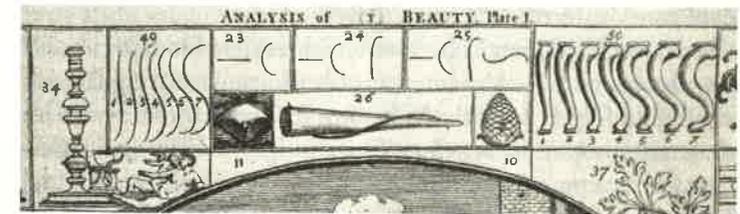
Dieses höchst komplexe Ereignis von ›variety‹ wählte Hogarth auch für die Hauptszene seines zweiten Kupferstichs. An dessen oberem linken Rand brachte er zudem eine auf Grundmuster abstrahierte Zeichnung derselben Tanzgesellschaft unter, um zu verdeutlichen, welche Variabilität ein Kontertanz besitzt – und wieviel Vergnügen es bereiten kann, bei verschiedenen Graden von Geschicklichkeit zuzuschauen oder die Rhythmen zu verfolgen, die sich innerhalb einer Kette von Menschen ergeben.

Ein etwas oberflächlicherer Rezipient wird natürlich auch diese Tafel vor allem auf Schlangenlinien hin absuchen – und dann doch zweifeln, ob sieben (!) geschwungene Kerzenleuchter, ein zum Sprung ansetzender Hund und ein paar abgelegte

Hüte im Vordergrund genügen können, um der Szene besondere Schönheit zuzusprechen. Wer schon etwas weiter eingedrungen ist, wird hingegen nicht nur die Schemata von Tanzfiguren auf das Mittelbild beziehen, sondern etwa auch in dessen perspektivischer Darstellung einen bewußt eingesetzten Reiz des Blatts erkennen. So legt Hogarth in seinem Traktat dar, wie sehr die Perspektive »zur Schönheit beiträgt, indem sie ansonsten unveränderte Formen scheinbar mannigfaltiger gestaltet«.45 Gerade etwas Symmetrisches wie ein Gesicht oder ein Gebäude kann man von Gleichförmigkeit befreien, wenn man es nach einer Richtung hin perspektivisch verjüngt. Wiederum handelt es sich dabei um fließende und langsame Übergänge,



Ausschnitt aus Abb. S. 40



Ausschnitt aus Abb. S. 39

und es bereitet dem Betrachter – so Hogarths durchaus eigenwillige Deutung des Sinns der Perspektive – gewisses Vergnügen zu studieren, wie sich eine Form verändert, wenn sie kleiner wird, oder wie sich gerade ein Gesicht anders ausnimmt, sobald es einer perspektivischen Verzerrung unterliegt und nicht frontal von vorne zu sehen ist.

Auch sonst plädiert Hogarth immer für behutsame Veränderungen; seine ›Line of Beauty and Grace‹ läßt sich als Symbol einer gewitzten Metamorphosenlehre verstehen. Zu langsame oder zu abrupte Übergänge mindern die Eleganz, was auf den

beiden Kupfertafeln an etlichen Beispielen vorexerziert wird. So bringt er mehrere Schlangenlinien oder auch Stuhlbeine im Vergleich, zeigt sowohl ein paar, die so stark gekrümmt sind, daß sie maniert und plump erscheinen, als auch andere, die langweilig nah an der Geraden bleiben und deshalb etwas verzagt wirken. Der Tanzlehrer macht neben dem Antinous, dessen Schwung sich besonders elegant ausnimmt, ebenfalls einen hölzernen steifen Eindruck – dem Auge bleibt hier nicht viel zu verfolgen.

Hogarth will mit den Gegenüberstellungen jedoch nicht nur eine schönste von weniger schönen Formen unterscheiden, sondern vor allem auch die Schönheit des Variierens demonstrieren. Jede seiner Musterfolgen soll ihrerseits als gelungenes Beispiel für den richtigen – weder zu harten, noch zu wenig merklichen – Übergang zur Geltung kommen. Die wiederum bevorzugte Siebenzahl der Varianten sorgt zugleich dafür, daß diese nicht zu simpel gruppiert werden oder in Symmetriebeziehungen zueinander treten können. Außerdem hat eine ungerade Zahl von Mustern den Vorzug, daß eines genau in der Mitte zwischen zwei Extremen liegt. Tatsächlich erklärt Hogarth jeweils die vierte von sieben Varianten zur Idealform. Damit eignen sich die Musterfolgen auch als Anleitung für das Auffinden der jeweils schönsten Spielart einer Gestaltung: Ihr Platz ist in gleicher Entfernung von zwei Gegenpolen – so wie die Krümmung des Ovals zwischen der Geraden und dem Kreis angesiedelt ist. Man findet sie gleichsam spielerisch, wenn man sich langsam, am besten in sieben Schritten, vom einen Extrem zum anderen Extrem fortbewegt.

Dieses Schema überträgt Hogarth innerhalb der *Analysis of Beauty* auch auf den Umgang mit Farben. Ähnlich wie auf dem Selbstporträt bringt er auf dem zweiten Kupferstich eine Palette, nur daß diesmal nicht nur sieben nach Helligkeit abgestufte Farbkleckse aufgetragen sind, sondern die analogen Farbverläufe für fünf Farben simuliert sind (der Kupferstich selbst ist ja nur in Schwarzweiß, erst durch den erläuternden Text erklärt sich die Bedeutung der einzelnen Flächen auf der Palette⁴⁶). Wieder ist sowohl der jeweils vierte Farbton am schönsten – am

reinsten, da ohne Beimischung von Weiß oder Schwarz –, wie auch die Abfolge der Töne im Ganzen dem Auge besonders gefällt, sofern die Übergänge nachvollziehbar und doch deutlich genug sind und sofern innerhalb einer Tonfolge ein möglichst breites Spektrum von Farb(wert)en in Erscheinung tritt. Vor diesem Hintergrund erhält auch das pyramidale Glas der Titelvignette eine zusätzliche Implikation, wäre es doch genauso als Prisma einzusetzen, mit dem sich das ›weiße‹ Licht in die Spektralfarben zerlegen läßt. Eine große Spannweite an Valeurs sowie fließende Übergänge zwischen ihnen sind hier optimal gewährleistet!



Ausschnitt aus Abb. S. 40

Aber noch etwas wird bei Hogarths Spiel der Variationen offensichtlich. Da es immer genau die mittlere Form zwischen zwei Extremen ist, die für ihn den höchsten Schönheitswert besitzt, propagiert er nichts anderes als eine ästhetische Mesotes-Lehre: Wie Aristoteles den guten und tugendhaften Charakter als goldene Mitte (mesotēs) bestimmte und etwa Tapferkeit als genauso weit entfernt von der Feigheit wie von der Tollkühnheit ansah, liegt für Hogarth die schöne Form zwischen Symmetrie und Chaos oder die anmutige Bewegung zwischen Steifheit und Exaltiertheit. Da aber gerade die Anmut immer auch eine moralische Kategorie war und als Ausdruck einer reinen Gesinnung oder eines Einvernehmens mit der eigenen Umwelt gedeutet wurde, greift Hogarth mit der ›Line of Beauty and Grace‹ ebenfalls über das Ästhetische hinaus. Seine Lehre ist eine Theorie des rechten Maßes: Wer es im Ästhetischen wahrnt, erfährt nicht nur intellektuelle Anregung, sondern erlangt auch ein ausgeglichenes Temperament. Im letzten zielt *The Analysis of Beauty* also auf eine komplette Lebensphilosophie, und die ›Line of Beauty and Grace‹ wird zum Ideal eines geglückten Lebens, in dem trotz größtmöglicher Erlebnisvielfalt jeder Moment in engen Zusammenhängen mit möglichst vielen anderen Momenten steht. Indem die beiden Kupferstiche in sich Objekte und Situa-

tionen nahezu aller Lebensbereiche vereinen und in Beziehung zueinander setzen, werden sie zu Sinnbildern eines solchen glücklichen Lebens, dem jeder Übergang spielend gelingt.

Was zuerst eine harmlose, vielleicht sogar antiquierte und halb plagiierte Vorstellung der Schönheit zu sein schien, erweist sich somit als ein Konzept, das so feinsinnig und human angelegt und so breit ausgerichtet ist, daß die Neugier, die Hogarth im Vorfeld angefacht hatte, durchaus gerechtfertigt war. Dabei reicht seine Menschenfreundlichkeit sogar noch so weit, daß die *Analysis of Beauty* jedem Rezipienten, abhängig von dessen Interessen und Sensibilität, entgegenkommen kann – dem einen ganz direkt als Anleitung zum Malen von Schlangenlinien, dem nächsten als Unterweisung im Umgang mit ästhetischer Vielfalt, wieder einem anderen als Zahlentheorie, als Benimmbuch, als philosophischer Entwurf ... Und am intelligentesten – am humansten? – ist Hogarth darin, daß er seinen Gegnern auch noch die Befriedigung verschafft, überlegen zu sein. Nur merkten sie dann gar nicht, wie weit ihre Argumente unter der Meßlatte hindurchpurzelten, über die hinweg Hogarth in Wirklichkeit längst gesprungen war.

Die Rezeption der ›Line of Beauty and Grace‹ jedenfalls bezeugt, auf welchem unterschiedlichen Niveau die Impulse von Hogarth aufgenommen und umgesetzt wurden. Natürlich beförderte das Lob der Schlangenlinie manche Rokoko-Mode, genauso wie es auf die Anlage englischer Gärten Einfluß hatte. Das Erfolgsgeheimnis von Lancelot Brown (1716–83), dem wichtigsten Landschaftsarchitekten zur Zeit von Hogarth, bestand darin, allein durch eine geschickte Ausrichtung der Wege die jeweils attraktivsten Zugänge zu einem Stück Natur zu eröffnen. Statt stark in die Landschaft einzugreifen, ließ er eine umsichtige Blickregie walten – und teilte Hogarths Behauptung, daß der Spaziergänger ›variety‹ liebt, also gerne verschiedene Perspektiven gegenüber einer Baumgruppe, einer Anhöhe oder einem Teich einnimmt. Die Wege in Browns Gärten winden sich also oft durch die Landschaft und nutzen eventuelle Höhenunterschiede aus.

Im Gefolge Browns gingen auch andere Landschaftsgärtner dazu über, geschlängelte Wege anzulegen. Wenn etwa Friedrich Ludwig von Sckell (1750–1823) einen neuen Garten zu gestalten hatte, wanderte er durch die Landschaft, ließ sich von deren Gegenbenheiten führen und konnte den künftigen Weg offenbar so gut imaginieren, daß er einfach einen Stock hinter sich herzog, mit dem er den Boden markierte. Entsprechend gab er dem angehenden Gartenarchitekten den Rat, in »aufrechter Haltung«, mit »dem vorwärts nach der bestehenden Localität (...) gerichteten Blicke«

sowie »mit starken Schritten der schönen Wellen-Linie« zu folgen, »die ihm seine geübte Einbildungskraft vorbildet, und gleichsam vor ihm herschweben läßt«.47 Diese Äußerung belegt die Selbstverständlichkeit, die die ›Line of Beauty and Grace‹ mehr als ein halbes Jahrhundert nach Hogarth erlangt hatte: Indem sie schon ›vorschwebt‹, ist sie zur zweiten Natur geworden, etwas, zu dem es keine wirkliche Alternative zu geben scheint.

Wie leicht ein eindimensionales Verständnis der *Analysis of Beauty* in plumpen Manierismus mündet, braucht wohl nicht eigens erwähnt zu werden. Goethe machte sich darüber lustig, als er eine ganze Gruppe idiosynkratischer Künstler unter dem Namen »Undulisten« bzw. »Schlängler« zusammenfaßte und näher damit charakterisierte, daß sie »im Bilde nur etwas mehr als nichts sehen wollen«, weshalb bei ihnen »eine Seifenblase, die bunt in die Luft steigt, schon allenfalls ein angenehmes Gefühl erregt«. Zur »Nullität in der Gesellschaft« würden sie mit ihrer Vorliebe passen, sonst jedoch fehle es ihnen an »Bedeutung



Friedrich Ludwig von Sckell mit Zeichenstock (1825)

und Kraft«. ⁴⁸ Goethe und andere waren durch jene ›Schlängler‹ offenbar so abgeschreckt, daß sie sich gar nicht die Mühe machten, dem Sinn der ›Line of Beauty and Grace‹ nachzugehen. Hogarth drohte unter der Mode, die er auslöste oder zumindest begünstigte, zu verschwinden.

Doch gibt es auch Hinweise darauf, daß sein Prinzip der Schönheit durchaus umfassend verstanden werden konnte, die ›Line of Beauty and Grace‹ somit als Symbol für eine Lebenshaltung oder gar für moralphilosophische Erwägungen in Anspruch genommen wurde. Kein Geringerer als Schiller (1759–1805) bestätigte Hogarth darin, daß eine Schlangenlinie »die schönste sei«. Doch als Argument dafür genügte ihm die Synthese von Mannigfaltigkeit und Einheit nicht, da dieses Merkmal auf eine Zickzacklinie genauso zutrefte. Wichtig war ihm vielmehr, daß eine Schlangenlinie nie abrupt ihre Richtung ändert; damit – so seine Deutung – wirkten keine äußeren Einflüsse gewaltsam auf sie ein. In ihr werde Freiheit gegenwärtig, denn »freiwillig (...) erscheint nur diejenige Bewegung, an der man keinen bestimmten Punkt angeben kann, bei dem sie [= die Linie] ihre Richtung abändere«. ⁴⁹

Weitergehend wird die ›Line of Beauty and Grace‹ für Schiller sogar zum Symbol der Toleranz, da sie sich nicht nur selbst ungehindert entwickelt, sondern dank ihres behutsamen Verlaufs ihrerseits auch nichts anderes stört. Auf das Verhalten bezogen, wird aus der Schönheitslinie »der gute Ton«, dessen zwei Gesetze gemäß Schiller lauten: »Schöne fremde Freiheit« und »Zeige selbst Freiheit«. Beides zugleich zu erfüllen sei »ein unendlich schweres Problem« und gelinge nur einem »vollendeten Weltmann«. Immerhin nennt Schiller ein Beispiel, ein »Ideal des schönen Umgangs«, nämlich »einen gut getanzten und aus vielen verwickelten Touren komponierten englischen Tanz«. ⁵⁰ Es scheint, als habe Schiller hier Hogarths Kupferstich vor Augen gehabt und die Tanzszene auch nicht nur als höfisch-läppisches Geplänkel begriffen, sondern als Vision einer gelingenden Gesellschaft: Zwar sind bei einem Tanz auf relativ engem Raum zahlreiche Menschen versammelt, doch kann sich jeder zumin-

dest so lange ungestört entfalten, als er selbst sensibel genug ist, nur so viel Platz zu beanspruchen, daß er anderen nicht im Weg steht. Die ›Line of Beauty and Grace‹ verkörpert besser als jede andere Form beides, Freiheit und Feingefühl, Neugier und Dezentheit, und wer sie erst einmal so versteht, wird sie – das ist die gemeinsame Überzeugung von Hogarth und Schiller – als Leitbild eines integer-zufriedenen Weltverhältnisses, einer auf Ästhetik gründenden Ethik, nicht mehr vergessen können.

Es dauerte dennoch rund zwei Jahrhunderte, bis nach Schiller wieder einmal ein lebensphilosophisches Plädoyer für die ›Line of Beauty and Grace‹ gehalten wurde, sie also erneut zu einem Leitmotiv und Symbol des Glücks erhoben wurde. In seinem *Versuch über den geglückten Tag* (1991) entwickelt Peter Handke (geb. 1942) anhand ihrer eine Poetik, in der die Frage nach dem richtigen Erzählen als Frage nach dem rechten Übergang zwischen Sätzen und Erzählmomenten behandelt wird. Grundlage eines Erzählens ohne Brüche und Abstürze ist für Handke dabei die Fähigkeit, bereits alles, was man erlebt und wahrnimmt, miteinander zu verbinden, die Vielfalt nicht als Durcheinander oder Folge von Störungen zu empfinden, sondern einen roten Faden oder, besser, eine ›Line of Beauty and Grace‹ darin zu entdecken.

Das Buch beginnt mit einer Beschreibung von Hogarths Selbstbildnis und der ›Line of Beauty and Grace‹ auf der Palette (die auch auf der Innenseite des Buchumschlags reproduziert ist), erwähnt dann einen Stein vom Bodensee, der eine kalkweiße Ader in geschwungener Form enthält, und erzählt daraufhin vom Verlauf eines Vorortzugs in Paris, der ebenfalls in einer Wellenlinie verläuft. Diese Erlebnisplitter geben dem Erzähler die Hoffnung, das Wahrnehmen insgesamt lasse sich in eine harmonisch-bruchlose Form überführen; ihm stellt sich die Frage, ob die ›Line of Beauty and Grace‹ Utopie bleiben muß und was wohl die größtmöglichen Zeiträume wären, für die sie gelten könnte. Er mutmaßt, sie könne »heutzutage kaum mehr die sanftgeschwungene Kurve wie in Hogarths achtzehntem Jahrhundert nehmen«, das sich nämlich »als eine ganz irdische

Fülle der Zeit verstand«. Vielmehr, so die kulturkritisch getönte Vermutung, sei es heutzutage unvermeidbar, »daß solch ein Gebilde immer wieder abbricht, ins Stottern, Stammeln, Verstummen und ins Schweigen kommt, neu ansetzt, Seitenstrecken nimmt« – und doch »wie eh und je auf eine Einheit und etwas Ganzes hinzielt«. Realistisch erscheint es Handke, erst einmal den »einzelnen geglückten Tag« und nicht gleich ein »gesamtegeglücktes Leben« als jenes Ganze anzusehen, das zu erreichen zumindest nicht aussichtslos schwer erscheine und dann vielleicht auch als Muster für längere Zeiträume herhalten könne.⁵¹

Handke beschreibt die Schwierigkeiten, die es bereitet, einem gelungenen Übergang vom einen Moment zum nächsten weitere folgen zu lassen, um so eine ›Line of Beauty and Grace‹ zu entwickeln; er betont, wie wichtig es sei, gleich morgens in den Tag zu finden, die »Tonart für die gesamte Tagesreise« zu finden und »den Schwung jener Linie nachzuziehen«, die sich dann bestenfalls zeigt.⁵² Doch immer wieder führt er auch vor, wie es trotz vielversprechender Anläufe nicht klappt, sich weitertragen zu lassen. Schon eine kleine Irritation – ein falsches Wort oder ein kurzer Schreck – kann einen Rhythmus zerstören und das Gefühl, im Einklang mit seiner Umgebung zu sein, zunichte machen. Um solche Abstürze zu vermeiden, empfiehlt Handke schließlich, »im Moment des Mißgeschicks, des Schmerzes, des Versagens – der Störung und der Entgleisung –, die Geistesgegenwart aufzubringen für die andere Spielart dieses Moments«. ⁵³ Dahinter steht die Überzeugung, daß es jeweils eine solche ›andere Spielart‹ gibt, es also wesentlich an einem selbst liegt, ob man die Harmonie, die Einheit in der Vielfalt, findet, die man zu seinem Tagglück braucht.

Zur Übung der Geistesgegenwart könnte sich kaum etwas besser eignen als die beiden Kupferstiche Hogarths. Sie führen ja vor, daß auch dem scheinbar Entferntesten – einem Bratenwender und einer Tänzerin, dem Apoll von Belvedere und einer Perücke – noch etwas gemeinsam ist. Dies besteht aber weniger in einer konkreten ›Line of Beauty and Grace‹ als vielmehr in einer allgemeinen Anschlußfähigkeit, der Eignung für

Zusammenhänge. Erst daraus, aus der eleganten Überleitung von einem Sujet zum nächsten, erwächst eine ›Line of Beauty and Grace‹. Der Betrachter kann zuerst an den Varianten selber Sujets (wie der Korsette oder Stuhlbeine) nachvollziehen, was ein fließender Übergang ist, um dann, in einem nächsten Schritt, auch die Verbindung zwischen weiter auseinanderliegenden Sujets zu erproben.

Gegenüber Hogarth betont Handke stärker die Rolle des Rezipienten, dessen Unvermögen es bezeugt, wenn sich keine Zusammenhänge bilden und Sujets isoliert bleiben, der es sich dafür aber als Zeichen seiner Geistesgegenwart anrechnen kann, wenn ihm Übergänge gelingen. Die Passagen in Handkes Text, die Partien geglückter Tage beschreiben, haben entsprechend ähnlich panoptischen Charakter wie Hogarths Stiche und stellen das Unterschiedlichste direkt nebeneinander, ohne daß der Eindruck einer chaotischen Montage entsteht: »Die Leiter im Garten (...) hatte sieben (!) Sprossen. Der Sand auf den Lastern der Vorstadt zeigte die Farbe der Fassade von St. Germain-des-Prés. Das Kinn einer jungen Leserin berührte sich mit dem Hals. Ein Blechkübel nahm seine Form an. Eine Briefkastensäule wurde gelb.«⁵⁴

Während die ›Line of Beauty and Grace‹ für Handke zum Inbild des Glücks beim Schreiben und im Leben wird und die mit ihr verbundene Art des Wahrnehmens als Bedingung des Erzählens wie eines Einvernehmens mit der eigenen Welt erscheint, ist die übrige neuere Wirkungsgeschichte von Hogarth eher uninteressant. Allerdings sollte nicht unerwähnt bleiben, daß gerade im Design sowie in der Werbung immer wieder Formen auftauchen, deren Erfolg sich der Eleganz einer ›Line of Beauty and Grace‹ verdankt. Beliebt sind etwa Anzeigen für Uhren, die das Armband als ›Line of Beauty and Grace‹ in Szene setzen – und zudem in Kontrast zu eckigen Formen und orthogonalen Linienverläufen bringen, um das Produkt noch geschmeidiger aussehen zu lassen. Suggestiert wird, daß der Besitzer einer solchen Uhr selbst elegant – weltmännisch? – ist, ja sich geradezu mühelos an den Kanten des Alltags vorbeizuwinden vermag.

Erst recht spielen abgerundete und gewellte – weiche – Formen in wichtigen Bereichen aktueller Produktästhetik eine Rolle, bei Handys oder Rasierern genauso wie bei Automobilen. Dies



Uhrenwerbung (1985)

verdankt sich dem Wunsch, die Produkte erotisch aufzuladen und die Beziehung zwischen ihnen und den Konsumenten emotional zu intimisieren (was Kaufanreize erhöhen und Markenbindung schaffen soll). Wie die ›Line of Beauty and Grace‹ schon bei Hogarth eine erotische Komponente besaß – man denke nur nochmals an seine Assoziation des Bratenwenders mit einer jungen Tänzerin –, so machen sich heutige Designer zunutze, daß das leicht Geschwungene sanft und anschmiegsam wirkt und damit Eigenschaften besitzt, die traditionell als weiblich angesehen wurden. Eine Linie ohne heftige Ausschläge eignet sich (wie ja schon Schiller bemerkte) als Bild für Dezentheit und ›guten Ton‹, aber ebenso für Unschuld: für das Glück von etwas, auf dem das Schicksal noch keine Narben hinterlassen hat.⁵⁵ Jungfräulichkeit oder, allgemeiner, die Illusion, das Leben noch vor sich zu haben – frei zu sein! –, ist es also, was Produkte verheißen, die mit der Eleganz einer ›Line of Beauty and Grace‹ spielen.

Oft beschränkt sich eine solche Inszenierung nicht auf das Formdesign, sondern bezieht auch die Materialästhetik mit ein. Metallic-Töne oder mattschimmernde Oberflächen, die seit einigen Jahren enorme Konjunktur besitzen, strahlen ähnlich viel Weichheit und Dezent aus wie eine Wellenlinie. Vor allem bestätigt sich hier erneut die ästhetische Mesotes-Lehre, wird doch offenbar gerade die Mitte zwischen Extremen wie ›stumpf‹ und ›glänzend‹, ›technisch‹ und ›organisch‹ als besonders ange-

nehm empfunden. Statt einer offensichtlichen Ideologie zu folgen und High-Tech oder Natürlichkeit zu zelebrieren, wollen die Designer, die jene Mesotes-Lehre befolgen, ein Klima des Komfortablen schaffen: Die Gegenstände drängen sich nicht auf, sondern passen sich ihren Nutzern an und sind auf höflich-elegante Weise da, wenn man sie braucht. Abgesehen davon, daß sie dienlich sein sollen, scheint in ihnen eine Utopie von Maß und Freiheit realisiert.

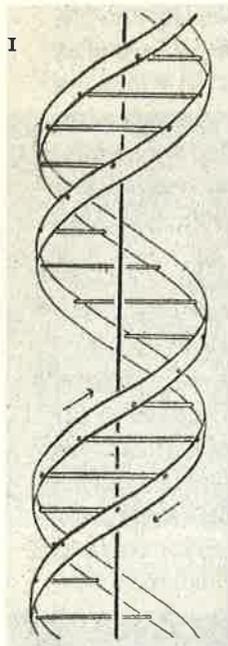
Könnte man also eine Theorie der Warenästhetik oder eine *Analysis of Design* schreiben, bei der Kategorien Hogarths neu zur Geltung kommen, so gibt es noch einen weiteren Bereich, in dem eine Version der ›Line of Beauty and Grace‹ gewaltige Popularität erlangt hat. Genau 200 Jahre nach Publikation der *Analysis of Beauty* – und damit wieder in einem Jahr, das sich aus vier verschiedenen ungeraden Ziffern zusammensetzte – tauchte in der Zeitschrift *Nature* erstmals das Schaubild der Doppelhelix auf, die James Watson und Francis Crick kurz zuvor entdeckt hatten. Schon bald wurde es zu einer Ikone der modernen Welt.

Der Kunsthistoriker Martin Kemp erklärte das Bild der DNA sogar zur »Mona Lisa of modern science«.⁵⁶ Dieser Vergleich legt die These nahe, daß das Doppelhelix-Bild auch deshalb so populär wurde, weil es als ästhetisch perfekt empfunden wird. Und das wiederum könnte daran liegen (was Kemp nicht erwähnt), daß es sich dabei um eine Spielart der ›Line of Beauty and Grace‹ handelt (wenngleich nicht um deren Idealform, sondern eher um Typ Nr. 5 oder 6 auf dem Kupferstich Hogarths).

Angeblich glauben Naturwissenschaftler einer Theorie oder



Handywerbung (1985)



Erstes Schaubild
der Doppelhelix
(1953)

Entdeckung ohnehin erst, wenn sie sie schön finden. Auch Watson und Crick war zuerst nicht klar, wie die Struktur des von ihnen entschlüsselten Gencodes bildlich vorzustellen sei. In dieser Situation half ihnen Odile Crick, die Frau von Francis Crick, die eigentlich als Malerin tätig war und die die Zeichnung fertigte, welche dann in *Nature* abgedruckt wurde.⁵⁷ Wohlgemerkt handelt es sich dabei um kein mimetisches Abbild eines Stücks Natur, sondern, wie die Bildlegende ausdrücklich vermerkt, um ein Modell («purely diagrammatic»). Um so interessanter ist, daß Odile Crick gerade auf diese Form der Darstellung verfiel. Nicht auszuschließen ist, daß sie, die sonst gerne weibliche Akte malte, aus der Formtradition der ›Line of Beauty and Grace‹ schöpfte. So hätte auch William Hogarth noch seinen Anteil daran, daß die DNA heute als schwungvolles Gebilde und doppelte Wellenlinie vorgestellt wird und die ›Line of Beauty and Grace‹ eine mindestens so große Rolle spielt wie vor 250 Jahren.

Edle Einfalt und stille Größe

Rituale der Kunstreligion

Projektionen und Amnesien: Kunst dürfte nicht fehlen, wenn in einer historisch angelegten Sammlung psychopathologischer Phänomene Ursachen und Risikofaktoren aufzulisten wären. Es gab Zeiten, in denen emotionale Abhängigkeiten, Identitätsverluste oder Überidentifikationen sogar ziemlich häufig die Beschäftigung mit Kunst begleiteten. Von unkontrollierten Tränenausbrüchen und partiellem Gedächtnisverlust ist in zahlreichen Berichten ebenso die Rede wie von Schwindelanfällen oder Desorientierungserfahrungen. Eine Opferbilanz der Kunst wurde allerdings nie erhoben, und vielleicht wird das auch künftig ausbleiben, denn es scheint, als würden Gemälde oder Skulpturen mittlerweile kaum noch so heftige Reaktionen auslösen.

Als zentrale Figur innerhalb einer solchen Opferbilanz müßte auf jeden Fall Johann Joachim Winckelmann (1717–68) auftauchen. Und einen eigenen Eintrag hätte auch die von ihm geprägte Formel ›edle Einfalt und stille Größe‹ verdient: Sie spielt bei vielen heftigen Kunsterlebnissen eine besondere Rolle.

Ihr Geburtsjahr ist 1755, ihr Geburtsort Dresden oder, genauer, Winckelmanns dort verlegte Schrift *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*. Der Autor war damals ein unbekannter, fast schon vierzigjähriger Bibliothekar, und besonders groß schienen seine Chancen nicht, mit diesem im Umfang bescheidenen und alles andere als kunstvoll und elegant angelegten Text Erfolg zu haben. Die erste Auflage betrug gerade einmal fünfzig Exemplare. Doch daß Winckelmann großen Ehrgeiz damit verband, verriet bereits die Widmung. Sie galt Friedrich August III., dem Kurfürsten von Sachsen und König von Polen, und damit jemand, der – wie es Winckelmann in einem Brief formulierte – »künftig

mein Glück machen könnte«. ⁵⁸ Von ihm erhoffte sich der junge Autor Protektion: Über den päpstlichen Nuntius am sächsischen Hof sollte ihm ein längerer Rom-Aufenthalt ermöglicht werden. Im Jahr davor war er deshalb sogar bereits zum Katholizismus konvertiert. Um die Diskussion über seine Schrift anzuregen, ließ Winckelmann ihr auch bald anonym ein Sendschreiben folgen, das einige Thesen scharf kritisierte – und dem Autor Gelegenheit bot, nochmals nachzulegen. Dieser fingierte Gelehrtenstreit rechtfertigte eine zweite Auflage nur wenige Monate nach der ersten – da war Winckelmann bereits erfolgreich in Rom angekommen.

Die Themen, die er in seiner Schrift ansprach, waren nicht neu, die Ideale des Klassizismus längst formuliert. Daß die Werke der Antike und nicht die Natur als Maßstab für Künstler zu fungieren hätten, weil sie die Wirklichkeit in vollendeter Form zeigten und eine Summe des Schönsten böten, prägte als Gemeinplatz die Ausbildung junger Künstler an den Akademien genauso wie die Beurteilung der Werke aus Vergangenheit und Gegenwart. Neu bei Winckelmann war aber die Emphase, mit der er einige Skulpturen der Antike sowie die Lebenswelt verklärte, in der sie entstanden waren. Der sonst oft spröde Habitus klassizistischen Denkens wirkte bei ihm stimulierend frisch und experimentell, was sogleich ansteckend gewirkt haben muß und Herder noch Jahrzehnte später zu der Formulierung verleitete, diese Schrift sei »mehr Duft als Frucht« gewesen. ⁵⁹

Winckelmann bewies in seiner Abhandlung, die eigentlich von der Nachahmung der griechischen Werke handeln sollte, nichts anderes als ihre Unnachahmlichkeit: Ihre Vollkommenheit sei Folge so einmalig glücklicher Umstände gewesen, daß sie kein zweites Mal zu erwarten sei. Indem er den Grund, warum die Antike nachzuahmen sei, so stark machte, minderte er also zugleich die Motivation, es mit dem Nachahmen überhaupt noch zu versuchen. Damit könnte man ihn ebenso gut wie als glühendsten Vertreter des Klassizismus als dessen Totengräber bezeichnen.

Das Glück der Griechen begann gemäß Winckelmann bereits

mit dem wohltemperierten Klima; aber die Natur habe sie insgesamt begünstigt, habe es doch Krankheiten wie Syphilis oder Pocken bei ihnen noch nicht gegeben. Ihre Körper seien also nicht deformiert gewesen, und es hätte sie auch keine rigide (christliche) Moral mit strengen Kleidungsvorschriften beherrscht. Dafür – so Winckelmann weiter – hatten sie Zeit für Festspiele und sportliche Wettkämpfe, in denen die Körper trainiert und zur Schau gestellt wurden. Bereits bei der Fortpflanzung hätten die Griechen darauf geachtet, schöne Kinder zu zeugen. Aus all diesen Gründen hätten die griechischen Menschen viel mehr körperliche Vorzüge gehabt als die Menschen anderer Völker oder Zeiten.

Man sieht: Winckelmanns Beschreibungen Griechenlands geben ungefähr das wieder, was er anderswo über das Goldene Zeitalter gelesen hatte, und es scheint, als hätte er sich die Eigenarten der antiken Skulpturenkunst nur im Rekurs auf einen Mythos erklären können. Jedenfalls folgert er aus der hochentwickelten Körperkultur – dem Körperkult –, daß es die Künstler damals relativ einfach gehabt hätten, ihrerseits besonders schöne Körper zu bilden. Sie hatten ja so viele lebende Vorbilder in ihrer direkten Umgebung. Winckelmann stellt sich vor, wie Phryne, das Modell des Praxiteles, »vor den Augen aller Griechen badete«, und er berichtet, »daß die jungen Mädchen in Sparta an einem gewissen Feste gantz nackend vor den Augen der jungen Leute tanzten«. »Also war auch ein jedes Fest bey den Griechen eine Gelegenheit für Künstler, sich mit der schönen Natur aufs genaueste bekannt zu machen.« ⁶⁰

Die hehren Skulpturen erscheinen damit als Produkte einer durch und durch erotisierten Gesellschaft; ihre Besonderheit wird biologistisch erklärt: Wo es die schönsten Menschen gibt, gibt es auch die schönste Kunst. Die Fatalität einer solchen Argumentation konnte Winckelmann noch nicht ahnen; erst der Nationalsozialismus stigmatisierte Kunst, die dem Ideal eines schönen – reinrassigen – Körpers widersprach, und machte sie sogar für rassistischen Verfall mitverantwortlich. Außerdem sollte ein neu forcierter Körperkult der Kunst aus der Entartung hel-

fen: Die Nazis veranstalteten eigens Feste wie die »Nacht der Amazonen«, in der junge Mädchen halb nackt durch den Nymphenburger Park in München sprangen und ein lebendiges Bewußtsein für die Bedeutung schöner Körper schaffen sollten.

Winckelmann ließ gar nicht erst den Verdacht aufkommen, die griechischen Künstler wären vor allem aus Wollust tätig geworden; vielmehr habe die natürliche Schönheit vieler Menschen sie dazu angeregt, sich grundsätzliche Gedanken über Schönheit zu machen und die jeweils schönste Form zu finden, die oft nur aus der Synthese vieler Einzelteile gebildet werden konnte. So überbot ein griechischer Bildhauer die von Natur gegebenen Schönheiten schließlich nochmals.

Die Nachgeborenen sind also von vornherein zum Scheitern verurteilt, zumal solange sie von der Natur ausgehen: Es wäre für sie unendlich mühsam, aus wohlgeformten Einzelteilen ein Ganzes zusammensetzen. So stürzte Winckelmann seine Zeitgenossen, die er später in seinem Hauptwerk, der *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), auch als »schlecht abgefundene Erben« bezeichnete⁶¹, in eine doppelte Depression: Nicht nur ihre Kunst, auch ihre Körper mußten sie als unterlegen ansehen. Reflexe dieser Depression finden sich immer wieder, eindrucksvoll etwa in dem 1787 publizierten Roman *Ardinghella* von Wilhelm Heinse, der stark von Winckelmanns Griechenlandbild beeinflusst ist. Die Titelfigur, ein fiktiver Maler aus dem 16. Jahrhundert, hadert mehrfach mit der Ungnade seiner späten Geburt, spricht von »immerwährender Verzweiflung« und »Wermut im Herzen« angesichts der unerreichbaren Vollkommenheit antiker Werke und fürchtet, Menschen aus der Antike, die man wieder zum Leben erweckte, würden »sich aus Ekel, Langerweile und Verzweiflung über das heutige Elend binnen wenig Tagen aufhenken«. ⁶² Hoffnung auf Erlösung bieten dem Romanhelden allein ekstatische Feste, in die Debatten über Kunst münden und bei denen junge Mädchen ihre Schönheiten den Künstlern darbieten, ja die sich »ganz nackt« zeigen, um doch noch einmal ein Stück antiken Goldenen Zeitalters zu vergegenwärtigen.⁶³

Neben den glücklichen Umständen für die griechischen Bild-

hauer, die ausgehend vom Studium der Natur arbeiten konnten, hebt Winckelmann drei weitere Eigenschaften an der antiken Skulpturenkunst hervor. Zuerst erwähnt er »die Richtigkeit im Contour«, womit nicht nur korrekte, sondern auch »edle« Umrißlinien gemeint sind.⁶⁴ Die Qualität einer Komposition erweist sich an der Profilierung der Gestalten, und die Linienführung dient dazu, sich auf das Wichtige zu beschränken, ohne zu sehr zu vereinfachen. Des weiteren geht Winckelmann auf die Draperie ein, die er sogar als »Wissenschaft« titulierte, zu der alles gehöre, »was die Kunst von Bekleidung des Nackenden der Figuren und von gebrochenen Gewändern lehret«. ⁶⁵ Besonders lobt er Skulpturen, bei denen dünne Kleidung sich – geradezu lasziv – an den Körper schmiegt und dessen Form nicht verhüllt. Schweren Gewändern hingegen gilt sein Mißtrauen.

Dann kommt Winckelmann auf einen letzten – den ersten? – Vorzug der antiken Skulptur zu sprechen, den er folgendermaßen umschreibt: »Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, so wohl in der Stellung als im Ausdruck«. ⁶⁶ Wenn diese Wendung schon bald zum geflügelten Wort wurde, um formelhaft die Erwartungen an ein Kunstwerk zu umschreiben, mochte dies daran liegen, daß zumindest ihr erster Teil – »edle Einfalt« – bereits relativ etabliert war, als Winckelmann sie verwendete. »Noble simplicité« oder auch »simplicité précieuse« ist im französischen Klassizismus, »edle Einfalt« ebenso in der deutschen Regelpoetik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine feste Kategorie: Kunstinteressierte Leser brauchten also keinen neuen Ausdruck zu lernen.⁶⁷

Hinzu kommt Winckelmanns Geschick, seine Wendung im unmittelbar nachfolgenden Satz mit einem Vergleich veranschaulicht zu haben, der starke Vorstellungsbilder auslöst. Die Wendung »edle Einfalt und stille Größe« erhält damit einen emotionalen Umraum und zusätzliche einprägsame Bedeutung: »So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele«. ⁶⁸

Das besondere Kennzeichen antiker Bildhauerkunst soll also in der Darstellung eines Gegensatzes bestehen: Ein pathetisches Geschehen oder extreme Gefühle mögen den Anlaß dafür gegeben haben, eine Szene oder Figur zu bilden, doch statt in dramatischen Effekten aufzugehen, zeichnet sich eine griechische Skulptur dadurch aus, den Ausdruck der Leidenschaften rück-



Laokoon-Gruppe (2. Jh. v. Chr.)

zubinden, sie nur als Oberfläche erscheinen zu lassen, unter der ein nicht erschütterbarer Kern ruht. Selbst im Ausnahmezustand noch beherrscht und souverän in der Erscheinung: das ist das Ideal, das Winckelmann in den aus der Antike übriggebliebenen Werken – oder Werkfragmenten – verwirklicht sieht.

Am Beispiel der Laokoon-Gruppe versucht er das zu erläutern. Diese wurde im 2. Jahrhundert v. Chr. von drei Bildhauern, Agesandros, Athenodoros und Polydoros, auf Rhodos gefertigt, später war sie im Besitz des römischen Kaisers Titus. 1506 fand man sie in Rom, hinter Mauern verborgen, fast unversehrt wieder. Schon Michelangelo machte sich Gedanken darüber, wie die jeweils fehlenden rechten Arme der drei Figuren ergänzt werden könnten, und eine Rekonstruktion aus der Zeit der Renaissance wurde erst 1960 revidiert, als man ein Jahrzehnte zuvor entdecktes Armfragment dem Laokoon zuordnen konnte.

Als Winckelmann die Laokoon-Gruppe beschrieb, kannte er sie lediglich von einigen Kupferstichen. Diese bildeten zum Teil sogar nur den Kopf des Priesters ab, der zusammen mit seinen beiden Söhnen von zwei Schlangen erwürgt wurde, welche

die Göttin Athene geschickt hatte (wobei verschiedene Gründe für ihren Mord genannt werden). Das Original sah Winckelmann erst, nachdem ihm der Rom-Aufenthalt bewilligt worden war. Doch scheint ihn die nur indirekte Beschäftigung mit dem Kunstwerk nicht beeinträchtigt zu haben; sie war damals durchaus üblich, und die fehlende Präsenz des Beschriebenen mochte die Einbildungskraft noch stimulieren (auch das Meer hatte er zu der Zeit, als er den Laokoon damit verglich, noch nie gesehen). Um eine Neubewertung des Laokoon konnte es Winckelmann ohnehin kaum gehen, hätte es dazu wohl doch einer Kenntnis des Originals sowie weiterer Stücke bedurft; die Laokoon-Gruppe war aber längst vor ihm bereits kanonisch und ein beliebtes Beispiel kunsttheoretischer Literatur.

Daß Laokoon an der ›Oberfläche‹ ›wütet‹, ist angesichts seines unmittelbar bevorstehenden Todes offensichtlich. Es ließe sich wohl kaum ein dramatischeres Sujet finden – schon gar nicht innerhalb der griechischen Bildhauerei. Erst die christliche Kunst mit ihren zahlreichen Passionsdarstellungen sollte sich viel später – eigentlich nicht vor der Gotik – auf die Darstellung von Schmerz und Todesnähe spezialisieren. Doch von dieser Tradition sucht Winckelmann den Laokoon gerade abzuheben. Zwar gibt er an, wie sehr man dessen Leiden »beynahe selbst zu empfinden glaubet«, räumt also ein, den Priester nicht ohne – christliches? – Mitleid betrachten zu können. Aber anders als Christus, der sich seinem Schicksal einfach fügt, ist Laokoon passive Duldsamkeit fremd: Nach Winckelmann leidet er nicht nur, sondern hält dem Schmerz aktiv stand, wehrt sich »in allen Muskeln und Sehnen« dagegen, von ihm überwältigt zu werden und seinen Stolz zu verlieren: »Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den gantzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilet, und gleichsam abgewogen.« Selbst im Ausnahmezustand bleibt Laokoon maßvoll, »erhebet kein schreckliches Geschrey« und äußert sich »mit keiner Wuth in dem Gesichte«, erniedrigt sich also nicht zu animalischen Äußerungen, sondern verkörpert – wie das Meer – Ruhe im Sturm.⁶⁹

Dank dieser Beschreibung füllt sich die Formel »edle Einfalt und stille Größe« mit Inhalt. Natürlich hat Einfalt nichts mit Einfältigkeit und Beschränktheit zu tun, sondern meint, im Unterschied zur Mannigfaltigkeit, Klarheit und Einheit der Form: Trotz des Schmerzes wirkt Laokoon nicht in sich zerrissen oder gar formlos-aufgelöst; vielmehr ist die gesamte Figur einheitlich durchgebildet und verrät in den Zehenspitzen denselben Widerstand gegen den Einbruch des Bestialischen wie im Gesicht. Daß Laokoon so viel Haltung zu wahren vermag, garantiert seine Selbstbehauptung und Freiheit, was Winckelmann besonders hervorhebt. Zwar mag die Seele »kentlicher und bezeichnender (...) in heftigen Leidenschaften« sein, »groß aber und edel ist sie in dem Stand der Einheit, in dem Stand der Ruhe«. ⁷⁰

Diese Beurteilung erweist Winckelmann nicht nur als Anti-Expressionisten, sondern läßt auch erkennen, daß »edle Einfalt« und »stille Größe« dasselbe Phänomen von zwei Seiten aus analysieren. Wird es einmal als formale Erscheinungsweise eines Kunstwerks beschrieben – Einheit, Klarheit, Maß, Harmonie –, so geht es im anderen Fall um die Wirkung auf den Betrachter, der nicht umhin kann, die Ausstrahlung »stiller Größe« auf sich selbst und seine eigene psychische Disposition zu beziehen. Gerade weil ein Laokoon auch Empathie verlangt, überlegt man, wie man sich selbst wohl in einer solchen Extremsituation verhielte – und ahnt die Leistung, die es bedeutet, so würdevoll mit Schmerz und drohendem Tod umzugehen. Die »stille Größe« wird als Überlegenheit erfahren, was das Werk erst zum Vorbild werden läßt.

So sehr Winckelmann dazu neigte, die griechisch-antike Lebenswelt als Abfolge fröhlich-erotischer Events darzustellen, so sehr löste er doch den Umgang mit der Kunst von allen Konnotationen des Spektakels und der Ausgelassenheit. Er läßt unerklärt, wieso die antiken Künstler die ihnen üppig begegnenden Schönheiten in erhabene Gestalten – in jene Inbilder von Ruhe und Größe – verwandelten und nicht etwa neckisch-selige Kompositionen bevorzugten, die die Leichtigkeit des damaligen Lebens – das Glück einer Begünstigung – ausdrücken. Der

phantasievoll schwelgende Historiker wird hier von einem Bedürfnis nach Läuterung abgedrängt und bemißt ein Kunstwerk nur noch danach, ob es dank seiner »edlen Einfalt und stillen Größe« zum Ansporn für den Rezipienten taugt, seine Zerstreuung und psychische Unausgeglichenheit zu überwinden. Die Betrachtung von Kunst erfüllt sich für Winckelmann in einer dauerhaften Veredelung und Klärung des Gemüts, das – idealerweise – Ausnahmeständen à la Laokoon standzuhalten vermag und sich nicht mehr erniedrigen läßt.

Dieser Umgang mit (antiker) Kunst machte auf Winckelmanns Zeitgenossen Eindruck. Als Moses Mendelssohn im Dezember 1756 Lessing in einem Brief auf die Nachahmungs-Schrift hinwies, referierte er deren Grundgedanken zustimmend mit den Worten, daß bei den griechischen Skulpturen »die Leidenschaften von einer gewissen Gemütsruhe begleitet« seien und »dadurch die schmerzliche Empfindung des Mitleidens gleichsam mit einem Firnis von Bewunderung und Ehrfurcht überzogen« werde. ⁷¹ Die »Gemütsruhe« trägt auch hier ebenso antiexpressionistische wie antichristliche Züge; sie überträgt sich nicht nur als Eindruck von Überlegenheit und unangreifbarer Souveränität auf den Rezipienten, sondern läßt diesen überhaupt erst dazu ein, sich länger mit dem jeweiligen Werk zu beschäftigen. Sie eröffnet einen Rezeptionsraum jenseits von Alltag und Hektik, ohne den die Formatierung des Betrachters – seine Veredelung – gar nicht stattfinden könnte. So bedeutet ihre Proklamation auch eine antihöfische und antibarocke Geste, geht damit doch eine Absage an geistreiche Konversation vor den Werken – an Kunstbetrachtung als Gesellschaftsspiel – einher, wie sie bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts selbstverständlich war. Jetzt wird der einsame und schweigende Betrachter zur Norm. ⁷²

Als Winckelmann in Rom lebte und die Originale antiker Kunst um sich hatte, konnte er jenen Rezeptionsraum erstmals erleben und ausschöpfen. Tage-, wochen-, monatelang hielt er sich im Belvedere des Vatikan auf, wo neben der Laokoon-Gruppe weitere Hauptwerke der Antike versammelt waren, vor allem die berühmte Apoll-Figur. Bei ihr handelt es sich um die

römische Kopie einer griechischen Bronzestatue, die Leochares im 4. Jahrhundert v. Chr. fertigte. Winckelmann ließ ihr innerhalb der *Geschichte der Kunst des Alterthums* seine emphatischste Beschreibung zukommen – und konzentrierte sich dabei auf die Wirkung der Ruhe, die er in vielfältigen Wendungen beschwor. Sie ist, anders als beim Laokoon, nicht herausgefordert und daher um so reiner zu erfahren, ja bringt den Betrachter dazu, sich endlich einmal – modern gesprochen – auszuklinken: »Ich vergesse alles andere über dem Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen.«⁷³

In diesem Satz kommt die Doppelrolle der Ruhe gut zum Ausdruck, die einerseits Distanz zur profanen Geschäftigkeit ermöglicht, andererseits aber auch Ausdruck »stiller Größe« ist und insofern den Betrachter dazu anspricht, Maß zu nehmen und sich einem solch erhabenen Gegenüber würdig zu erweisen: an der eigenen »stillen Größe« zu arbeiten. Die Überlegenheit des



Louis Ducros/Giovanni Volpato:
Der Belvederehof im Vatikan (ca. 1790) (kolorierte Radierung)

griechischen Gotts ist so groß, daß nichts dagegen ankommt; vielmehr wird es sogar unreal und nichtig. Daher »vergißt« der Rezipient nicht nur »alles andere«, sondern fühlt sich – so Winckelmann – »weggerückt nach Delos und in die Lycischen Hayne, Orte, welche Apollo mit seiner Gegenwart beehrte.«⁷⁴

Kunstabstrachtung gerät hier zur imaginären Reise durch Raum und Zeit, zu einem Paratourismus. Hier wird wahr, was sonst nicht sein kann. Mehr als nur einmal hatte Winckelmann sogar den Eindruck, bei ruhiger Betrachtung werde eine Skulptur von neuem zum Leben erweckt. Der Leser seiner Beschreibungen weiß daher nicht mehr, wann von einem kunstvoll bearbeiteten Stück Stein und wann von einem in griechischer Ferne agierenden Gott die Rede ist. Zusätzlich stimuliert wurden solche pygmalionesken Verwechslungen durch Werke wie den ebenfalls im vatikanischen Belvedere aufbewahrten Torso, dessen ruinenhafter Zustand Winckelmann zu Ergänzungs-Visionen verleitete, die darin mündeten, daß ihm »Hercules wie mitten in allen seinen Unternehmungen erscheinen« konnte und er mit ihm »die entlegenen Gegenden der Welt« durchfuhr.⁷⁵ Je weniger Bezüge ein Werk(fragment) von sich aus bietet, desto mehr fordert es die Einbildungskraft des Betrachters heraus – und desto weniger setzt es ihr Grenzen. Winckelmann gab das sogar offen zu, als er vom »Ausfluss aus dem Gegenwärtigen«, d. h. aus dem sichtbaren Kunstwerk, sprach, wodurch »gleichsam eine plötzliche Ergänzung« stattfindet.⁷⁶



Apollo von Belvedere
(4. Jh. v. Chr.)

Schon bald nach Winckelmann galt es sogar als Kriterium gelingender Kunstbetrachtung, daß man, überwältigt von der erhabenen Präsenz einer edlen Gestalt, alles um sich herum vergaß und in virtuellen Räumen aufging. Ohne Ergänzung und Verlebendigung des Kunstwerks durfte man sich nicht als guter Betrachter fühlen. Und kaum ein Autor, der nicht vom »Verlieren« und »Vergessen unsrer selbst« angesichts des Schönen sprach (Moritz)⁷⁷ und der nicht die »ruhige Kontemplation« als Zustand beschrieb, in dem man »sich gänzlich (...) verliert, d. h. eben sein Individuum, seinen Willen vergißt« (Schopenhauer).⁷⁸ Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein blieb dieser Topos lebendig, weshalb auch Adorno noch schreiben konnte, daß angesichts eines bedeutenden Kunstwerks »der Rezipierende sich vergißt«. Dann jedoch heißt es weiter: »Er verliert den Boden unter den Füßen«.⁷⁹ Die Sehnsucht der Avantgarde, Kunst als Sensation und Schock zu erleben, färbte auf diese Formulierung ab. Statt sich in ein Goldenes Zeitalter versetzt zu fühlen, erfährt der Rezipient sich von einer Gewalt – jener Übermacht – des Werks bedroht: Ohne festen Grund unter den Füßen beginnt er zu taumeln; die »Tiefe des Meers«, von der Winckelmann sprach, ist nicht mehr erhaben, sondern wird existentiell erfahrbar. Erschütterung statt Erlösung ist angesagt.

Im 18. und 19. Jahrhundert dagegen war die Amnesie an jene ›Gemütsruhe‹ des Werks oder, wie es auch gerne ausgedrückt wurde, »Natur in Ruhe« geknüpft.⁸⁰ Das Kunstpublikum suchte damals offenbar nichts dringender als Enklaven der Ungestört-heit oder, mehr noch, Überwältigungserlebnisse, die möglichst viele Lebensbezüge kappen und jegliche Banalität abtöten. ›Edle Einfalt und stille Größe‹ wurde geradezu zum Synonym der paralysierenden Ruhe, die Einfalt nun als wohltuende Monotonie verstanden und die ›stille Größe‹ als große Stille interpretiert.⁸¹ Die Kirchhofsruhe steigerte sich zur »Kunstruhe« (deren Begriffsgeschichte noch nicht geschrieben wurde).⁸²

Aber es gab auch vereinzelte Gegenstimmen. So blieb Heinses *Ardinghello* Winckelmanns Bild einer erotisiert-ausgelassenen griechischen Lebenswelt treu, die er in den Skulpturen wieder-

zufinden glaubte. Er widersprach also der Auffassung, daß »die Stille der eigentlichste Zustand der Schönheit« sei, und drehte Winckelmanns Vergleich ausdrücklich um, da er vom Meer behauptete, es sei »gewiß schöner im Sturm als in der Stille«. Vom Laokoon schrieb er sogar, seine Muskeln gingen »aus dem Innern hervor, wie Wogen im Meere bei einem Sturm«. Und sofern einige antike Bildwerke doch einmal ruhig erschienen, bezeichnete das für ihn nur »die Schranken der Kunst«, die »das hohe Leben, schnelle Bewegung selten darstellen« könne.⁸³

Doch solche Einwürfe blieben ohne großen Einfluß. Wie stark und verbindlich hingegen Winckelmanns Wertungen und Begriffe wirkten, läßt sich daran er-messen, daß auch das einzige Kunstwerksbeispiel außer-



Raffael: *Sixtinische Madonna* (1512/13)

halb des damals etablierten Kanons, das er in seiner Nachahmungs-Schrift besprach, von nun an allenthalben als Meisterwerk gewürdigt wurde. Es war zugleich das einzige nichtantike Beispiel, nämlich Raffaels *Sixtinische Madonna* (1512/13). Zwar erfreute sich Raffael auch schon vor Winckelmanns Eloge großer Beliebtheit, doch war diese pauschal oder galt anderen Werken, nie jedoch diesem Gemälde, das erst ein Jahr vor der Publikation von Winckelmanns Schrift, 1754, aus der Kirche San Sisto in Piacenza nach Dresden gelangt war. Allerdings war es weniger kunstkritischer Entdeckergeist als Höflichkeit und Kalkül, wenn Winckelmann ausgerechnet dieses Gemälde in Kategorien von ›edler Einfalt und stiller Größe‹

pries. Er konnte damit seinem Kurfürsten schmeicheln, der einige Mühen darauf hatte verwenden müssen, bis er endlich »seiner Raffael-Madonna kaufen und nach Dresden bringen konnte. Die fürstliche Wahl als hervorragend darzustellen konnte dem jungen Winckelmann, der wohl sogar erst durch die Nachhilfe seines Malerfreundes Adam Friedrich Oeser für den neuerworbenen Raffael erwärmt wurde, also nur nutzen. Anders formuliert: Sein Weg nach Rom führte nicht zuletzt über die Huldigung der Madonna.

In ihrem Gesicht erblickte er »mehr als weibliche Größe«; sah sie »in einer seelig ruhigen Stellung, in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen liessen«.⁸⁴ Im anonymen Sendschreiben ist sogar ausdrücklich von »edler Einfalt und stiller Größe« sowie »Natur in Ruhe« die Rede⁸⁵, und in der darauf folgenden Erläuterung wird die Sixtinische Madonna nochmals als das »seltenste aller Werke der Gallerie in Dresden« und Raffael als »Apollo der Maler« gelobt.⁸⁶ Wer sich von Winckelmann begeistern ließ, hatte von nun an also ein zweites Ziel neben dem Belvedere-Hof in Rom. In den Berichten über die Sixtinische Madonna tauchten über mehr als ein Jahrhundert hinweg immer wieder Paraphrasen der »edlen Einfalt und stillen Größe« auf; auch hier kam es zu Entrückungserlebnissen und Amnesien.⁸⁷ Anders als vor dem Apoll mußten fromme Christen vor der Madonna auch nicht befürchten, dabei ihren Glauben zu verraten. Religion und Kunstreligion standen vielmehr wechselseitig füreinander ein.

Heinrich von Kleist berichtete 1801 in einem Brief aus Dresden, »täglich« sei er »stundenlang« vor »jener Mutter Gottes gestanden, mit dem hohen Ernste, mit der stillen Größe«.⁸⁸ Der Altphilologe Karl Morgenstern sprach ein paar Jahre zuvor von »der hohen Einfalt, der stillen Größe«, ferner von der »hohen Stille« des Raffael-Gemäldes.⁸⁹ Winckelmanns Vokabeln wurden also geradezu beliebig permutiert, was zeigt, daß »edle Einfalt und stille Größe« zwar keine ganz feste Formel war, aber den Dresden-Besuchern durch den Kopf spukte und ihre Wahrnehmung von vornherein prägte.

Philipp Otto Runge wurde von der Madonna 1801 so ergriffen, »daß ich nicht wußte, wo ich war«⁹⁰, während Carl Gustav Carus, nachdem er das Gemälde »seit mehr als fünfzig Jahren (...) jedes Jahr oftmals und lange« gesehen hatte, seine Erfahrungen 1857 mit den Worten bilanzierte, es vermittele »das Gefühl eines gewissen mystischen, aber glücklichen Freiseins von den Banden der Wirklichkeit«.⁹¹ War bei den antiken Skulpturen der oft fragmentarische Charakter, vor allem aber ihre Unabhängigkeit von ursprünglichen Aufstellungsorten und Funktionszusammenhängen verantwortlich dafür, daß man sie als befreiend wirklichkeitsfern erfahren konnte, begünstigte im Fall der Sixtina ebenfalls eine gewisse Ortlosigkeit das von Carus beschriebene Gefühl: Raffaels Madonna ist so gemalt, als stehe oder schwebe sie in einem wolkigen, raum- und zeitlosen Nichts, einem Vorläufer des »white cube«; sie erscheint wie ausgeschnitten.

Auf die Beglückung darüber, beim Anblick der Sixtina momentan von allen Niederungen des Alltags erlöst zu sein und Tuchfühlung zur Ewigkeit jenseits von Raum und Zeit erlangen zu können, reagierten viele mit Tränen der Rührung. Nicht ohne Selbstironie notierte Friedrich Hebbel 1858 in einem Brief an seine Frau, der Eindruck der Madonna sei »dieß Mal so überwältigend« gewesen, »daß mir die Thränen in's Auge traten, eine Wirkung übrigens, vor der sich ein Maler in Acht nehmen sollte, da ein Mensch, der weint, nicht mehr sieht«.⁹² Der Kunsthistoriker Herman Grimm berichtete noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts, bereits eine Phototypie der Madonna habe auf eine Gesellschaft junger Leute so stark gewirkt, daß »eine plötzliche Stockung der Gedanken eingetreten [sei] und Einige von den Anwesenden (...) in Thränen ausgebrochen« seien.⁹³

Es ist zu bezweifeln, ob allein die besondere Ausstrahlung des Gemäldes oder nicht vielmehr erst seine Berühmtheit – der mit ihm verbundene Kult – zu solch exaltierten Reaktionen führte. Allein das Bewußtsein, nun das angeblich größte Bild der abendländischen Malerei vor sich zu haben, mochte genügen, um Erhabenheit zu spüren und von dem Gefühl heimgesucht zu

werden, man genieße ein Privileg, das einem gar nicht zustehe. Daß sogar schon eine Reproduktion genügte, um den eigenen Alltag zu überhöhen, erscheint aus heutiger Sicht – im Zeitalter massenmedialer Hypes – als Ausdruck einer frühen Form von Starkult.

Eines der ersten Zeugnisse dafür, daß Raffaels Madonna ein bildungsbürgerlicher Popstar war, lieferte Henrik Steffens, ein dänischer Philosoph, der 1799, als Mittzwanziger, nach Dresden kam und sein dortiges Raffael-Erlebnis Jahrzehnte später in seinen Lebenserinnerungen schilderte. Die Madonna wurde vor seinen Blicken lebendig und »schwebte aus den Wolken hervor«, ein Moment, der ihn »überraschte«. Und weiter: »Die seltsame Spannung, in der ich war, hatte den höchsten Gipfel erreicht, ich vergaß, wo ich war.« Diese Amnesie beschrieb Steffens als »traumähnlichen Zustand«, aus dem er erst herausfand, als er – auch er – »in Tränen aus[brach], die unaufhaltsam flossen«. Immerhin war sein Verhalten offenbar ungewöhnlich, war er doch »Gegenstand der allgemeinen Aufmerksamkeit geworden«. Seine Entrückung empfand er als so existentiell, daß er »Gott dankte, als wir wieder auf der Straße waren«. »Halb taumelnd« habe er sein Gasthaus erreicht, »versank in einen tiefen Schlaf« und träumte nun wieder, diesmal von bunten und beunruhigenden Bildern: »Aber über alle herrschte, wie eine göttliche Erscheinung, die Madonna.«⁹⁴

Zwar will Steffens glauben machen, er habe gar nicht gewußt, daß er vor Raffaels Madonna stehe, und das erst im nachhinein erfahren; doch ähnelt sein Bericht so stark Erzählungen von Fans heutiger Popstars, daß man diese Aussage eher als Steffens' Versuch ansehen muß, die Madonna um so überwältigender erscheinen zu lassen – und sich selbst nicht dem Verdacht auszusetzen, bloß ein jugendlicher Schwärmer gewesen zu sein. Zum Vergleich sei der Bericht einer 17jährigen Verehrerin von Michael Jackson zitiert, die einmal ins Hotel hochgeholt wurde, weil ihr Idol eine Zeichnung sehen wollte, die sie von ihm gemacht hatte: »Beinahe schwebend kam er auf mich zu«, und dann, nachdem er sie (übrigens nicht unsittlich) berührt hatte,

»stand die Zeit still. (...) Das war der stolzeste Moment überhaupt. Als ich wieder aus dem Hotel kam, hatte ich einen Black-out. Erst nach einer Stunde konnte ich rekonstruieren, was passiert war. Bis heute fällt es mir schwer, das zu begreifen.«⁹⁵

Gegenüber Steffens' Madonna-Ekstase wirkt diese Erzählung geradezu nüchtern: Weder wird darin geweint, noch nimmt das paramystische »nunc stans« bedrohliche Züge an. Um so beunruhigender – und psychopathologischer – erscheint der Kult um Raffaels Sixtina. Dazu paßt, daß dem Bild ein eigener Entstehungsmythos angedichtet wurde, der die traumartige Entrücktheit spiegelt, in der sich eifrige – und winkelmanngeimpfte – Rezipienten wiederfanden. Herder formulierte diesen Mythos 1796 als erster in einem der Sixtinischen Madonna gewidmeten Gedicht. Demnach verdankt das Bild seine besondere Ausstrahlung einer Marienerscheinung Raffaels. Die Madonna selbst gab dem Maler die Anweisung, wie sie dargestellt werden wollte. Nach Vollendung des Gemäldes kam ein »Himmelsjüngling«, der dem Bild die offiziellen Weihen gab und es mit den Worten begrüßte: »Viele Herzen werden dein/Sich am Altar erfreun und willig dir/Ihr Innres öffnen: denn was Andacht schuf,/ Erwecket Andacht. Dir, o Künstler, hat/Die Selige sich selber offenbart.«⁹⁶

Herder wie auch Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck, die kurz darauf eine Variante desselben Mythos ausschmückten, beriefen sich auf eine Äußerung Raffaels, wonach dieser sich aus Mangel an schönen weiblichen Modellen »eines gewissen Bilds im Geiste« bediente, um seine Figuren zu malen. Das wurde zur Vision hochinterpretiert, an der im 19. Jahrhundert viele Gefallen fanden, wie auch ein populärer Stich aus den 1830er Jahren belegt. Nach Wackenroder und Tieck wachte Raffael eines Nachts auf und erblickte einen »hellen Schein« auf seinem noch unfertigen Gemälde, das dadurch »ein ganz vollkommenes und wirklich lebendiges Bild geworden« sei. Das habe ihn so »überwältigt, daß er in helle Tränen ausgebrochen« sei. Diese »Erscheinung« sei »seinem Gemüt und seinen Sinnen auf ewig fest eingepreßt geblieben«.⁹⁷



Franz und Johannes Riepenhausen:
*Raffael sinnt über die Erscheinung
 der Madonna nach* (1833)
 (Kupferstich)

zwar nicht kongenial mit Raffael, aber immerhin dazu in der Lage, das aus dem Gemälde herauszuholen, was in es eingegangen war. Dank des ›similia-similibus‹-Prinzips, bei dem eine Vision sich nach ihrer Materialisierung in eine erneute Vision auflöst, wurde auch die von Winckelmann initiierte Form der Kunstbetrachtung zusätzlich legitimiert: Ergänzung und Verlebendigung waren nicht Produkte einer fragwürdigen Phantasie, sondern Merkmale korrekter Hermeneutik.

Wie schon im 18. Jahrhundert antike Statuen mit Fackeln und Lichtspielen verlebendigt erscheinen sollten⁹⁸, gab es später auch für Raffaels Madonna Bemühungen, das pygmalionhafte Kunstverhältnis direkt darzustellen. Die Madonna wurde dann als ›lebendes Bild‹ inszeniert⁹⁹, was aber nicht ohne Risiko war, da es zwar leicht sein mochte, einer Frau ein Gewand anzuziehen, das dem auf dem Gemälde ähnlich war, sie jedoch kaum einmal dieselben Züge aufwies wie das Vorbild. Wilhelm von Kügelgen berichtet in seinen *Jugenderinnerungen eines alten Mannes* (1870) von einem Versuch, der um so mehr scheiterte, als das Madonna-Double dem direkten Vergleich mit Raffaels Bild ausgesetzt war.¹⁰⁰ Allerdings war ein solches Scheitern auch befriedigend und möglicherweise gar der geheime letzte Zweck der Mode ›lebender Bilder‹, wurde auf diese Weise doch um so

Raffaels Marienerscheinung wurde als Lohn für seine tiefe Frömmigkeit dargestellt, was zugleich suggerierte, daß vor der Sixtina auch nur weinen konnte, wer hinreichend (kunst)gläubig war. Ungerührt zu bleiben ließ hingegen auf mangelnde innere Vorbereitung schließen. Umgekehrt durften sich diejenigen, denen die Madonna in Dresden lebendig wurde, selbst als Schöpfer fühlen,

offenbarer, daß die große Kunst unnachahmlich sei: Waren die Antiken einer einmaligen Gunst der Natur geschuldet und insofern unerreichbare Vorbilder, verdankte sich das Meisterwerk christlicher Malerei göttlicher Gnade – einer Vision – und war daher genausowenig nachzuahmen. Wahre Kunst – das war die Lektion, die man von Winckelmann lernte – erschafft einen Maßstab, dem nichts und niemand genügen kann. ›Edle Einfalt und stille Größe‹ mochte Verheißung sein und mündete doch immer wieder in die demütig-melancholische Einsicht, zu spät gekommen zu sein.

Sofern sich die Erwartungen gegenüber Kunst an den vermeintlich unerreichbaren Meisterwerken aus der Vergangenheit orientierten und auf Traum- und Tränenbilder gründeten, braucht nicht zu wundern, wenn schon bald nach Winckelmann die Befürchtung aufkam, die wahre Kunst sei vergangen: Wer zuerst ein Phantombild konstruiert, leidet schließlich an Phantomschmerzen. Der Beginn des modernen Kunstbegriffs, für den Winckelmann üblicherweise steht, läutet deshalb gleichzeitig auch die Diagnose vom ›Ende der Kunst‹ ein.¹⁰¹

Nicht nur der Belvedere-Hof in Rom oder die Dresdner Gemäldegalerie wurden zu Orten der Bewahrung, die mit höchstem Erlebnisdruck, voller Sehnsucht und zugleich mit Bangigkeit, aufgesucht wurden. Winckelmann zog mit seinen idealischen Griechenland-Phantasien vielmehr einen Bannkreis um das gesamte Territorium antiker Vollkommenheit: Nicht nur er selbst, sondern fast alle, die durch ihn zu Griechenland-Enthusiasten wurden, konnten sich zur Reise an die klassischen Orte nicht entschließen. Höchstens den Ausstrahlungen der griechischen Kultur auf Italien wagten Goethe, Heinse oder Moritz sich auszusetzen. Dichter wie Hölderlin, dessen Werk zu großen Teilen in Griechenland spielt, fuhren ebenso wenig dorthin wie die Philosophen des 19. Jahrhunderts, denen das Griechische Leitmodell und Motor ihres Denkens war: Hegel, Schelling, Nietzsche.

Erst im 20. Jahrhundert gibt es einige wenige, die ihre Skrupel überwandern – vor Ort aber ähnliche Desorientierungserfahrungen machten wie verwirrte Sixtina-Betrachter. So faßte Sigmund

Freud (1856–1939) seinen Griechenlandaufenthalt unter dem Titel »Eine Erinnerungsstörung auf der Akropolis« (1936) zusammen und sah darin selbst eine »pathologische Erscheinung«. Ohne es vorab geplant zu haben, aufgrund einer plötzlichen Gelegenheit waren er und sein Bruder im Sommer 1904 nach Athen gereist, um sich dort darüber zu verwundern, daß »das alles wirklich so [existierte], wie wir es auf der Schule gelernt haben«. »Scheu«, sogar ein »Schuld- und Minderwertigkeitsgefühl« begleitete die beiden auf der Reise, da sie es nie für möglich gehalten hätten, einmal wirklich auf der Akropolis stehen zu können. Was immer nur Traum und Imagination war, erwies sich plötzlich als real – und damit war das vermeintlich Unerreichbare doch erreicht. Folge war ein »Entfremdungsgefühl«, eine Identitätsstörung, die Unfähigkeit, das Erlebte einfach zu akzeptieren. Man war einem Traumbild zu nahe gekommen: »Nach dem Zeugnis meiner Sinne stehe ich jetzt auf der Akropolis, allein ich kann es nicht glauben«. ¹⁰²

Noch dramatischer nimmt sich Martin Heideggers (1889–1976) Griechenland-Erfahrung aus. Nachdem auch er lange gezögert hatte, sich einer Reise in das Land auszusetzen, das er schon jahrzehntelang als Ursprung und Leitstern des gesamten Abendlands beschworen hatte, unternahm er 1962 eine erste Kreuzfahrt nach Griechenland. ¹⁰³ Dazu kam es jedoch nur, weil seine Frau ihm diese Reise drei Jahre zuvor zum 70. Geburtstag geschenkt hatte. Nun galt für den Philosophen, wie er im genau geführten Reisetagebuch notierte: »Das Geschenk verlangte seinen Vollzug.« ¹⁰⁴ Doch die Scheu, sich direkt zu konfrontieren, schwand nicht; vielmehr blieb Heidegger die meiste Zeit an Bord, während die anderen Schiffsgäste sich die jeweiligen Inseln anschauten – und las unterdessen Hölderlin, Homer, Pindar, die Vorsokratiker. Er machte also, was er immer gemacht hatte: Er stellte sich ein ideales Land vor, ergänzte und verlebendigte das Geschriebene, oft nur fragmentarisch Erhaltene.

Erst als das Schiff Delos erreichte, ging er an Land. Dort begegnete ihm zuerst eine angenehme Ruhe – »Öde und Verlassenheit« –, die es ihm erlaubte, das zu vergegenwärtigen, was

er zuvor bereits über das griechische Wesen erdacht hatte. Die Insel wurde ihm also zum Gegenstand der Kontemplation, wie einem anderen der Laokoon oder die Sixtina. Und er fand dort wieder, was er schon so oft imaginiert hatte, fühlte sich in einer höheren Wirklichkeit, der Welt von Apoll und Artemis, die dem Mythos nach aus Delos stammten. Schließlich verlebendigte sich ihm alles, und was zuerst karstig und verfallen schien, beschrieb er nun als »Aufgehen der Gebirge und Inseln, des Himmels und des Meeres, der Gewächse und des Getiers«. Näher bestimmte er dieses »Aufgehen« als etwas, »worin jegliches je in seiner streng geprägten und gleichwohl sanft schwebenden Gestalt erscheint«. ¹⁰⁵ Damit aber wiederholte sich noch einmal die »edle Einfalt und stille Größe« Winckelmanns, deren große Zeit sonst bereits vorüber war: Was »streng geprägt« ist, hat klare Form und einheitliche Erscheinung, und »sanft Schwebendes« ist still und erhaben, von überirdischem Format. Somit bot die Insel des Apoll, was sonst höchstens der Apoll im Belvedere bereitete.

Für Heidegger war Delos der Höhepunkt der Reise, eine glückhaft erzwungene Bestätigung des Vorgedachten. Die Erleichterung darüber, nicht gescheitert zu sein und das antike, echte Griechenland für einen Moment als reale Gegenwart erfahren zu haben, erlaubte ihm fünf Jahre später auch eine zweite Reise. Hiervon gibt es ebenfalls einen Bericht, der jedoch Fragment geblieben ist – und sicher nicht zufällig genau an der Stelle abbricht, als Heidegger erneut Delos erreicht. Einige Seiten zuvor stellte er nämlich bereits die rhetorische Frage, ob »wir Spätgeborenen des Fragments [bedürfen], um, es weiterbildend, dem Fehlenden zu folgen« und damit um so »stärker betroffen« zu werden. Darauf folgen einige Sätze über die »Not der Ergänzung«. Sie bedeutet für Heidegger kein Manko für das Denken, sondern – und hier ist er einmal mehr ein gut abgefundener Erbe Winckelmanns – »die auszeichnendste Verfassung seines eigenen Vermögens«. ¹⁰⁶

Ut pictura poesis

Die bildende Kunst als Chamäleon

Minderwertigkeitskomplexe können treibende Faktoren der Ideengeschichte sein. Die Entwicklung der bildenden Kunst ist sogar nur zu verstehen, wenn man berücksichtigt, wie lange sich ihre Akteure zurückgesetzt fühlten und voll Neid auf Dichter und Rhetoren, auf Komponisten oder Mathematiker blickten. Maler, Bildhauer oder Architekten hatten es schon in Antike und Mittelalter, erst recht in der Renaissance und dann bis in das 17. Jahrhundert hinein schwer, ähnlich viel Anerkennung wie die Vertreter jener anderen Metiers zu bekommen.¹⁰⁷ Die bildende Kunst gehörte nämlich nicht zu den sieben freien Künsten (*artes liberales*), die seit der Spätantike so etwas wie akademischen Rang und damit höchstes Ansehen besaßen. Dazu zählten die drei Grundlagendisziplinen Rhetorik, Grammatik und Dialektik – also Argumentationsfertigkeit – und die mathematischen Wissenschaften: Arithmetik, Geometrie, Astronomie, Musiktheorie. Dagegen wurden Malerei oder Bildhauerei den mechanischen Künsten zugeordnet, galten somit als Handwerk, als körperliche, nicht als intellektuelle Tätigkeiten.

Aus der Antike hatten sich auch keine Traktate erhalten, die eigens den bildenden Künsten gewidmet waren, während etwa von Aristoteles und Horaz Poetiken oder von Cicero und Quintilian Rhetoriken vorlagen. Zu den anderen freien Künsten war ebenfalls genügend Schrifttum vorhanden, um deren Stellung bei Griechen und Römern ermessen zu können. Ein Maler oder Bildhauer hingegen wußte nicht einmal, ob die antiken Autoritäten die bildende Kunst eigener Abhandlungen für würdig befunden hatten: War nichts darüber geschrieben worden oder nur alles verlorengegangen? Und warum waren Malerei, Bildhauerei und Architektur auch durch keine eigenen – antiken – Musen

vertreten? Die in solchen Fragen artikulierten Zweifel genügten, um diesen Künsten einen höheren Status zu verweigern: Wer keine antiken Fürsprecher zitieren konnte, den brauchte man auch nicht ganz ernst zu nehmen. (Ein Gegner der bildenden Künste durfte sich hingegen auf Seneca berufen, der Malerei und Bildhauerei ausdrücklich den Status von »*artes liberales*« verweigert und sie auf eine Stufe mit dem Kochen oder gar mit Ringkämpfen gestellt hatte.¹⁰⁸)

Um aus dem gesellschaftlichen Abseits herauszugelangen, klammerten sich die bildenden Künstler an zwei Notnägeln – Äußerungen aus der Antike, aus denen sie schließen wollten, die Malerei sei damals als der Dichtung gleichwertig angesehen worden. Der eine Beleg fand sich bei Plutarch, der den griechischen Dichter Simonides mit der Aussage zitierte, Malerei sei stumme Dichtung, Dichtung aber redende Malerei.¹⁰⁹ Den zweiten Hinweis bezog man aus der *Ars Poetica* des Horaz (65–8 v. Chr.), der dort bemerkt hatte, Dichtung könne manchmal wegen ihrer Details, sozusagen aus der Nahaussicht, manchmal wegen eines Gesamteindrucks beeindrucken und sei somit wie die Malerei: *ut pictura poesis*.¹¹⁰

Diese zweite Aussage war für die bildenden Künstler wichtiger als das Simonides-Zitat. Konnte es nämlich auch als Behauptung eines Defizits verstanden werden, wenn die Malerei als stumme Dichtung tituliert wurde, schmeichelte es andererseits, daß ein Merkmal der Dichtung im Rekurs auf die Malerei erklärt wurde, diese somit als Maßstab – und Vorbild – fungierte. »*Ut pictura poesis*«, auf diese drei Worte, die man auch leicht hätte überlesen können, die aber immerhin von Horaz stammen, gründete also ein ganzer Berufsstand seine Hoffnungen auf mehr soziale Anerkennung.¹¹¹

Und das hatte Folgen. Immerhin mußten die Maler und Bildhauer auch beweisen, daß ihre Metiers im wesentlichen nach denselben Regeln wie die literarischen Künste organisiert sind und zu Recht als Schwestern – manchmal auch als Brüder¹¹² – tituliert werden. Für mehr als drei Jahrhunderte, vom 15. bis ins 18. Jahrhundert, unterstellte sich die bildende Kunst daher den

Normen anderer Gattungen: Statt ihre Fähigkeiten aus eigenem Selbstbewußtsein heraus zu definieren und auf einer ›differentia specifica‹ zu bestehen, begaben sich Maler und Bildhauer in eine Konkurrenz, deren Bedingungen sie nicht mitbestimmen konnten. Was mehr Freiheit bringen sollte, drohte dabei zu einer Zwangsjacke zu werden, wie zumindest skeptischere Beobachter bemerkten.¹¹³ Jedenfalls dürfte in diesem Zeitraum kaum ein anderes Diktum die bildende Kunst so stark geprägt haben wie die Beschwörungsformel ›ut pictura poesis‹: Schon 1435 bei Leon Battista Alberti, genauso 1557 bei Lodovico Dolce und noch in einem Traktat Christian Ludwig von Hagedorns aus dem Jahr 1762 wurden die Maler und Bildhauer angehalten, sich an den Lehrbüchern der Rhetorik und Poetik zu orientieren, habe doch ein Horaz ›für den Künstler, wie für den Dichter geschrieben‹.¹¹⁴

Bereits auf die Einteilung und Bewertung der verschiedenen Phasen des künstlerischen Prozesses hatte die einseitige Orientierung an der Literatur erheblichen Einfluß. So wurde ein für die Rhetorik entwickeltes Schema auf die bildende Kunst übertragen und gab jahrhundertlang die Gliederung zahlreicher Traktate vor. Danach sind drei Stadien zu unterscheiden: ›inventio‹, ›compositio‹ sowie ›elocutio‹. Mit ersterem ist das gestalterische Grundkonzept gemeint; hier entscheidet sich, wie jemand ein (vorgegebenes) Thema angeht, welche Schwerpunkte gesetzt werden und wie der rote Faden laufen soll. In der zweiten Phase verwandelt sich das Konzept in eine konkrete Gliederung; es wird mit Stoff angereichert und genau auf die Situation bezogen, in der es zu realisieren ist. Schließlich kommt, als drittes und letztes, die detaillierte Ausgestaltung: Effekte werden eingebaut, Stilmittel angewendet.

Innerhalb der Rhetoriktheorie galt die ›inventio‹ am meisten, da sich hier am stärksten die kreative Kraft und das Imaginationsvermögen eines Redners zu beweisen hat, während die beiden anderen Phasen weitgehend mit erlernbarem Handwerkszeug zu bestreiten sind. Diese Einschätzung wurde für die bildenden Künste übernommen, so daß der Entwurf – die erste

Formulierung einer Bildidee – den höchsten Stellenwert zugesprochen bekam. Wichtig war allerdings nicht, daß ein Künstler einen neuartigen Stoff findet, sondern daß er für ein bereits bekanntes Thema eine originelle Darstellungsform, eine eigenständige Interpretation entwickelte. Je häufiger ein Thema bereits behandelt war und je schwieriger es sich gab, desto größer war die Anerkennung, die man für eine überraschende Gestaltung erwarten konnte.

Alberti ging in seiner Hochschätzung der ›inventio‹ sogar so weit, daß er es für nebensächlich erklärte, ob die Bildidee überhaupt noch ausgestaltet und konkret umgesetzt würde.¹¹⁵ Das Talent eines Künstlers erwies sich für ihn bereits ganz im ersten Entwurf, der in der bildenden Kunst üblicherweise als ›disegno‹ bezeichnet wurde. Eine bloße Beschreibung konnte also genügen, um den künstlerischen Wert eines Werks zu beurteilen, und das Wesentliche eines Gemäldes oder einer Skulptur ließ sich ohne Verluste in Worten wiedergeben. Die sinnliche Präsenz der



Pierfrancesco Alberti: *Malerakademie in Rom* (1599) (Kupferstich)

Faktur sowie einzelne Details der Ausführung erschienen hingegen irrelevant. Giorgio Vasari sah im ›disegno‹ daher auch den »Vater unserer drei Künste Architektur, Bildhauerei und Malerei«, ja erklärte sie zu den »arti del disegno«. ¹¹⁶ Das sollte ihren primär intellektuellen Charakter bekräftigen und sie höchstens untergeordnet als handwerkliche Tätigkeiten erscheinen lassen.

Die ersten Akademien, die, oft nur semiinstitutionalisiert, im 16. Jahrhundert in Italien entstanden, forcierten ihrerseits eine Intellektualisierung und Verwissenschaftlichung der bildenden Kunst. Zeitgenössische Darstellungen zeigen die angehenden Künstler beschäftigt mit perspektivischen Konstruktionen oder beim Sezieren von Leichen: Hier wurde gemessen, gerechnet, gezeichnet. Farbe oder Stein hingegen waren, obgleich es um die Ausbildung künftiger Maler und Bildhauer ging, verpönt. Den Umgang mit ihren Materialien mußten sich die Eleven – teilweise bis ins 19. Jahrhundert! – außerhalb der Akademien bei handwerklich orientierten Meistern aneignen.

Um jegliche Differenz zwischen bild- und sprachbezogenen Künsten auszublenden, gingen manche so weit, die Farbe des Malers als Pendant zur Tinte des Dichters zu bezeichnen. Der einzige, der in der Renaissance den Stolz des bildenden Künstlers demonstrierte, war ausgerechnet der wissenschaftlichste von allen, nämlich Leonardo da Vinci (1452–1519). Er behauptete nicht nur einen Vorrang der Malerei gegenüber der Bildhauerei (letztere war ihm zu handwerklich-schweißtreibend), sondern gab sie sogar als der Dichtung (und Rhetorik) überlegen aus. Der Sehsinn erschien ihm nämlich als der wichtigste und edelste, was Bildern einen höheren Stellenwert garantierte als etwa einem Gedicht, das akustisch wahrgenommen wird. ¹¹⁷ Und wirken Bilder nicht auch unmittelbarer als Worte? Leonardo jedenfalls pries sie dafür, daß sie etwas direkt nachahmen und nicht erst in eine Sphäre ›künstlicher Zeichen‹ übersetzen müssen. ¹¹⁸ Dieses Argument eines Wirkprivilegs – und einer Universalverständlichkeit – der Bilder tauchte im 18. Jahrhundert wieder auf und beschäftigte die frühe Aufklärung. ¹¹⁹ Genauso blieb ein weiteres Argument Leonardos in der Diskussion. So sah er es als

Vorzug der bildenden Kunst an, daß sie die Züge eines Gesichts oder die Eindrücke einer Landschaft, die ein Dichter nur nacheinander zu beschreiben vermag, simultan zeigen kann. ¹²⁰ (Wie schwer sich die Malerei umgekehrt damit tut, Geschichten zu erzählen, verschwieg Leonardo; das sollte später noch relevant werden.)

Die Art und Weise, in der Leonardo Malerei und Dichtung miteinander verglich, erhellt gut, was zu beider Parallelisierung überhaupt erst veranlaßte: Bei beiden geht es um Formen des Beschreibens, um Mimesis und Darstellung. Zwar mochte Uneinigkeit darüber bestehen, ob eine ganz naturalistische Wiedergabe – bis hin zu Verismus und Illusionismus – oder aber eine idealisierte Darstellung zu bevorzugen sei, doch war unumstritten, daß ein Maler genauso wie ein Dichter jeweils einzelne Phänomene wiedererkennbar zu repräsentieren hat. Das unterschied beide von einem Komponisten oder Mathematiker.

Die Referenz auf die Dinge und Verhältnisse der Welt, aber auch der Vorrang von ›inventio‹ bzw. ›disegno‹ führte zu einer Hierarchisierung der Künstler gemäß ihren Sujets. Je anspruchsvoller ein Thema war, desto mehr Anerkennung ließ sich damit erwerben, war es dann doch auch schwieriger, die wichtigsten Elemente treffend in ein Bild umzusetzen. Es bedurfte einer gewissen Findigkeit, um eine historische Szene, einen Mythos oder einen abstrakten Begriff dramatisch und aussagestark darzustellen, und natürlich erforderte es auch größere Kenntnisse (und Begabung), wenn man Menschen in Aktion, psychologisch differenziert, und nicht bloß ein Stück Landschaft malen wollte. Tierdarstellungen waren noch mehr wert als ein Stilleben – außer dieses wurde symbolisch überhöht.

Die Bewertung des Sujets sowie des ›disegno‹ nahm so großes Gewicht ein, daß die technische Ausführung am Rang des jeweiligen Künstlers kaum etwas zu ändern vermochte: Ein brillanter Landschaftsmaler war immer noch weniger angesehen als ein schlampiger Historienmaler. (Letzterer wurde wie ein Dichter mit nachlässiger Handschrift behandelt: Das ist nicht schön, aber auf die Inhalte kommt es eben an!) Dafür konnte sich jeder,

der sich in Werteordnungen auskannte, die Vielschichtigkeit von Mythen verstand, Begriffsbedeutungen einzuschätzen vermochte und über weitreichende Kenntnisse in Geschichte und Religion verfügte, die ›hohen‹ Gattungen der bildenden Kunst zutrauen. Erwünscht war ferner, daß sich ein Künstler zugleich als Theoretiker hervortat und als ›pictor doctus‹ – als gelehrter Maler – selbst Traktate und Lehrschriften verfaßte.

Stärker noch als in der italienischen Malerei galt der intellektuelle Anspruch an Künstler im französischen Klassizismus, wo er prominent etwa von dem Kunsttheoretiker André Félibien (1619–95) vertreten wurde.¹²¹ Ein Erfolg seiner Thesen bestand darin, daß Ludwig XIV., der sich von Félibien beraten ließ, im Jahr 1663 offiziell eine »Académie royale de peinture et de sculpture« anerkannte, die fünfzehn Jahre zuvor aus einer Gruppe von Historienmalern, welche sich in Paris vom Rest der Malerzunft getrennt hatten, hervorgegangen war. Damit war die Gleichstellung der bildenden Künste gegenüber den alten ›artes liberales‹ erreicht.¹²²

Einen Künstler danach zu bewerten, wie plausibel und spannend er eine Handlung – die Interaktion von Menschen (und Göttern) – in Szene setzen konnte, führte zu einer weiteren Annäherung der Malerei an Dichtung und Rhetorik. Wie es nämlich das Ziel gerade einer Rede ist, die Zuhörer zu emotionalisieren und ihnen das jeweilige Thema möglichst anschaulich, gegebenenfalls sogar drastisch nahezubringen, erwartete man auch von der Malerei das Spiel mit Affekten. Der Betrachter sollte unmittelbar in das Bildgeschehen einbezogen werden, und je lebhafter ein Maler Leidenschaften und Stimmungslagen zur Darstellung bringen konnte, desto mehr Bewunderung fand er. Dazu genügte jedoch ein ausgeklügeltes ›disegno‹ nicht; vielmehr spielten die Farben und ihre Modulation, aber auch der Umgang mit Licht und Schatten eine tragende Rolle, und der ›elocutio‹, der Ausschmückung, kam im 17. Jahrhundert ein größeres Gewicht zu als noch ein paar Generationen davor (»*Expression* (...) is that in a *Poem*, which *Colouring* is in a *Picture*«¹²³). Weniger dem Schaffensprozeß als der Wirkung der Werke galt nun das

Hauptaugenmerk des Vergleichs von Malerei und Literatur; ›ut pictura poesis‹ hieß, daß beide Künste die verschiedenen Seelenlagen des Menschen ausdrücken und beim Rezipienten auch erzeugen können.

Als Meister der Inszenierung von Affekten und damit als idealer Repräsentant des ›ut pictura poesis‹-Dogmas galt schon seinen Zeitgenossen Nicolas Poussin (1594–1664). Seine Bilder priors man als gemalte Dichtung, und am Beispiel seiner Darstellung der Manna-Lese auf einem zwischen 1637 und 1639 entstandenen Gemälde erläuterte Charles Le Brun, erster Hofmaler unter Ludwig XIV., im November 1667 in einer Rede vor der Pariser Akademie die Parallelität von Literatur und Malerei.¹²⁴ (Auch diese Akademiereden dienten nicht zuletzt dazu, die Fähigkeit der Künstler zum Diskurs, ihr Selbstverständnis als ›pictores docti‹, unter Beweis zu stellen und es zu rechtfertigen, daß sie einer ›Akademie‹ angehören durften.)

Poussin selbst hatte sich zuvor ebenfalls zu dem Bild geäußert und in einem Brief darauf hingewiesen, daß es genauso



Nicolas Poussin: *Die Manna-Lese* (1637/39)

›gelesen‹ werden müsse wie der biblische Text aus dem zweiten Buch Mose (Kap. 16), der der Darstellung zugrunde liegt (›Lisez l'histoire et le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet‹).¹²⁵ Hungerleidend und an Gott zweifelnd, zogen die Israeliten durch die Wüste und haderten mit Moses und Aaron, da die beiden sie dazu verleitet hatten, Ägypten – und die Fleischtöpfe – zu verlassen. Obwohl oder gerade weil die Israeliten an der Glaubensprüfung zu scheitern drohen, läßt Gott eines Abends Wachteln ›einfliegen‹ und am nächsten Morgen Manna regnen. An beidem können sie sich satt essen.

Wie nun stellt Poussin diese Vorgänge dar? Wie ist sein Bild zu ›lesen‹? Links im Vordergrund (wo eine ›Lektüre‹ wohl zu beginnen hätte) sitzt eine Frau, die gerade einer älteren Frau ihre Brust gibt, während sie ein Kind von sich abhält. Ein Mann beobachtet diese tragische Szene mit abwehrend-erschrockener Geste, ein anderer ist zu apathisch, um darauf noch zu reagieren. Er liegt auf dem Boden, hat seinen Kopf aufgestützt und scheint vom Hunger erschöpft. Rechts von der Frau liegt ein anderer, älterer Mann, an den ein jüngerer herantritt. Aufgeregt zeigt er mit seinem linken Arm auf einen weiteren Mann (in der rechten Bildhälfte), der mit einer Schale auf die Gruppe zuläuft. Er hat bereits Manna eingesammelt und bringt es nun, nicht zuletzt auf den Fingerzeig einer jungen Frau hin, dem entkräfteten Alten. Andere sind auch gerade damit beschäftigt, das Manna aufzuklauben; zwei Kinder balgen sich dabei und verlieren wieder, was sie bereits gesammelt haben. Eine Frau hebt ihr Kleid, damit das Manna direkt in die Mulde fallen möge; ein Mann ißt von der Gottesgabe. In der Mitte und fast schon im Hintergrund stehen Moses und Aaron, umgeben von dankbaren Israeliten. Moses weist sie darauf hin, daß die Speise von Gott kommt, Aaron und einige der anderen beten. Noch weiter im Hintergrund sieht man die Zelte der Israeliten; durch einen Felsbogen hindurch leuchtet bereits das Tageslicht, während sonst noch Dämmerung über dem Land liegt.

Die vielen Einzelszenen, aus denen Poussins Bild besteht, sind alle nicht dem Bibeltex entnommen, sondern ›inventio‹ des

Künstlers. Er dramatisiert das Geschehen, indem er für jede Phase signifikante Konstellationen erfindet. Zugleich aber schafft er es, dem Bild tatsächlich eine Leserichtung zu geben. Wichtig dabei ist der Umgang mit der Farbe. So ist die Gruppe links im Vordergrund am kräftigsten und hellsten, zudem besonders plastisch gemalt, was den Blick auf sie lenkt. Als zweiter Fixpunkt fungiert die Frau auf der rechten Seite, die in ähnlicher Farbigkeit gehalten ist. Durch ihre heftige Zeigegeste wird der Blick als nächstes in die Mitte und von dort in den Mittelgrund des Bilds gelenkt. Erst jetzt nimmt man auch die Figuren wahr, die in gedeckteren Tönen gemalt sind; die Details beginnen zu wirken.

Die Stadien der Bildwahrnehmung, wie Poussin sie steuert, entsprechen genau den Phasen der Geschichte, die hier erzählt wird. Statt sich für einen einzigen Augenblick – etwa das Herabfallen des Mannas – zu entscheiden, bemüht Poussin sich darum, die Not, die davor herrscht, genauso wie die Dankbarkeit oder den Übermut, die danach aufkommen, ins Bild zu setzen. Jede Einzelszene wird bei ihm zum Psychogramm einer Extremsituation¹²⁶: An der Frau, die ihre Mutter und nicht ihr Kind säugt, wird deutlich, in welchem Ausmaß sich die Sozialordnung der Israeliten durch den Hunger bereits aufgelöst hat; die Kinder, die sich gierig um das Manna raufen, machen bewußt, wie schnell eine Notsituation vergessen wird, wenn sie erst einmal überwunden ist; die Betenden zeugen davon, daß, wer zuerst schon mit seinem Gott haderte, doch voll Dankbarkeit zu ihm zurückfinden kann. In der Diktion von Le Brun: ›Der Maler, der nur einen Moment zur Verfügung hat, um die Sujets, die ihn interessieren, auf eine Leinwand zu bringen, muß manchmal mehrere Ereignisse miteinander verbinden, um das Thema verständlich aufzubereiten. (...) Daher meinte Poussin, der zeigen wollte, wie das Manna zu den Israeliten kam, daß es nicht genügte, es auf dem Erdboden zu verstreuen und Männer und Frauen zu malen, die es gerade aufsammeln.‹¹²⁷

Poussin hat somit eigens herausgearbeitet, was im Bibeltex lediglich angelegt, aber nicht eigens Thema ist, indem er die einzelnen Phasen des allgemeinen Geschehens am Beispiel ver-

schiedener Menschen – »anstelle eines Gedankengangs sowie einer Anordnung von Worten«¹²⁸ – anschaulich macht. Während der Text den Charakter einer Ermahnung besitzt, nur ja nicht in der ersten schwierigen Situation vom rechten Glauben abzufallen, gelingt Poussin eine dramatische Umsetzung: Der Wunsch, den Betrachter einem Wechselbad der Gefühle auszusetzen, ihn mitleiden und dann an der Erleichterung und Dankbarkeit teilhaben zu lassen, bestimmt Anlage und Ausführung des Gemäldes. So ist bei ihm, dem »wissenden Maler« (»sçavant Peintre«), tatsächlich mehr zu »lesen« als im Text; er überbietet ihn zumindest an psychologischer Differenziertheit und »erweist sich damit als wahrhafter Dichter, der sein Werk gemäß den Regeln komponiert, die die Poetik von Theaterstücken verlangt«.¹²⁹

Dennoch ist zu bezweifeln, ob das Bild genauso viel leisten kann wie der Text – oder ein Theaterstück. Wer nicht schon weiß, welche Geschichte Poussin darstellt, wird sie aus dessen Gemälde nämlich auch nicht erschließen können: Woran sollte man erkennen, daß die Israeliten mehrere Wochen lang Hunger litten und ihren Auszug aus Ägypten bereits zu bereuen begannen? Wie könnte man eindeutig zeigen, daß sie mit ihrem Gott haderten? Und auf welche Weise die Befehle vernehmbar machen, die Moses seinem Volk gab? Ein Bild stellt höchstens die Wirkungen des jeweiligen Geschehens auf die Menschen – ihr Aussehen, ihre Gestik und Mimik – dar, anders als ein Text kann es jedoch nicht im strengen Sinne eine Handlung erzählen oder gar Gedanken und Motivlagen wiedergeben.

Da dieser Unterschied ziemlich offenkundig ist, verwundert, daß Künstler und Kunsttheoretiker dennoch lange Zeit an dem Schema »ut pictura poesis« festhielten und so taten, als erfülle ein Künstler seine Bestimmung am besten, wenn er zum Geschichtenerzähler werde. Verständlich wird das aber dadurch, daß die Maler üblicherweise Sujets behandelten, die bereits allgemein bekannt waren. So fiel kaum auf, wie wenig sich die jeweilige Geschichte aus dem Bild erklärt. Um die Betrachter zu emotionalisieren und für einem Stoff einzunehmen, durften die Maler wohl gar keine neuen Themen ins Spiel bringen, denn

wenn man erst überlegen muß, was dargestellt sein könnte, ist es um die Bildwirkung geschehen. Daß zu einer guten »inventio« die originelle Interpretation, nicht aber die ausgefallene Wahl eines Themas gehörte, wird von daher begreiflich. Und wird ein Sujet so vielschichtig und dramatisch ausgelegt wie im Fall von Poussins Manna-Lese, dann stört auch nicht, daß der Maler keine neue Geschichte »erzählt«. Im Gegenteil: Man genießt den bereichernden Blick auf Bekanntes.

Bei geläufigeren Themen wie der Passionsgeschichte oder einzelnen Szenen der griechischen Mythologie gehörte die Vorausahnung bestimmter Emotionen sogar zum Rezeptionserlebnis dazu. So wie Kinder nicht immer neue Märchen erzählt bekommen wollen, sondern sich über das Wiedererkennen freuen und besonders »gruselige« oder schöne Stellen bereits erwarten, trat auch ein Bildbetrachter vor ein Gemälde, um bestimmte – vorab ermeßbare – Gefühle zu erleben. Um so wichtiger – und vergnüglicher – waren die Variationen und Details, in denen eine Geschichte präsentiert wurde. Die bildende Kunst entfaltete sich also nur auf der Basis eines Kanons von Texten und Mythen. Sie war nur nominell gleichrangig geworden.

Spätestens zu Beginn des 18. Jahrhundert wuchs die Skepsis gegenüber einer durchgängigen Analogisierung von Malerei und Dichtung. Die Schwierigkeiten der bildenden Kunst, Handlungsabläufe darzustellen, wurden nicht länger ausgeblendet. Zugleich fing man an, der Malerei einen stärkeren Eigenwert zuzugestehen, sie also unabhängig von den Kategorien zu beurteilen, die durch Rhetorik und Poetik definiert waren. So hob der Maler Roger de Piles, ein mustergültiger »pictor doctus«, nicht nur, wie bereits andere vor ihm, die Bedeutung der Farbe für die Malerei hervor, sondern erklärte es auch zu deren Chance, ein Geschehen auf einen Blick (»tout d'un coup«) – und nicht erst durch sukzessive »Lektüre« eines Bilds – zu vergegenwärtigen.¹³⁰ Entsprechend forderte er den Verzicht auf Details sowie Ikonographien à la Poussin; vielmehr sollten die Maler sich plakativ auf die Hauptgegenstände beschränken. Tizian, Rubens und van Dyck nannte de Piles als Vorbilder.¹³¹

Als Rubens etwa den Tod des Seneca malte (wohl ohne Wissen um dessen despektierliche Äußerung zur Malerei), wählte er dafür kein poussinsches Breitwandformat, sondern konzentrierte alles auf den Philosophen, der sich auf Befehl Kaiser Neros im Jahr 65 n. Chr. selbst die Pulsadern aufschneiden mußte. Wo andere Maler, die das Sujet behandelten, auch Senecas Frau, die der Überlieferung nach ohnmächtig zusammenbrach, oder den Schmerz der Schüler darstellten, um einen ganzen Reigen von Affekten zu inszenieren, wollte Rubens allein durch die Körperhaltung des Philosophen Ehrfurcht beim Betrachter wecken. Als Vorbild diente ihm dabei eine hellenistische Skulptur, die er in Rom gesehen hatte und die den Zeitgenossen als Bildnis Senecas galt. Rubens übersetzte sie in Malerei, aus dem Stein wird



Peter Paul Rubens:
Der sterbende Seneca (ca. 1611)

bei ihm Fleisch: Sinkt der Körper – imposant, aber geschwächt – bereits zu Boden, so ist Senecas Blick noch wach und nach oben gerichtet; es scheint, als könne das physische Ende seinem Geist nichts anhaben. Ein Schreiber sitzt an seiner Seite, dem er letzte Worte diktiert. Kein Zweifel: Rubens zeigt einen großen Menschen, der in einer extremen Situation (laokoongleich¹³²) höchste Würde beweist. Das vermag den Betrachter moralisch zu läutern, selbst wenn er die Geschichte Senecas nicht kennt.

Es dauerte jedoch noch bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, bevor die Formel »ut pictura poesis« ausdrücklich verabschiedet wurde. (Auch de Piles bezeichnete Dichtung und Malerei noch als »zwei Schwestern«.¹³³) Und es waren nicht die bildenden Künstler, sondern Schriftsteller und Philosophen, die den Vergleich aufkündigten und, ähnlich wie Leonardo zweieinhalb Jahrhunderte zuvor, Differenzen zwischen

text- und bildbezogenen Künsten behaupteten. An erster Stelle ist hierbei Gotthold Ephraim Lessing (1729–81) zu nennen, in dessen Schrift *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) mit aufklärerischem Ethos – sachlich, aber sicher nicht unparteiisch – die Unterschiede zwischen den einzelnen Künsten dargelegt wurden. Nachdem jahrhundertlang fast gewaltsam nach Parallelen gesucht worden war, woraus, wie Lessing meinte, »die krudesten Dinge von der Welt geschlossen« wurden, wechselte er also die Perspektive und strebte danach, klare Grenzen zwischen Dichtung und bildender Kunst zu ziehen.¹³⁴

Erstere ist für ihn »die weitere Kunst«¹³⁵, nicht nur wegen ihrer Fähigkeit, komplexe und selbst lang währende Handlungen zu erzählen, sondern auch, weil sie keine Rücksicht auf die ästhetische Erscheinung ihrer Sujets zu nehmen braucht und damit über größere Lizenzen verfügt. Das führt Lessing am Beispiel seiner Titelfigur Laokoon aus (vgl. Abb. S. 60). Zwar stimmt er Winckelmanns Behauptung zu, wonach der Priester, obwohl er gerade von Schlangen erwürgt wird, nicht schreie, begründet dies aber anders. Keine ideale »edle Einfacht und stille Größe« sei der Grund dafür¹³⁶; vielmehr würde Schreien das Gesicht »auf eine ekelhafte Weise« verzerren: »Die bloße weite Öffnung des Mundes (...) ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt tut.«¹³⁷ Als Sujet der Dichtung, bei Vergil, schreie Laokoon hingegen sehr wohl, und bereits in den griechischen Tragödien habe man mit dem Ausdruck starker Affekte nicht gespart, was Winckelmanns These, Selbstbeherrschung und Würde seien die obersten Ziele antiker Kunst gewesen, zumindest relativiert.

Es liegt gemäß Lessing also allein am jeweiligen Medium, welche Darstellung geeignet ist. So mußte bei der Skulptur auch darauf geachtet werden, daß der Körper Laokoons sichtbar blieb, während Vergil Dramatik dadurch erzeugen konnte, daß er die Schlangen sich doppelt um Leib und Hals schlingen ließ. »Unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch«, äußert Lessing und erklärt damit den größeren Spielraum der Dich-

tung, der es nur gelingen muß, die Phantasie des Rezipienten zu beleben.¹³⁸ Im besten Fall ist eine beschriebene Handlung sogar mit allen Sinnen vorzustellen, was Lessing der bildenden Kunst nicht zutraut: Sie liefert fixierte Bilder und stört so die Flexibilität der Einbildungskraft. Das häufigste Argument, das im 20. Jahrhundert gegen Literaturverfilmungen vorgebracht wurde, nämlich daß die äußeren Bilder die inneren – lebendigeren und individuelleren – Bilder verdrängten, zeichnet sich hier also schon ab.

Doch Lessing will nicht nur trennen, was nicht zusammengehört, und das Verhältnis der vermeintlichen Brüder und Schwestern auf das zwischen »zwei billigen freundschaftlichen Nachbarn« reduzieren¹³⁹, sondern er benennt auch die nachteiligen Folgen, die die »ut pictura poesis«-Doktrin aus seiner Sicht hatte. Auch hier spricht zuerst der Autor, der in Sorge um sein Metier ist, wenn er für die Dichtung unter dem Einfluß der Annäherung an die Malerei »Schilderungssucht« konstatiert. Umgekehrt kritisiert er, die bildende Kunst sei zur »Allegoristerei« verkommen, seit sie ähnlich der Literatur auch Begriffe und Abstrakta als Sujets habe.¹⁴⁰ Es müßten eigens Sinnbilder dafür gefunden werden, was Lessing als unelegant und auch unergiebig einschätzt, da ohne zusätzliche Erklärung dennoch kaum verständlich werde, was etwa »eine Frauensperson mit einem Zaum in der Hand« bedeuten solle. Die bildende Kunst sei also in eine »Not« geraten¹⁴¹. Sie verleugnet sich, wenn sie so tut, als könnte sie wie die Dichtung erzählerisch oder gar philosophisch werden, und sie vergißt ihren eigenen Vorzug, der für Lessing in ihrer Fähigkeit zur Darstellung schöner Körper besteht: Während die Dichtung rasch damit überfordert ist, ein genaues Bild von etwas zu geben, da die Einbildungskraft spätestens beim dritten Adjektiv nicht mehr folgt, kann ein Gemälde oder eine Skulptur viele Eigenschaften einer Sache simultan zeigen.

Ob Lessing bei seinem Ziel, die Grenzen der Künste festzulegen, jedoch nicht zu restriktiv urteilt, erscheint angesichts seiner Aussagen gerade zur Malerei fraglich. So bestimmt er auch sie

nach Maßstäben, die er anhand des Laokoon entwickelt. Während er also einerseits »pictura« und »poesis« entwirrt, setzt er andererseits Malerei und Bildhauerei gleich. Ohne eigene Begründung spricht er beiden gleichermaßen jegliche erzählerische Fähigkeit ab und sieht den Sinn ihrer Werke darin, dem Betrachter die Möglichkeit zur Reflexion über schöne Formen zu geben. Sie sollen »nicht bloß erblickt, sondern (...) lange und wiederholtermaßen betrachtet (...) werden«.¹⁴² Besinnung, Andacht statt Unterhaltung, das Studium von Idealen und nicht das Abtauchen in theaterähnliche Dramen – das ist für die bildenden Künste die Folge ihrer Neubestimmung. (Rubens' Seneca erscheint, nicht nur weil er selbst nach einem Werk der Bildhauerei entstand, als vorweggenommene Bestätigung der Überlegungen Lessings.)

Wie sehr Lessing mit seinen Analysen einen Nerv der Zeit traf, wurde nur ein Jahr später deutlich, als Denis Diderot ebenfalls feststellte, daß zwar in der Dichtung gut ankomme, was in der Malerei wirke, andererseits aber nicht alles von jener auf diese übertragbar sei. Auch für ihn war die Dichtung damit die »weitere Kunst«, und formelhaft-ironisch faßte er seine Ansicht in die Worte »ut poesis pictura non erit«: Wie die Dichtung wird die Malerei niemals sein.¹⁴³ Damit erinnerte er daran, daß »ut pictura poesis« zu voreilig als Gleichung interpretiert worden war, während, genaugenommen, die Vergleichbarkeit der Dichtung mit der Malerei noch nichts darüber aussagt, ob das Umgekehrte ebenso möglich ist.¹⁴⁴

Auch wenn sich der Abschied von der Formel »ut pictura poesis«, auf die die bildenden Künstler jahrhundertlang fixiert waren, schnell vollzog, was darauf schließen läßt, daß er vor Lessing und Diderot innerlich zumindest bereits vorbereitet war, führte das nicht einfach zu einer von Fremdkategorien unabhängigen – autonomen – Bestimmung der Malerei und Bildhauerei. Vielmehr erstaunt, wie nahtlos sich die bildende Kunst neue Vorbilder suchte. Nachahmung betrieb sie damit weiterhin nicht nur gegenüber der Natur, sondern vor allem gegenüber anderen Kunstgattungen; sie strebte auch unabhängig von ge-

sellschaftlichen Statusfragen danach, sich an anderem zu messen und über Vergleiche zu definieren. Nicht zuletzt deshalb hat die bildende Kunst übrigens oft als »pars pro toto« für die Kunst insgesamt einzustehen. Bevorzugt an ihrem Beispiel wird erörtert, was denn Kunst eigentlich sei: In ihr – und an ihren Wandlungen – wird jeweils am klarsten manifest, was eine Zeit unter Kunst verstand; die bildende Kunst wird zum Spiegel der jeweiligen Leitkunst. Gerade daß sie selbst nicht als solche fungierte, macht sie zum idealen Indikator.

Seit dem späten 18. Jahrhundert wurde die Musik zur neuen Leitkunst, mit der die bildenden Künste möglichst eng verwandt sein wollten. Nicht mehr der Wunsch, Geschichten zu erzählen oder Gedankenlyrik allegorisch nachzubilden, bewegte die Künstler; vielmehr strebten sie, wie sich schon bei Lessing andeutete, nach Reflexion und Besinnung und maßen häufig auch der Einbildungskraft eine zentrale Rolle zu. Statt ihre Werke über Inhalte zu definieren, ging es ihnen um die Erzeugung von Stimmungen, die bei den Rezipienten erhabene und sakrale Gefühle auslösen und sie möglichst weit von ihrem – als profan mißbilligten – Alltag entfernen sollten: Kunst hatte eine Aura von Unendlichkeit auszustrahlen und zu Andacht zu disponieren. Hierfür wurde um 1800 eine Form von Musik paradigmatisch, die sich selbst erst in den Jahrzehnten zuvor etabliert hatte, nämlich die reine Instrumentalmusik oder auch »absolute Musik«. Anders als Oper oder Vokalmusik war sie unabhängig von Inhalten und damit Inbegriff einer Autonomie und Eigengesetzlichkeit, die ohne Bezug auf die gegenständliche Welt auskommt.¹⁴⁵ Damit schien in der Musik verwirklicht, wovon gerade in den bildenden Künsten ebenfalls geträumt wurde: ein Freiraum, in dem der einzelne Rezipient zu sich finden und seine Assoziationen ungestört entfalten kann, um sich von Fremdbestimmung zu erlösen.

Waren es für Winckelmann und seine Adepten noch die antiken Skulpturen gewesen, denen am ehesten eine läuternde Kraft zugetraut wurde, so verhielt nun die Musik und alles, was sich an ihr orientierte, stärkere Erlösungspotentiale. Spätestens

als Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–98) in den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) die heilende Wirkung der Musik beschrieb, wurde sie zum Leitstern. Wer sich ihr »aus innerer Andacht« hingebe, so Wackenroder, dessen Gemüt könne »von allen irdischen Kleinigkeiten, welche der wahre Staub auf dem Glanze der Seele sind, gereinigt« werden; »mannigfache Bilder« würden dann »aufsteigen«, »tausend schlafende Empfindungen (...) losgerissen«, und es scheine, als wenn man »auf einmal weit klüger würde und mit helleren Augen und einer gewissen erhabenen und ruhigen Wehmut auf die ganze wimmelnde Welt herabsähe«. Schließlich fühle man sich, am Ende eines solchen Musikerlebnisses, »reiner und edler« und gelange zu der Einsicht: »... dein ganzes Leben muß eine Musik sein«.¹⁴⁶

Also sollte am besten auch die ganze Kunst Musik sein. Als Friedrich Schiller 1794, noch recht beiläufig, »den Tonsetzer und den Landschaftsmaler« in Verbindung zueinander brachte¹⁴⁷, kündigte das nicht nur die Neuorientierung der Malerei an, sondern wies auch schon auf eine Umwertung ihrer Gattungen voraus, die sich im 19. Jahrhundert vollziehen sollte. So wurde die lange zuunterst stehende Landschaftsmalerei bald ähnlich einflußreich wie ehemals die Mythen- und Historienmalerei. Gerade wenn sie sich auf die Darstellung reiner Natur beschränkte und das Bild nicht mit Anekdoten, Verweisen auf die Zivilisation oder Staffagefiguren überfrachtete, bot sie dem Betrachter die Chance, kontemplative Bedürfnisse zu erfüllen. Die Landschaftsmalerei sei »in ihrer Wirkung (...) mit der Musik verwandt«, schrieb Franz Ficker 1830¹⁴⁸, und auch Carl Gustav Carus bemerkte 1835 »mancherlei Verwandtes« zwischen beiden.¹⁴⁹ Ganz ähnlich definierte noch einmal fast dreißig Jahre später Moriz Carriere, die Landschaftsmalerei sei »der am meisten zur Musik hingewandte Theil der Malerei«.¹⁵⁰

Seit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert hieß es auch über die Architektur, sie sei »erstarrte Musik«, »versteinerte Musik« oder, noch suggestiver, »gefrorene Musik«. Wer genau diese Wendung als erster aufbrachte, ist umstritten, klar scheint

jedoch, daß es im Kreis der Frühromantiker in Jena, durch die Gebrüder Schlegel oder Schelling, geschah.¹⁵¹ Jedenfalls gab es über Jahrzehnte kaum einen Kunsttheoretiker und Künstler, der nicht zustimmend oder in einer Variante auf diese Metapher Bezug nahm – wohlgerne mit der Intention, der Architektur damit ein Kompliment zu machen.

Bei Schopenhauer und Nietzsche nahm die Musik eine noch höhere Stellung ein, da sie nicht nur als Referenz für die anderen Künste fungierte, sondern zum metaphysischen – und epistemischen – Zentrum der Welt erklärt wurde.¹⁵² Die Musik erschien als gemeinsamer Ursprung, weshalb die Annäherung an musikalische Formen mehr Innigkeit und Wahrheit versprach. Sofern in der Musik die Urmutter – der Quellcode – der Künste gefunden schien, kam auch die Vorstellung auf, daß jedes Werk sich – aufgrund allgemeiner Verwandtschaft – in andere Kunstgattungen übertragen lasse. Auf einmal maß man also nicht nur Gemälde oder Gebäude an der Musik, sondern postulierte eine Konvertierbarkeit zwischen allen Künsten. In dem von August Wilhelm Schlegel herausgegebenen Dialog *Die Gemählde* (1799) heißt es etwa, man sollte »die Künste einander nähern und Uebergänge aus einer in die andre suchen. Bildsäulen belebten sich vielleicht zu Gemählde[n], (...) Gemählde würden zu Gedichten, Gedichte zu Musiken; und wer weiß? so eine feyerliche Kirchenmusik stiege auf einmal wieder als ein Tempel in die Luft.«¹⁵³

Der Sehnsucht nach einer Erfahrung von Unendlichkeit, die man von der Kunst erwartete, korrespondierte also eine Entgrenzung der einzelnen Künste. Damit passierte das Gegenteil dessen, was Lessing und andere Aufklärer erhofft hatten; von strenger Rückbesinnung auf die jeweilige »differentia specifica« einer Kunst war man weiter entfernt denn je. Das rief natürlich auch Kritiker auf den Plan, die in der Romantisierung der Kunst unter Bedingungen der Musik eine Fehlentwicklung sahen.

Einer dieser Kritiker, der amerikanische Kulturphilosoph Irving Babbitt (1865–1933), knüpfte sogar direkt an Lessing an und

publizierte seine Abrechnung mit der Kunst des 19. Jahrhunderts im Jahr 1910 unter dem Titel *The New Laokoon*. Babbitt beklagte »a general confusion of the arts« – genauer: »a romantic confusion« – und diagnostizierte Grenzüberschreitungen aller Art.¹⁵⁴ Nicht nur die Fixierung auf die Musik fiel ihm auf, wobei er den Einfluß der Wendung »Architektur ist gefrorene Musik« als genauso groß und fatal einschätzte wie das »ut pictura poesis«-Dogma¹⁵⁵, sondern er fand, daß auch die von Lessing kritisierten Phänomene nach wie vor präsent seien; namentlich erwähnte er etwa Dante Gabriel Rossetti, der seine Sonette in Bilder umzusetzen versuchte und zugleich aus seinen Bildern Gedichte machen wollte. Aber auch die Faszination an synästhetischen Erlebnissen sowie Kunstformen wie Programmmusik und Tondichtung stießen auf Babbitts Mißtrauen. War zu Zeiten des »ut pictura poesis«-Paradigmas die Nachahmung die verbindende Basis von Dichtung und Malerei, so sah er den Grund für die romantische Entgrenzung der Künste in einer Apotheose der Spontaneität: Unmittelbar, gerne auch irrational, zumindest unkontrolliert und den Filtern des Bewußtseins nicht unterworfen zu sein – das allein verhieß der Kunst Wahrheit und Freiheit und damit eine Erfüllung höchster Werte. Heftig kritisierte Babbitt eine von Künstlern und Kunsttheoretikern gepflegte Emanzipations-Rhetorik, wonach jede Grenze als »Fessel« bezeichnet wird, die »auseinandergesprengt« werden müsse.¹⁵⁶

Auf den Gestus des Befreiungskampfs konnte aber genauso verfallen, wer, wie Babbitt, für die Trennung der Künste eintrat und – entsprechend – die Loslösung einer Kunst vom Vorbild einer anderen als Unabhängigkeitserklärung feierte. So opponierte der Kunstkritiker Clement Greenberg (1909–94), der sich 1940 schon auf eine kleine Tradition berufen konnte, als er einen seiner ersten Aufsätze »Towards a Newer Laokoon« nannte, ebenfalls gegen eine »Vermischung der Künste«, beschrieb dann aber gerade den Rückzug einer Kunstgattung hinter ihre eigenen Grenzen als martialisch-heroischen Befreiungsakt. Überzeugung Greenbergs war es, daß sich Künste »ihrer charakteristischen Eigenheiten (...) entledigen«, sobald eine Gat-

tung eine »dominierende Rolle einnimmt«; sie würden dadurch »verfälscht und entstellt«. Entsprechend beurteilte er die Malerei der letzten Jahrhunderte als »Fehler« und »Niedergang«, ja sah in ihr ein von einer Besatzungsmacht – der Literatur – okkupiertes Terrain.¹⁵⁷ Die Dynamik der Moderne – Avantgarde und Abstraktion – beschrieb er hingegen als »Feldzug zur Befreiung der Malerei«, sei es doch endlich darum gegangen, ihre spezifischen Möglichkeiten, ihre Eigenschaften als Bildmedium zu reflektieren. Dieser Feldzug habe »mit einer vergleichsweise langsamen Zermürbungskampagne« begonnen, als die Malerei »sich, in Person des Kommunarden Courbet, vom Geist in die Materie flüchtete«. Hier suggeriert Greenberg eine Identität von politischem und künstlerischem Befreiungskampf, würdigt Courbet (1819–77) dann aber nicht wegen dessen emanzipatorischen Sujets, sondern aufgrund der Entfernung großer Themen aus seinen Bildern: Courbet sei bemüht gewesen, »seine Kunst auf unmittelbare Sinnesdaten zu reduzieren, indem er nur malte, was das Auge mechanisch, ohne die Hilfe des Verstandes sehen kann«.¹⁵⁸

Noch wichtiger für die Befreiung der Malerei zu sich selbst war dann jedoch, glaubt man Greenberg, Edouard Manet (1832–83): Er »griff (...) das Sujet auf dessen eigenem Terrain an, indem er es in seine Bilder einschloß und dort vernichtete«. Mit solchen Formulierungen, die, vielleicht nicht untypisch für 1940, die Jargons von Avantgarde und Weltkrieg miteinander verbanden, bezog sich Greenberg darauf, daß Manet zwar scheinbar Historien- und Genrebilder malte, dem Sujet gegenüber dabei aber auffällig gleichgültig blieb. Ein Thema wie die Erschießung von Kaiser Maximilian verliert bei Manet jegliche Dramatik, so als hätte den Maler nur die Umsetzung einiger Details, etwa eines Säbelknaufs, interessiert: Warum er gerade dieses historische Ereignis wählte, läßt sich dem Bild jedenfalls nicht entnehmen. Das Sujet erscheint damit, wie auch andere Manet-Interpreten bemerkten, nur als Vorwand.¹⁵⁹ Eigentlich geht es um die Malerei selbst.

Für Greenberg befreite Manet die Malerei von der Litera-



Edouard Manet: *Die Erschießung Kaiser Maximilians* (1867)

tur und zelebrierte sie dafür als Malerei. Was mit ihm begann, setzten die »Helden« der klassischen Moderne fort, die nach und nach auch Perspektive und mimetische Bindungen preisgaben: »Das Wichtigste ist jedoch, daß die Bildfläche selbst zusehends flacher wird, daß die fiktiven Tiefenebenen verflacht und zusammengerückt werden, bis sie schließlich auf der einen realen, materiellen Ebene der wirklichen Leinwandfläche zusammentreffen.«¹⁶⁰ Die vollständige Befreiung der Malerei gelingt also nur mit der Abschaffung des Bildraums; erst wenn sie jeglichen Illusionismus verweigert und ganz Materie geworden ist, verleugnet sie sich nicht länger – ist bei sich selbst angekommen. Bekanntlich setzte Greenberg sich ein paar Jahre nach seinem Laokoon-Aufsatz für Jackson Pollock und den abstrakten Expressionismus ein. Hier fand er vollendet, was mit Courbet und Manet begonnen hatte: Endlich waren Sujets und Bedeutungen ganz verschwunden!

Was aber bleibt, wenn ein Medium nur noch sich selbst re-

flektiert und zum Gegenstand macht? Was ist Autonomie und was Autismus? Und wo bedeutet ›Reinheit‹ nur Leere und Belanglosigkeit? – Dazu kommt, daß auch Greenberg seine Malerei-Ideale nicht unabhängig von Kategorien anderer Bereiche zu entwickeln vermag. In bester romantischer Tradition (die ihm sogar bewußt ist) begrüßt er, daß die Avantgarde »dem Leitbild eines aus dem Beispiel der Musik abgeleiteten Begriffs der Reinheit« gefolgt sei – und nur dadurch »gesichert innerhalb ihrer (...) ›legitimen‹ Grenzen« bestehen könne.¹⁶¹ Auf einmal gilt also offenbar nicht mehr, daß die Dominanz einer Kunst verfälschend auf die anderen Künste wirkt. Vielmehr soll die Freiheit von Nachahmungsgeboten und Themenzwang, wie sie bei absoluter Musik existiert, allen Künsten Inbegriff der Selbstbestimmung sein. (Nicht nur die Malerei, auch die Dichtung sieht Greenberg erst am Ziel, wenn sie sich der Sujets entledigt hat und wenn »die Wörter von der Logik befreit« sind.¹⁶²)

Wie Greenberg legitimierten auch viele andere – Künstler wie Theoretiker – die abstrakte Kunst mit dem Hinweis auf reine Instrumentalmusik: Wie es ehemals üblich war, die Farben zum sekundären Medium – zur bloßen Schreibfarbe – zu verharmlosen, so werden sie im 20. Jahrhundert in Töne und Klänge umgedeutet; im Zuge einer ›ut musica pictura‹-Ideologie werden aus Bildern Symphonien oder Improvisationen. Wer dennoch von einem Gemälde Kandinskys, Baumeisters oder Hartungs nicht so überzeugt ist wie von einem Musikstück, muß damit rechnen, als »unmusikalisch auf den Augen« abgestempelt zu werden.¹⁶³ Die endlosen Werke der Farbfeldmalerei, der Paraphrasen auf das Action-Painting oder der bildnerischen Selbstreflexion langweilen jedoch mittlerweile die meisten wohl schon genauso, wie die drögen Allegorien und Historienbilder ehemals Lessing enerviert haben.

Darauf reagiert der Kunstbetrieb jedoch nur wieder mit einer weiteren – neuen – Literarisierung. So gibt es kaum einen modernen oder zeitgenössischen Künstler, der nicht auch Essays und Manifeste verfaßt oder Vorträge hält, dessen Briefe oder Tagebücher nicht (posthum) publiziert werden oder des-

sen Meinungen nicht, seit einigen Jahrzehnten, in einer Vielzahl von Interviews nachzulesen sind. Um auf sich aufmerksam zu machen oder als interessante Figur zu profilieren, genügen die Werke offenbar nicht, und wenn heutzutage auch nicht unbedingt ein ›pictor doctus‹ verlangt ist, so doch zumindest einer, der etwas zu sagen hat. Nicht selten wird also bildende Kunst mit Rekurs auf Musik erklärt und zugleich mit Äußerungen des Künstlers garniert (von anderen Begleittexten ganz zu schweigen). Sollte es deshalb wieder Zeit für einen neuen – einen vierten – Laokoon sein? Oder muß man sich damit abfinden, daß Mimesis und Grenzüberschreitungen grundsätzlich zur bildenden Kunst gehören? Dann gehörte Fremdbestimmtheit zu ihrer Bestimmung.

Delectare et prodesse

Zuckerpille oder Universalheilmittel? –
Wie Kunst legitimiert wird

Pflichtschuldig weisen Autoren, die über Trends in den Massenmedien, etwa über Infotainment schreiben, meist schon in den Vorworten ihrer Arbeiten auf Horaz (65–8 v. Chr.) und die Formel ›delectare et prodesse‹ hin.¹⁶⁴ Infotainment erscheint dann als aktuelle Spielart eines seit der Antike immer wieder neu beschriebenen Prinzips: die Verbindung von Unterhaltung und Belehrung, von Spaß und Nutzen. Es hieße jedoch, Horaz' Bedeutung zu übertreiben, wollte man alle Varianten, die dieses Prinzip in rund zwei Jahrtausenden gefunden hat, auf ihn zurückführen. Es gibt in diesem Fall nämlich keine kontinuierliche Ideen- oder gar Begriffsgeschichte, vielmehr wurde in verschiedenen Bereichen zu verschiedenen Zeiten unabhängig voneinander Ähnliches propagiert. Seit dem 18. Jahrhundert ist es dann üblich geworden, sich auf Horaz zu berufen, wenn irgendwo davon die Rede ist, Kunst, Design oder Massenmedien sollten dem Rezipienten, Konsumenten oder User sowohl Vergnügen bereiten (delectare) als auch ›etwas bringen‹ (prodesse).

Horaz die Urheberschaft diverser Debatten und Konzepte zuzusprechen wäre schon allein deshalb ungemäß, weil man die Wendung ›delectare et prodesse‹ bei ihm vergeblich sucht und auch nicht fündig wird, wenn man, wie es ebenfalls häufig zitiert wird, ein ›prodesse et delectare‹ belegen will. Wird hier also fortwährend auf einen falschen Autor verwiesen? Handelt es sich um ein ewiges Mißverständnis?

Immerhin stehen in der *Ars Poetica*, einem Brief in Versform, den Horaz gegen Ende seines Lebens verfaßte und in dem er einige seiner Grundsätze und Erfahrungen als Dichter ansprach, zwei Verse, in denen sowohl das ›delectare‹ als auch das ›prodesse‹ vorkommt. Es heißt dort: »Aut prodesse volunt aut delec-

tare poetae/aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.«¹⁶⁵ In der Übersetzung: »Entweder nützen oder erfreuen wollen die Dichter oder zugleich sowohl Angenehmes als auch Passendes für das Leben sagen.«

Die Unterschiede zwischen dem, was bei Horaz steht, und dem, wofür er zitiert wird, sind also erheblich. Formuliert er eine klare Alternative zwischen ›prodesse‹ und ›delectare‹, so proklamieren fast alle, die sich auf ihn berufen, eine Verbindung zwischen beidem, welche sogar so weit reichen kann, daß daraus, wie bei ›Infotainment‹, eine Verschmelzung wird. Der zweite Vers macht aus dem Entweder-Oder zwar ein Sowohl-Als-auch, doch geht es dann auch nicht mehr um ›erfreuen‹ und ›nützen‹, sondern um ›gefallen‹ und ›passen‹, was durchaus etwas anderes ist.

Ferner spricht Horaz von dichterischen Intentionen, während diejenigen, die das ›delectare et prodesse‹ im Munde führen, eine Funktionsbestimmung von Kunst und Medien vornehmen. Für sie ist es deren Vermögen und nicht nur ihr Wille, zu unterhalten und zugleich zu bilden oder zu erziehen. Schließlich fällt auf, daß Horaz ›prodesse‹ und ›delectare‹ allein in bezug auf die Dichter erwähnt, was gerne verallgemeinert wird und dann genauso Maler, Goldschmiede, Regisseure oder Programm Direktoren betrifft. Die Aussage »die Dichter wollen entweder nützen oder erfreuen« verwandelt sich also in die Aussage »die Künste/Medien sind dazu da, zu erfreuen und zu nützen«.

Die Umdeutung des Entweder-Oder in ein Sowohl-Als-auch dürfte die gravierendste Veränderung darstellen, die dem originalen Wortlaut in seiner Rezeptionsgeschichte widerfahren ist. Horaz trennte damit nämlich zwei Typen von Dichtung oder Rede, so wie man zwischen E- und U-Musik oder zwischen ›high‹ und ›low‹ unterscheidet: Es gibt Redeanlässe wie eine Geburtstagsrede, wo es darum geht, launig, locker, verspielt zu sein, und andere, wo man an das Publikum appelliert, es auf etwas ein schwören oder von etwas überzeugen muß, wie etwa in einer Predigt oder bei einem Plädoyer vor Gericht.

Solange ein Dichter nur entweder Unterhaltung oder Beleh-

zung zu bieten hat, ist die Reihenfolge von ›delectare‹ und ›prodesse‹ unwichtig. Indem Horaz letzteres zuerst nennt, könnte es höchstens sein, daß er die Gedichte und Reden, in denen ernste Themen verhandelt werden und denen eine intellektuelle Wirkabsicht zugrunde liegt, für relevanter oder häufiger hält. Wer jedoch beides mit einem ›et‹ verknüpft, überlegt sich schon, ob er lieber von ›delectare et prodesse‹ oder von ›prodesse et delectare‹ spricht. Allerdings spielt es letztlich doch nur bedingt eine Rolle, da das ›et‹ verschiedene Deutungen zuläßt: Entweder steht davor das Wichtigere, danach das Zweitrangige; oder die Reihenfolge weist auf eine zeitliche Sukzession hin; oder zuerst wird das Mittel, dann der Zweck genannt, womit das zweite Glied das wichtigere wäre. Egal wie man ›delectare‹ und ›prodesse‹ miteinander verbindet, kann also sowohl das eine wie das andere als die Hauptsache erscheinen.

Daß die Verbindung von ›delectare‹ und ›prodesse‹ auf mehrere Arten verstanden werden kann, liegt aber auch an den jeweiligen Übersetzungen; vor allem das ›prodesse‹ erweist sich als ziemlich wandelbar. Die genauere Übersetzung gibt es mit ›nützen‹ wieder, womit ›delectare et prodesse‹ gerade auch für Bereiche wie das Kunsthandwerk paßt: Ausgedrückt ist dann das Ideal, daß Schönheit und Nutzen, Form und Funktion zusammenkommen; etwas soll nicht nur luxuriös gestaltet, aber genausowenig auf seinen Gebrauchswert reduziert sein, sondern ästhetische und pragmatische Bedürfnisse in sich vereinen. Ist das Nützen hingegen in einem weiteren Sinn gemeint, wird ›prodesse‹ lieber mit ›belehren‹ oder ›unterrichten‹ übersetzt. ›Delectare et prodesse‹ beschreibt dann das Verhältnis des Schönen zum Wahren und Guten oder auch das Zusammenspiel von Sinnlichkeit und Sittlichkeit. Hier kommt die finale Interpretation des ›et‹ zum Tragen, werden das Schöne und Unterhaltende doch meist als angenehme Einkleidung angesehen, dank der sich eine Erkenntnis oder Morallehre geschickt – spielerisch und charmant – anbringen läßt.

Auf diese ›Verpackungsstrategie‹, wonach das Erfreuliche das Nützliche tarnen und gut konsumierbar machen soll, griff im-

mer wieder zurück, wer trockenes Wissen oder strenge Moral zu verbreiten hatte. Zumal in der Aufklärung, aber auch schon in der vanitasseligen Welt des Barock feierten Verpackungskünstler, die vordergründig ›delectare‹ boten, um eigentlich ›prodesse‹ unterzubringen, große Erfolge: Man warb für das Gute und Wahre, indem man es möglichst anziehend machte; man erhob den Zeigefinger nur mit einem Lächeln im Gesicht. Dieser Grundsatz prägte die Poetik von Autoren wie Grimmelshausen, der die vielen Possen und den schalkhaften Ton in seinem Roman *Simplicius Simplicissimus* (1668/69) angeblich ›der Zärthling halber‹ pflegte, »die keine heilsamen Pillulen können verschlucken/sie seyen denn zuvor überzuckert und vergült.«¹⁶⁶

Das Kunstwerk wird hier – und in den folgenden hundert Jahren noch oft – zum Köder, wobei weniger der Roman als das Lehrgedicht oder die Fabel als exemplarische Gattung galt, die »bey denselben/die sonst nicht so gar erfahren sind/zum meisten verfangt«, weil sie »ohn allen Zwang und mit einer sondern Lust/fast spielend zur Tugend/und dem was nützlich ist/angeführet werden.«¹⁶⁷ Ging es hier noch um eine konkrete Belehrung oder Unterweisung, wurde man in der Poetik des 18. Jahrhunderts anspruchsvoller; die möglichst effektive Vermittlung von Lehrsätzen genügte nicht mehr. So erklärte Lessing in den 1750er Jahren die moralische Läuterung zur Aufgabe der Dichtung und vor allem des Theaters. Über das Einfühlungsvermögen sollte das Kunstwerk die Vernunft wecken, die dann selbsttätig über das jeweils Richtige zu entscheiden hat und dies nicht nur adrett verpackt serviert bekommt.¹⁶⁸

Wurde hier das Modell eines einfachen ›delectare et prodesse‹ transzendiert, so verlangte man es zur selben Zeit innerhalb der französischen Aufklärung von der bildenden Kunst. Es war Denis Diderot (1713–84), der in seinen Besprechungen der Pariser Salon-Ausstellungen, die ab 1737 zuerst jährlich, dann, ab 1751, als Biennalen stattfanden, Kriterien für gute Malerei entwickelte. Seine Kunstkritiken gehörten zu den ersten Texten dieses Genres und waren auch insofern wichtig, als sie ein überwie-

gend bürgerliches – bisher eher kunstfernes – Publikum daran gewöhnten, über Kunst zu disputieren. Viele der ausgestellten Werke besprach Diderot, oft unter Einsatz von Ironie und Anspielungen, und entwickelte dabei das Konzept einer ›peinture morale‹, d.h. einer Malerei, die eine moralische Lehre enthält, die aber so interessant umgesetzt ist, daß der Betrachter ganz in ihren Bann gerät.

Einer der Favoriten Diderots war Jean-Baptiste Greuze (1725–1805), dessen psychologisierende Genreszenen es dem Publikum besonders gut erlaubten, sich einzufühlen, die jeweilige Lage der Protagonisten mitzuempfinden und über das eigene Verhalten in einer solchen Situation nachzudenken. In der Salon-Besprechung von 1763 behandelte Diderot ausführlich das in der kunsthistorischen Literatur unter so verschiedenen Titeln wie *Kindesliebe*, *Belohnung der guten Erziehung*, *Der sterbende Großvater* oder *Der Gelähmte* geführte Bild, das Greuze im selben Jahr gemalt hatte. (Aufgrund des über-



Jean-Baptiste Greuze: *Belohnung der guten Erziehung (Der Gelähmte)* (1763)

schwenglichen Lobs, das Diderot diesem Gemälde zukommen ließ, kaufte Zarin Katharina II. es 1766; heute hängt es in der Eremitage in St. Petersburg.)

Diderots Beschreibung beginnt damit, daß er die Reaktion eines jungen Mädchens auf das Gemälde schildert; sie ist ganz ergriffen von der gezeigten Szene und steht kurz davor, zu weinen. Den Philosophen begeistert sowohl die Empfänglichkeit des Mädchens als auch die Kraft des Bildes, das so starke Emotionen auslöst. An sich selbst bemerkt er ähnliche Regungen. Bereits diese ersten Bemerkungen lassen erkennen, daß es Diderot nicht allein um ›delectare et prodesse‹ zu tun ist, sondern daß er sein Augenmerk auf die Affekte richtet, die ein Kunstwerk erzeugt. Damit greift er auf eine Formel zurück, die in enger Verwandtschaft zu ›delectare et prodesse‹ ebenfalls seit der Antike in Umlauf war und aus der Rhetoriktheorie stammt: ›docere – movere – delectare‹, d.h. lehren, erregen, erfreuen – das waren seit Cicero und Quintilian die ›officia oratoris‹, also die Aufgaben eines Redners.¹⁶⁹ Brauchten auch sie anfangs nur einzeln – je nach Typ von Rede – erfüllt werden, entstand in der Rezeptionsgeschichte des Topos wiederum der Anspruch, ihnen gleichzeitig nachzukommen.¹⁷⁰

Daß die Bestimmungen aus der Rhetorik auch auf die bildende Kunst bezogen wurden, verrät nicht nur deren Orientierung an sprachorientierten Künsten¹⁷¹, sondern wirft auch ein Licht auf den Umgang mit Bildern: Man nahm sie ähnlich wie heute Filmstills wahr, nämlich als Standbilder eines Bühnengeschehens, als eingefrorene Schlüsselszenen einer Handlung, die so prägnant sind, daß sie bestenfalls genauso emotionalisieren wie das gesamte Drama. Das Theater als Leitmedium der Aufklärung legte also die Kriterien fest, nach denen auch andere Künste – und gerade die Malerei – bewertet wurden.

Diderots Bildbeschreibungen (wie auch die anderer Autoren der Zeit) kennzeichnet daher ein Stil der Verlebendigung: Das Gemälde erscheint als Fenster in eine aufregende Welt. Der Rezensent gibt sich wie ein Livereporter, der davon berichtet, welche Szenen sich ›gerade‹ abspielen. Diderot würdigt jede Person

auf dem Gemälde von Greuze, als handle es sich um reale Protagonisten. Er beschreibt den jungen Mann, der den Greis, welcher matt in seinem Lehnstuhl sitzt, behutsam füttert, oder das Mädchen, das den Kopf des Alten sanft bettet. Von der anderen Seite kommt ein Junge an den Alten heran, etwas schüchtern eine Tasse vor sich hertragend, ein weiterer Junge kümmert sich darum, daß der Großvater gut zugedeckt ist, während ein kleines Kind, das noch keine Sorgen kennt, aber auch etwas für den alten Mann tun will, ihm fröhlich einen Spielzeugvogel entgegenstreckt. Eine junge Frau, weiter links im Bild, die wohl eben noch aus einem Buch vorgelesen hat, hält inne und blickt aufmerksam auf den Großvater, der vielleicht gerade dazu ansetzt, etwas zu sagen. Noch weiter links, etwas abseits der Hauptszene, sitzt eine ältere Frau, vielleicht die Gattin, die schon etwas schwerhörig, ihren Kopf ebenfalls in die Richtung des Alten streckt, um auf jeden Fall zu verstehen, was er zu sagen hat. Alle Figuren sind also zur Hauptperson hin orientiert; selbst der Hund, rechts im Bild, blickt erwartungsvoll in die Richtung des Alten, seines Herrchens.

Daß der Ausstellungsbesucher sich aber überhaupt auf die einzelnen Figuren einläßt, erklärt Diderot mit der sorgfältigen Malweise des Bilds. Man könne von jeder Partie »entzückt« sein, ja es sei innerhalb der Ausstellung sogar schwer, an das Bild heranzukommen, weil so viele Menschen davor stünden, die es »mit Begeisterung« betrachten. Damit erfüllt sich der Anspruch auf ein »delectare«, und die Lust am Schauen, die das Gemälde weckt, führt erst dazu, daß man sich genau genug damit befaßt, um Mitleid, Rührung oder andere Gefühle zu entwickeln. Dann bemerkt man, wie sorgfältig der Maler auch als Psychologe vorgegangen ist. Diderot hebt als besondere Leistung von Greuze hervor, er habe bei jeder Figur »genau den Grad an Anteilnahme [gezeigt], der seinem Alter und seinem Charakter entspricht«. Ist das kleine Kind noch naiv, wirken die etwas älteren Kinder bereits etwas betreten und begreifen, daß es um den Großvater nicht zum besten steht. Sie und auch die jungen Erwachsenen schauen ernst; vor allem der Mann in der Mitte blickt verant-

wortungsbewußt: Er weiß, daß ihm, in der Nachfolge des Alten, bald die Rolle des Familienvorstands zufällt. Hingegen wirkt die ältere Frau bereits etwas abgestumpft, bekundet aber immerhin noch Anteilnahme.

So führt das Gemälde insgesamt den Zusammenhalt einer Familie in einer ernsten Stunde vor. Indem es die Szene genau und feinfühlig darstellt, erzieht es die Betrachter zu entsprechender Sensibilität; es leitet dazu an, wie man sich in vergleichbaren Situationen verhalten soll. Daraus ergibt sich auch ein »prodesse«: Nachdenklich und als moralische Person gefestigt geht der Ausstellungsbesucher weiter. Daß man sich dankbar und hilfsbereit den eigenen Eltern gegenüber erweisen soll, wenn sie alt werden, oder daß gute Erziehung späte Früchte trägt, sind zwei der Botschaften, die sich aus diesem Bild ableiten lassen.

Für Diderot erfüllen sich hier alle Erwartungen, die er gegenüber Kunst hat, und er resümiert seine lobende Rezension mit einem dankbaren Ausruf darüber, daß der Malerpinsel nicht mehr »der Ausschweifung und dem Laster geweiht« sei, sondern »endlich mit der dramatischen Dichtung wetteifert, um uns zu ergreifen [toucher], zu belehren [instruire], zu bessern und zur Tugend anzuhalten«. ¹⁷² Klar wird damit nochmals die starke Anpassung der Malerei an das Theater – die dramatische Dichtung –, aber auch die Erweiterung oder Konkretion des Schemas »delectare et prodesse« zur Form »docere – movere – delectare«: Nur wenn der Rezipient emotional von einem Werk angesprochen wird, kann auch eine Wirkung auf sein Gemüt und, darüber hinaus, auf seinen Verstand ausgehen. Das wiederum verlangt, daß die dargestellten Szenen möglichst aus dem Leben gegriffen sind und jedem Bildbetrachter Einfühlung, gar Identifikation mit einzelnen Protagonisten erlauben. Aus dem Vergleich zwischen seiner eigenen Situation und dem, was auf dem Bild dargestellt ist, erwächst eine Reflexion, die darin enden kann, daß der Rezipient gute Vorsätze faßt oder sich in seinem Werteprofil bestätigt sieht. Was wohlwollende Kommentatoren der heutigen Fernsehlandschaft vor allem Vorabendserien zuschreiben, nämlich eine wertestabilisierende und moralisch

orientierende Funktion, das sah Diderot also als Aufgabe der Salonausstellungen und der dort gezeigten Genrebilder an.

Wie fein und auch kritisch er beobachtete, wird deutlich, wenn man vergleicht, wie Diderot andere Gemälde gerade auch seines ›Lieblingmalers‹ Greuze besprach. Jedesmal prüfte er alle Personen – und selbst die Haustiere – daraufhin, ob sie sich der Situation gemäß benehmen. So fällt er im Salon von 1765 über eine Skizze, auf der Greuze eine dramatische Szene entwirft, ein gemischtes Urteil: Ein Sohn, der seinem Elternhaus den Rücken gekehrt hatte, kommt gerade zurück, als der Vater – aus Gram – stirbt. Thema sind also die schlimmen Folgen rücksichtslosen Tuns sowie die Erkenntnis, daß Reue oft zu spät kommt.

Der Hund – so Diderot – verhält sich richtig, da er gegenüber dem heimkehrenden Sohn zwischen freudigem Wiedererkennen und wütendem Bellen schwankt. Die Mutter und Gattin hingegen sollte ihr Gesicht nicht unverdeckt zeigen, sondern sich lieber eine Hand trauernd vor die Augen halten; es genüge, wenn sie dem Sohn mit einer Hand vorwurfsvoll klarmachte, was er angerichtet hat. Solche psychologischen Unstimmigkeiten schmälern, genauso wie übertrieben starke Gesten, die die Orientierung des Malers an einer Bühnenhandlung verraten, sowohl das ›delectare‹ und ›movere‹ als auch das ›prodesse‹. So kommt die Einfühlung zu kurz, während andererseits die Dringlichkeit der Morallehre nicht deutlich wird.¹⁷³ (Allerdings nahm sich Greuze Diderots Kritik offenbar nicht zu Herzen, da er, als er seine Skizze Jahre später in ein Gemälde – heute im Louvre – umsetzte, die Mutter immer noch mit beiden Händen auf den sterbenden Gatten weisen ließ und so ihre Trauer unterschlug.)

War Diderot nur skeptisch, was die Wirkung einzelner Bilder oder Bilddetails betraf, so widersprach Jean-Jacques Rousseau grundsätzlich der Erwartung, Kunst könne ein ›delectare et prodesse‹ vollbringen. Schon einige Jahre vor Diderots Salon-Rezensionen nahm er eine kunstkritische Haltung ein, die zuerst in seiner prämierten Preisschrift *Discours sur les sciences et les*



Jean-Baptiste Greuze: *Die Bestrafung des schlechten Sohns* (1778)

arts (1750) und dann 1758 in einem offenen Brief an d'Alembert zum Ausdruck kam. Dieser hatte in seinem *Encyclopédie*-Artikel über Genf die dortige Theaterkultur als mangelhaft kritisiert und darin eine Gefahr gesehen, da das moralische Feingefühl der Bürger auf diese Weise unterentwickelt bleibe.¹⁷⁴ Nicht zuletzt in seinem Lokalpatriotismus provoziert, setzte Rousseau daraufhin alles daran, die erzieherische Wirkung des Theaters zu widerlegen – und die Aufklärer in die Defensive zu bringen. Für ihn waren die Künste nicht nur untauglich zur Besserung des Menschen, sondern trugen sogar zum Sittenverfall bei: Kunst ist Luxus – und Luxus verdirbt den Charakter, da er nur Eitelkeiten und Spielarten des Oberflächlichen fördert. Wo also dem ›delectare‹ erst einmal Raum gegeben wird, hat ein ›prodesse‹ keinen Platz mehr. Die calvinistische Tradition Genfs kam durch, wenn Rousseau die Künste als Zeitverschwendung brandmarkte und sich darüber erregte, daß bei einem Buch nicht mehr darauf ge-

achtet werde, »ob es nützlich ist, sondern ob es gut geschrieben ist«. Und weiter: »Die Belohnungen werden über den Schöngeist ausgeschüttet, und die Tugend bleibt ohne Ehrung.«¹⁷⁵

Statt ›prodesse‹ und ›delectare‹ miteinander verbinden zu wollen, spielte Rousseau sie also gegeneinander aus. Damit erneuerte er Vorbehalte, die bereits im 17. Jahrhundert von – häufig ebenfalls calvinistisch geprägten – Gegnern der Literatur und vor allem des Romans vorgebracht worden waren. Sie wetterten dagegen, daß jedes Werk, das »keinen nutz unnd besserung« brächte, »verlorene und verspielte arbeit« sei und nur »die edle und unwiderbringliche zeit« verschwende.¹⁷⁶ Zu seiner Zeit jedoch fand Rousseau mit seiner kunstskeptischen Position kaum Zuspriech. Während er insgesamt als einer der erfolgreichsten Trendsetter angesehen werden kann, dessen Diagnose von Entfremdung, dessen Topoi der Kulturkritik und dessen Naturemphase immerhin mehrere nachfolgende Generationen tiefgreifend formatierten, blieb er mit seinem negativen Bild der Kunst ohne größere Wirkung. (Schwer zu ermessen, wie sich die Kultur seit dem 18. Jahrhundert entwickelt hätte, hätten Rousseaus kunstkritische Äußerungen so viel Resonanz gefunden wie seine anderen Thesen ...)

Den Impetus der Aufklärer vermochte Rousseau jedenfalls nicht zu bremsen. Ihnen genügte es bald auch nicht mehr, das Nützliche angenehm verpackt zu wissen; vielmehr rechtfertigten und nobilitierten sie, wenigstens zum Teil, das Schema des ›delectare et prodesse‹ dadurch, daß sie es aus der Natur ableiteten und prinzipiell eine vernünftige Einheit des Schönen und Guten unterstellten. Johann Georg Sulzer (1720–79), ein Schweizer Aufklärer, äußerte sich dabei besonders deutlich. In seinem vierbändigen, an der französischen *Encyclopédie* orientierten Wörterbuch *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771–74/1793), handelte er in rund achthundert Stichworten den gesamten Bereich der Ästhetik sowie Kunstphilosophie ab, dies eine der ehrgeizigsten Leistungen in der Geschichte der kunsttheoretischen Literatur. Unter dem Lemma ›Künste; Schöne Künste‹ führte er aus, »daß die schönen Künste (...)

nach dem Beyspiele der Natur die wesentlichsten Güter, von denen die Glückseligkeit unmittelbar abhängt, in vollem Reize der Schönheit darstellen.«¹⁷⁷

Was dem Menschen hilft und seinem Glück dient, ist in der Natur angeblich also daran erkennbar, daß es durch seine Schönheit lockt: Daher ist es für die Kunst nur recht und billig, wenn in ihr genauso verfahren wird, und aus einem Sein in der Natur wird ohne Zögern ein Sollen in der Kunst deduziert. Sulzer gibt die schönen Künste deshalb auch als »Lokspeise des Guten« aus.¹⁷⁸ Während es in der Natur jedoch um lebenspraktische Vorteile geht, sorgen die Künste für einen moralischen oder epistemischen ›Nutzen‹ (›Erhöhung des Geistes und Herzens«¹⁷⁹), was zeigt, welch breites Verständnis von ›prodesse‹ Sulzer besaß. Zugleich fällt sein anthropozentrischer Naturbegriff auf, wird doch der Eindruck erweckt, die Schönheiten der Natur – Blumen, Früchte, Tiere – seien als universales Leitsystem eigens für den Menschen geschaffen.

Es wundert nicht, daß Sulzer das ›delectare et prodesse‹ auch auf die angewandten Künste ausweitete, die er nicht eigens von den freien Künsten unterschied. Gleich zu Beginn seines Artikels bezeichnete er die »Einwebung des Angenehmen in das Nützliche« sogar als das Wesen jeglicher Kunst und erklärte das Bedürfnis, »Dinge, die wir täglich brauchen, zu verschönern«, zu ihrem Ursprung.¹⁸⁰ Das Nützliche besaß damit auch für ihn Vorrang: Es war zuerst da, konnte die Menschen jedoch für sich allein nicht befriedigen.

An dieser Stelle erscheint das ›delectare et prodesse‹ als Vorläufer einer anderen Formel der Kunst, die erst im späten 19. Jahrhundert aufkam: ›form follows function‹. Sie geht auf Gedanken zurück, die der amerikanische Architekt Louis Sullivan 1896 in einem Aufsatz formuliert hatte, in dem er wie Sulzer aus Beobachtungen in der Natur Maximen für die Kunst – in diesem Fall: für die Architektur – ableitete. Für ihn drückte jede Form einer Pflanze oder eines Tiers das jeweilige innere Wesen (›inner life‹) und den ursprünglichen Charakter (›native quality‹) aus, weshalb sich von der Form auf die Verfaßtheit – die Funktion –

rückschließen lasse. Sullivan hatte jedoch keine Antwort darauf, wie genau die Natur und Funktion einer Sache sich in einer Gestalt materialisiert; es sei aber ein Gesetz alles Organischen wie Anorganischen, »daß das Wesen in seinem Ausdruck erkennbar ist und daß die Form immer der Funktion folgt« (»that the life is recognizable in its expression, that form ever follows function«).¹⁸¹

Aufgabe einer Kunst wie der Architektur ist es demnach nicht, möglichst schöne Formen zu produzieren; vielmehr ist ein Bauwerk um so gelungener, je besser seine Gestalt bereits seine Funktion zu erkennen gibt. In den Termini der »älteren« Formel ausgedrückt: Das »delectare« ist am größten, wenn das »prodesse« eindeutig sichtbar wird. Damit ist der Grundsatz »form follows function« strenger als das »delectare et prodesse« der Aufklärung oder macht zumindest auf einen blinden Fleck bei Sulzer und seinen Gesinnungsgenossen aufmerksam: Als Anhänger der »Verpackungsstrategie« haben sie kein Kriterium für eine gute Verpackung. Ob diese vielleicht täuscht, manipuliert oder perfide schmeichelt, bekümmert sie nicht, solange sie nur die Sinne der Menschen so betört, daß auch die sprödeste Sache attraktiv daherkommt. Oder, in den Worten Sulzers, der die schönen Künste als die Kräfte ansieht, die den steilen Weg zur Vollkommenheit »eben« machen: Sie »bestreuen ihn mit Blumen, die durch den lieblichsten Geruch den Wanderer zum weitem Fortgehen unwiderstehlich anlocken«.¹⁸²

Eine solche Formulierung erinnert an eine mittelalterliche Metaphorik, wonach die prächtige Gestaltung einer Kirchendekoration zum wahren Glauben »hinaufführen« sollte (was als anagogischer Sinn des Schönen galt). Genauso taugte sie heute als Losung für eine Werbeagentur oder als Präambel eines Standardwerks über Warenästhetik. Allerdings heiligt für Sulzer erst der Zweck die Mittel: So wenig ihn stört, wenn der schöne Schein aufdringlich wird, so sehr achtet er andererseits darauf, daß nur etwas aufgedrängt wird, was das auch verdient. Wie bei der angewandten Kunst Nutzen und Funktionalität dem Design vorangehen, so hat bei einem Werk der freien Künste von vorn-

herein festzustehen und unstrittig zu sein, welche Werte oder Morallehren es anziehend machen soll. Das stellt natürlich hohe Anforderungen an den Künstler, der am besten Philosoph wäre, auf jeden Fall aber jeweils abschätzen muß, in welchen Dienst er seine Verpackungskünste stellt. Gerade weil das »delectare« der Bestimmung des »prodesse« folgt, müssen die Künste unter der Vormundschaft der Vernunft stehen; andernfalls könnte die Schönheit mißbraucht werden. Ein Künstler, der sich damit entschuldigt, nur für die Verschönerung – das »delectare« – zuständig zu sein, hat nach Sulzer also nur die Hälfte seines Solls erfüllt.

Sulzers Forderung, ein Künstler müsse erst Proben seiner Vernunft und sittlichen Gesinnung ablegen, empfanden viele Künstler natürlich als Zumutung. In einer erbosten Rezension, die Goethe 1772 über die *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* verfaßte, verwahrte er sich dagegen, dem Künstler durch moralische Ansprüche ins Handwerk zu pfuschen.¹⁸³ Tatsächlich sind die schönen Künste bei Sulzer vollständig instrumentalisiert und werden als »Mittel zur Beförderung der menschlichen Glückseligkeit« definiert, womit sie aber immerhin den besonderen Schutz des Staates verdienen. Ihre Ausbreitung, so Sulzer, müsse »bis in die niedrigsten Hütten der gemeinsten Bürger dringen«, ihre Anwendung habe »als ein wesentlicher Theil in das politische System der Regierung aufgenommen [zu] werden« und entsprechend gehöre ihnen »ein Antheil an den Schätzen, die durch die Arbeitsamkeit des Volks (...) jährlich zusammen getragen werden«.¹⁸⁴

Das Prinzip des »delectare et prodesse« begründet somit die öffentliche Finanzierung von Kunstakademien oder auch die Existenz staatlicher Theater: Bis heute leben sie davon, daß der Staat in ihnen einmal wichtige Instrumente zur Durchsetzung seiner Werteordnung erblickte. Allerdings war das Modell von »delectare et prodesse«, das Aufklärer wie Sulzer vertraten, nicht nur Goethe zu eng: Das Schema einer adrett verpackten Moral erschien vielmehr den meisten Künstlern, aber ebenso Theoretikern und Philosophen als eine Unterschätzung der Möglich-

keiten der Kunst. Auch führten Moden wie die Moralischen Wochenschriften, die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts allenthalben aus dem Boden gestampft wurden, wegen ihrer penetranten Verbindung von Unterhaltung und – biederer – Zeigefingerprosa zu Überdruß.¹⁸⁵ Differenziertere – neue – Varianten des ›delectare et prodesse‹ waren also gefragt!

Am engagiertesten und pointiertesten trat dabei Friedrich Schiller (1759–1805) hervor. Bereits in einer seiner ersten theoretischen Abhandlungen, dem Aufsatz »Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?« (1784) setzte er die für die weitere Entwicklung entscheidenden Akzente. Der Untertitel des Texts – »Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet« – läßt zuerst eine übliche Würdigung der Bühnenkunst als einer auf Schaulust und emotionaler Erregung basierenden Institution sittlicher Vervollkommung erwarten. Viele Formulierungen dürften diese Erwartung der Zeitgenossen auch bestätigt haben, so, wenn Schiller die Schaubühne als Ort beschrieb, »wo sich Vergnügen mit Unterricht, (...) Kurzweil mit Bildung gattet«. Mancher mochte darüber gar überlesen haben, welche Wendung Schiller diesem aufklärerischen Credo gab. Jener Unterricht sollte nämlich gerade nicht aus einer bestimmten, für alle gleichen Lektion bestehen; vielmehr beschrieb er es als die besondere – verblüffende – Leistung der Kunst, daß »wir (...) uns selbst wiedergegeben« werden, da dasselbe Werk, ist es nur hinreichend vielschichtig, bei jedem Rezipienten da wirkt, wo es gerade am nötigsten ist: »der Unglückliche weint hier mit fremdem Kummer seinen eigenen aus – der Glückliche wird nüchtern und der Sichere besorgt. Der empfindsame Weichling härtet sich zum Manne, der rohe Unmensch fängt hier zum erstenmal zu empfinden an«.¹⁸⁶

Das ›prodesse‹ der Kunst besteht also darin, jeden einzelnen von einem Mängelwesen zu einem ausgeglichenen und ›ganzen‹ Menschen zu machen. Das gelingt ihr aber nur dank des ›delectare‹: »In dieser künstlichen Welt träumen wir die wirkliche hinweg«, schreibt Schiller¹⁸⁷ und setzt darauf, daß das Kunstwerk als beglückendes Erlebnis erfahren wird, das eine Inten-

sität entwickelt, welche die sonst als unabänderlich geltende Realität auf einmal blass und unwichtig erscheinen läßt. Die absorbierende Kraft des ›delectare‹ schafft einen Freiraum, in dem der Mensch sich selbst spüren kann, und gibt ihm zugleich die Energie, Einseitigkeiten zu überwinden und neue Ziele zu setzen. Statt eine vorab ausgemachte Lehre zu verpacken, befreit das Kunstwerk von vorgegebenen Standards und Konventionen. ›Delectare‹ und ›prodesse‹ stehen dabei nicht mehr in einer Mittel-Zweck-Relation, sondern sind zwei Momente desselben Geschehens.

Ein Jahrzehnt später, in seinen Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), führte Schiller diese Überlegungen, begrifflich ehrgeiziger, weiter aus. Dabei geht er dramaturgisch geschickt vor, da er zuerst sämtliche positiven und konkreten Erwartungen, die man der Kunst gegenüber hegen könnte, schroff dementiert. Er pflichtet sogar Rousseaus Verdikt bei und stellt fest, »daß man bey nahe in jeder Epoche der Geschichte, wo die Künste blühen und der Geschmack regiert, die Menschheit gesunken findet«; man könne »nicht ein einziges Beyspiel aufweisen, (...) daß schöne Sitten mit guten Sitten (...) Hand in Hand gegangen« seien.¹⁸⁸ Noch apodiktischer heißt es, einige Briefe später, die Schönheit der Kunst gebe »schlechterdings kein einzelnes Resultat weder für den Verstand noch für den Willen, sie führt keinen einzelnen weder intellektuellen, noch moralischen Zweck aus, sie findet keine einzige Wahrheit, hilft uns keine einzige Pflicht erfüllen, und ist, mit einem Worte, gleich ungeschickt, den Charakter zu gründen und den Kopf aufzuklären«.¹⁸⁹

Diese Äußerungen lassen spüren, wie angewidert Schiller von dem moralisierenden Kunstgeschwätz derer war, die oft nur halbverstanden nachplapperten, was zuvor die Aufklärer formuliert hatten. Sie wollte er vor den Kopf stoßen, womit er aber zugleich das Feld für seine eigenen Ansichten freiräumte. Hat man sich »dem Genuß ächter Schönheit dahingegeben«, so im Gegenzug seine These, dann gleichen sich alle Gegensätze aus: »Mit gleicher Leichtigkeit«, aber auch »mit Kraft und Rü-

stigkeit« wird man sich »zum Ernst und zum Spiele, zur Ruhe und zur Bewegung, zur Nachgiebigkeit und zum Widerstand, zum abstrakten Denken und zur Anschauung wenden« und eine »Freyheit des Geistes« erfahren, die man sonst vermissen muß.¹⁹⁰ Das ›delectare‹ ist also viel mehr als nur Sinnenreiz, Ablenkung oder Lockmittel: Es befreit von Idiosynkrasien, öffnet für sonst zu kurz kommende Seiten des Lebens, stärkt die Interessen. Der Rezipient kann schließlich »aus sich selbst (...) machen, was er will«; ihm wird seine »Menschheit«, die im Alltag, in der Entfremdung von Arbeit und Konvention, genommen wurde, zurückgegeben.¹⁹¹

Damit bestätigt Schiller, daß ›delectare‹ und ›prodesse‹ untrennbar miteinander verbunden sind und höchstens als zwei ineinander übergehende Phasen einer gelingenden Kunstrezeption unterschieden werden können (was die gegenüber Horaz umgestellte Reihenfolge von ›delectare et prodesse‹ nun temporal und nicht mehr final rechtfertigt): Zuerst muß das Werk dazu disponieren, sich darauf einzulassen – es muß als »Genuß« empfunden werden können –, und danach – dadurch – nützt es dem Rezipienten, da es ihm Selbstbestimmung ermöglicht. Um diese jedoch ist es geschehen, sobald sich ein Zweck vordrängt und der Eindruck entsteht, das Werk sei eigentlich dazu da, die Macht eines Herrschers, ein Glaubensdogma oder eine bestimmte Moral – z. B. à la Greuze – attraktiv erscheinen zu lassen. Dann droht man zum Adressaten von Propaganda zu werden, im schlimmsten Fall wird man nicht nur nicht befreit, sondern einmal mehr fremdbestimmt.

Damit ein Kunstwerk im Sinne Schillers wirken kann, sollte es ohnehin von externen Zwecksetzungen freigehalten sein. Andernfalls ist seine Eignung als Universalremedium in Gefahr, und es ›nützt‹ dann, je nach Vorgabe, nur noch gebildeten, lethargischen oder besonders angespannten Menschen. Schillers Verständnis von ›delectare et prodesse‹ verlangt also autonome Kunst, die zur Zeit der ersten Generation der Aufklärer noch gar nicht zur Diskussion stand. Für ihn ist die nützlichste Kunst – paradoxerweise – gerade die, mit der kein Nutzen ver-

bunden wird: Nur sie entsteht ohne Zweckzuschreibungen, aus einer Eigendynamik. Ihre Autonomie wird zum Muster der Autonomie, die der Rezipient erst noch erreichen muß.

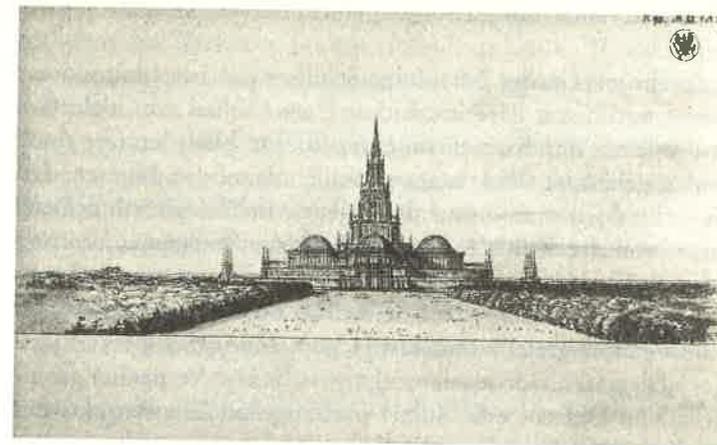
Als Vorbild autonomer Kunst galt Schiller (und seinen Zeitgenossen) die antike Skulptur. Das verwundert nicht, waren doch die ursprünglichen Zweckzusammenhänge, in denen ein Götterbild stand, verlorengegangen, weshalb sich die Fragmente unabhängig von Vorgaben – rein als sie selbst – rezipieren ließen. Tatsächlich brachte erst die Erfahrung mit den antiken Kunst-Ruinen die Idee einer Kunstautonomie hervor. Was Winckelmann in den 1750er Jahren, bezogen auf die Antiken, als Erscheinung von ›edler Einfalt und stiller Größe‹ hervorhob¹⁹², wies also auch schon auf Schillers dreißig bis vierzig Jahre später ausgearbeitetes Konzept von ›delectare et prodesse‹ voraus: Während die ›edle Einfalt‹ eine ästhetisch beglückende Erfahrung von Harmonie und Ruhe meinte, benannte die ›stille Größe‹ deren Wirkung auf das Gemüt, den Wunsch nach Läuterung, Erhöhung und Neubestimmung.

Schon bevor sich die Idee autonomer Kunst durchgesetzt hatte, kam aber auch die Sorge auf, das ›delectare et prodesse‹ könnte dadurch verlorengehen. Herder meinte 1777, der Kunst geschehe »kein Vortheil«, wenn man ihren Zweck »in ihr selbst« ansetze, liege er doch »außer ihr (...) in dem Genuß, den andre davon haben, in dem Nutzen, den sie schaffe«. Ohne externe Zwecksetzung drohe die Kunst »selbstgenügsam und zünftestolz behandelt« zu werden, sie verkomme zu einem autistischen Gebilde, wo jeder sein eigenes Süppchen koche und verzehre.¹⁹³ Der Anspruch, von außen gesetzte Aufgaben zu erfüllen, soll der Kunst also nicht nur eine Rechtfertigung verschaffen, sondern auch ihre Qualität steigern – dies eine Überlegung, der angesichts der Entwicklung, die die autonome Kunst in der Moderne vollzog, eine gewisse prophetische Kraft kaum abzusprechen ist.

Am Ende des 18. Jahrhunderts wurde diese Position jedoch bald zur Minderheitenmeinung, während sich das Konzept der Autonomie durchsetzte und seinerseits eine – idealistischere –

Legitimation der Kunst vorantrieb. Wenn sie jeden Menschen zu sich selbst befreien kann und für ausgeglichene Gemüter sorgt, muß dem Staat an der Förderung einer solchen Kunst gelegen sein: Wo viele zufriedene und integre Menschen leben, ist auch die staatliche Stabilität gewährleistet. Schon in seinem Schaubühnen-Aufsatz warb Schiller dafür, daß der Staat endlich die große Bedeutung einer Kunst erkenne, die Selbstbestimmung erlaube – und die damit auch einen »Geist der Nation« auszuprägen helfe.¹⁹⁴ Dagegen schien es typisch für ein despotisches System oder einen Obrigkeitsstaat, der Kunst etwas vorschreiben zu wollen. Ihre Freiheit erlangte schließlich in etlichen westlichen Demokratien sogar Verfassungsrang, und noch 1998 fand Otto Schily überparteilich Zustimmung, als er in seiner Antrittsrede als Bundesinnenminister vor dem Deutschen Bundestag äußerte: »Wer Musikschulen schließt, gefährdet die innere Sicherheit.«¹⁹⁵ Als er das noch damit begründete, daß »charakterliche Deformationen« entstünden, wenn man Kinder nicht auch musisch ausbilde¹⁹⁶, entpuppte er sich endgültig als Leser Schillers oder zumindest als beeinflusst von dessen Wirkungsgeschichte.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war Schillers Konzept sogar so attraktiv geworden, daß es selbst auf die angewandten Künste ausstrahlte. Ein Architekt wie Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) überwand Vorstellungen im Stil Sulzers, wonach die Architektur vornehmlich eine Verzierung nützlicher Bauformen zu leisten habe, und machte sich dafür Gedanken darüber, ob und wie auch sie zur Erhöhung und Befreiung des Menschen beitragen könnte. Hatte Schiller schon vom »Geist der Nation« gesprochen, so spielte das für Schinkel erst recht eine Rolle: Im von französischen Truppen besetzten Preußen war ab 1806 die Sehnsucht nach einer nationalen Erhebung so stark wie nie zuvor. Es war daher eine verlockende Perspektive, durch ein Bauwerk, am besten ein Nationaldenkmal, nicht nur einzelne Individuen zu sich selbst zu führen, sondern einer gesamten Nation zu Selbstbestimmung zu verhelfen. Schinkel machte mehrere Entwürfe für ein solches Denkmal, das an mittelalterlicher Domarchitektur orientiert sein sollte, und imaginierte, wie sich dort



Karl Friedrich Schinkel: Entwurf für einen Dom als Denkmal der Befreiungskriege (1814/15)

das Volk versammelte: Es »empfinde aber keine Lehren der Moral, sondern die Würdigkeit des Raumes stimmte jeden still in sich selbst zu vollenden«.¹⁹⁷

In der Befreiung durch die Architektur sollte jeder die Zugehörigkeit zu einer gemeinsamen nationalen Wurzel spüren; die Form des Bauwerks mit ihren vermeintlich besonders deutschgotischen Elementen hätte neben dem jeweils individuellen Wesen zugleich ein kollektives Nationalwesen präsent werden lassen. Darauf sollte sich, nach den Plänen Schinkels, eine bessere nationale Zukunft gründen. Diese Pläne blieben jedoch Utopie, nicht nur weil die ökonomische Lage so hochfahrenden Ideen ungünstig war, sondern weil Schinkel sie in einem protestantischen Milieu entwickelte, das der Kunst – und zumal dem »delectare« – skeptisch gegenüberstand und schnell als Luxus und Sünde verdammt, was anderen Garant dafür war, »den sittlichen Fortschritt im Menschen zu fördern«.¹⁹⁸ So blieb es bei Appellen, und Schinkel konnte es nur seinerseits als »Sünde« bezeichnen, wenn ein Staat sich nicht darum bemühe, den Menschen »in jedem Lebensverhältniß« die Begegnung mit Kunst,

der Basis »einer höheren u[nd] glücklicheren Existenz«, zu ermöglichen.¹⁹⁹

Sosehr sich in der Nachfolge Schillers das Ideal autonomer Kunst und damit das Verständnis einer Einheit von ›delectare et prodesse‹ durchsetzen mochte, so sehr blieb letztere doch immer gefährdet. Viele neigen nämlich dazu, den Nutzen, den sie individuell – aufgrund der eigenen Bedürfnisse und Defizite – von der Kunst erfahren haben, zu verallgemeinern und dann doch wieder als deren Zweck zu propagieren und von vornherein festzuschreiben. Selbst wer die Vorzüge autonomer Kunst genoß, geriet zumindest in Versuchung, Schillers Modell des ›delectare et prodesse‹ zugunsten jenes ›Verpackungsmodells‹ von Diderot oder Sulzer preiszugeben. Die Attraktivität der Kunst soll dann dazu verführen, sich intellektuell bereichern zu lassen, sich zu läutern, Entspannung zu finden usw.

Die Geschichte des Topos ›delectare et prodesse‹ ist seit Idealismus und Autonomieästhetik also auch die Geschichte des drohenden Wiedererfalls der Einheit dieser beiden Qualitäten. Und es ist die Geschichte von Versuchen, diese Zerfallstendenzen aufzuhalten und einmal mehr Schillers Ideale zu beschwören. Infolge des Wechselspiels zwischen den Autonomie-Protagonisten und den ›Verpackungs‹-Theoretikern geriet die Geschichte des ›delectare et prodesse‹ seit dem 19. Jahrhundert zum Stellungskrieg, bei dem sich alle Beteiligten verschanzten, ohne je größere Geländegewinne erzielen zu können. Instrumentalisierung halten die einen den anderen vor, umgekehrt lauten die Vorwürfe auf Idealismus oder Unbestimmtheit. Ewig werden dieselben Argumente und rhetorischen Formeln ausgetauscht: Theaterregisseure variieren in Interviews oder vor Etatkürzungen Schillers Schaubühnen-Aufsatz bis heute, und bei Diskussionen z. B. über die Rolle von Kunst in Unternehmen hört man Schlagworte wie ›Motivation der Mitarbeiter‹ und ›Leistungssteigerung‹, die sich wie betriebswirtschaftliche Äquivalente zu den Losungen anhören, die einst Sulzer ausgab.

Zu den wenigen – relativ – neuen Formen, die dennoch entstanden, gehört das ›delectare et prodesse‹-Modell des amerika-

nischen Pragmatismus. Da dieser generell alles danach einordnet, ob es als Werkzeug (›tool‹) fungieren kann, das das Leben der Menschen erleichtert, wundert nicht, wenn er auch, ohne Bedenken, die Kunst unter instrumenteller Hinsicht bewertet. Doch gibt es einen auffälligen Akzentwechsel gegenüber den Indienstnahmen, die den Aufklärern zu verdanken waren. Der Nutzen der Kunst kommt für Pragmatisten wie John Dewey (1859–1952) oder Richard Rorty (geb. 1931) nämlich weniger dem Rezipienten selbst als vielmehr den Menschen zugute, die mit diesen zu tun haben. Wie aber das?

Schlüsselbegriff des pragmatistischen Kunstverständnisses ist die Imagination. Dabei wird Lessings Forderung, wonach Kunst »unsere Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern« soll²⁰⁰, enthusiastisch reformuliert, werden doch Kunstwerke – von der Architektur bis zum Roman – danach beurteilt, wie sehr sie die Einbildungskraft des Rezipienten fördern. Dabei geht es nicht um das Wecken vager Phantasien oder die Erschaffung skurriler Traumwelten, sondern darum, ob ein Kunstwerk in die Lage versetzt, sich alternative Lebensformen vorzustellen, Erfahrungen anderer Menschen zu vergegenwärtigen, Nöte, Gefahren oder Leistungen, die man selbst nicht hinter sich gebracht hat, in ihrer Dimension zu ermessen oder auch Weltbilder fremder Kulturen, Vorurteile anderer Menschen und Sehnsüchte unterdrückter Minderheiten zu begreifen. Dank der Kunst soll es gelingen, den eigenen Horizont so zu erweitern, daß man sensibel für sonst Unbeachtetes wird und tolerant gegenüber Menschen und Milieus, die man andernfalls geringschätzig behandelte. »Imagination« – so Dewey – »ist das wichtigste Instrument des Guten«: Wie man mit Menschen umgeht, hängt von der »Kraft ab, sich selbst imaginativ an ihre Stelle zu setzen«.

Kunst ist sogar »moralischer als die Sittenlehren«, da diese nur »Absegnungen des *Status quo*, Reflexionen herrschender Gebräuche und Konsolidierungen der bestehenden Ordnung« darstellen, während die Welten, die die Kunst eröffnet, bisher vernachlässigte soziale Phänomene in den Blickpunkt rücken. Das ›delectare et prodesse‹ besteht somit, anders als in der Auf-

klärung, nicht darin, eine bereits gegebene Morallehre gefällig zu illustrieren, sondern bedeutet eine aktive Umwertung oder Neuinterpretation moralischer Fragen. Auch reicht die Imagination »weit über den Wirkungsbereich direkter persönlicher Beziehungen« hinaus und vergegenwärtigt, was sonst Opfer von Abstraktion und Unsichtbarkeit zu werden droht. So kann – allein – die Kunst zu einer besseren Welt beitragen: »Die Gesamtsumme der Wirkung aller reflektierenden Traktate über Moral ist unbedeutend im Vergleich mit dem Einfluß der Architektur, des Romans, des Dramas.«²⁰¹

Der Altruismus, den John Dewey in den 1930er Jahren formulierte, wird seit den 1980er Jahren von Richard Rorty wieder stark gemacht. Er hebt dabei vor allem die Bedeutung der Literatur – auch von Filmen oder Fernsehfeatures – hervor und sieht es als großen kulturellen Fortschritt an, daß die (westliche) Kultur nicht mehr um religiöse oder philosophische Texte zentriert ist, sondern literarischen Formen am meisten Zeit widmet und die stärksten Anregungen entnimmt. Wer viele Bücher gelesen hat, dürfte auch – so Rortys These – mit Pluralismus umgehen können. Auf dem Weg zu einer möglichst freien, von Wohlstand geprägten und toleranten Weltgesellschaft (»maximally free, leisured and tolerant global community«) helfe nur die Kultivierung der Einbildungskraft, deren Wert auch allein danach zu bemessen sei, ob sie »sozialen Nutzen« (»social utility«) erzeuge.²⁰²

Wenn es Rorty, im Unterschied zum Konzept der Kunst-Automomie, vor allem um die Freiheit der anderen geht, spricht er, wie er selbst zugibt, als Vertreter einer privilegierten Spezies von Menschen, die Zeit und Geld haben, sich ausgiebig mit Literatur zu befassen. Sie müssen kaum um eigene Rechte kämpfen und können sich daher Gedanken darüber machen, daß es nach wie vor viel zu viele benachteiligte Menschen gibt, die massiv unter Armut, Unterdrückung oder Rechtlosigkeit leiden. Was gute Bücher vergegenwärtigen, weckt also das soziale Gewissen derer, denen es gutgeht und die zumindest ein paar Möglichkeiten haben, damit andere ebenfalls besser leben können.

Einmal verglich Rorty die Dichter sogar mit Ingenieuren: Beide treiben aufsehenerregende neue Projekte voran mit dem Ziel, »möglichst vielen Menschen möglichst viel Glück zu bereiten«.²⁰³ »Achieving the greatest happiness of the greatest number« – mit dieser berühmten Losung des Utilitarismus verschmolzen, hat das »delectare et prodesse« in der Gegenwart doch noch eine neue, zugleich die vielleicht pathetischste Bestimmung seiner langen und oft etwas undurchschaubaren Karriere gefunden.

L'art pour l'art

Die Verführungskraft eines ästhetischen Rigorismus

Nicht immer bedeutet die erste Formulierung eines Slogans den Beginn seiner Geschichte. Im Fall der Wendung ›l'art pour l'art‹ läßt sich die Premiere zwar sogar auf den Tag genau datieren – 11. Februar 1804 –, doch hatte das keinerlei Folgen. Es war nämlich ein Tagebuch, in dem zuerst davon die Rede war, das aber erst am Ende des 19. Jahrhunderts veröffentlicht wurde. Damals hatte ›l'art pour l'art‹ freilich längst den Status einer programmatischen Formel erlangt.

Der Tagebucheintrag wurde in Weimar verfaßt, stammte aber von einem Franzosen: Benjamin Constant, Schriftsteller und Politiker, hielt sich dort als Begleiter von Madame de Staël auf. An jenem 11. Februar 1804 trafen die beiden zuerst Schiller, danach zogen sie sich zum Studium kunstphilosophischer Texte Kants und Schellings zurück. (Ersterer starb übrigens einen Tag später.) Henry Crabb Robinson, ein Engländer, der schon einige Jahre in Deutschland gelebt hatte (ein guter Freund Andrew Marbots, dem Wolfgang Hildesheimer bekanntlich ein spätes Denkmal setzte), half den beiden Franzosen mit Skripten, die er in Jena von Schellings Vorlesungen zur Philosophie der Kunst angefertigt hatte. Er erklärte ihnen, daß es ungemäß wäre, der Kunst einen bestimmten, extern festgelegten Zweck unterzuschieben. Vielmehr habe sie ihren Zweck in sich selbst, sei also nicht dazu da, die Moral zu heben, Erkenntnisse zu vermitteln oder gut zu unterhalten. Constant faßte diese Lektion in seinem Tagebuch in folgenden Worten zusammen, bei denen vielleicht auch der Vormittag mit Schiller nachwirkte: »L'Art pour l'Art est sans but; tout but dénature l'Art« – »Die Kunst um der Kunst willen ist ohne Zweck; jeder Zweck verfälscht die Kunst«. ²⁰⁴

Das war ziemlich salopp ausgedrückt und ähnelte in der For-

mulierung ferner dem Eintrag am Tag zuvor, als Constant mit mehreren offenbar geistreichen Damen diniert hatte und diese mit der Bemerkung »mouvement sans but« (»Lebendigkeit ohne Ziel«) charakterisierte. ²⁰⁵ Weibliche Anmut und Kunst kamen für ihn also darin überein, »sans but« und damit auch unbestimmbar zu sein. Genau besehen nahm Constant damit weniger die spätere ›l'art pour l'art‹-Bewegung vorweg, sondern referierte die Idee einer Autonomie der Kunst. Danach entfaltet sich deren eigene Dynamik am besten, wenn sie nicht durch Interessen von außen eingeschränkt wird. Ein Künstler, der mit Vorgaben kämpfen muß, ist nicht frei in dem, was er tut, und ein Rezipient, der ganz bestimmte Erwartungen hat, nimmt nicht unbefangen wahr, was das jeweilige Werk ihm bietet. Wahre Kunst besitzt – so die seit Kant gängige Formel – »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« ²⁰⁶ oder ist, wie es Schelling in seiner Vorlesung ausdrückte, »ein geschlossenes, organisches und ebenso in allen seinen Teilen notwendiges Ganzes«. Den Künstler – das Genie – bestimmte er sogar eigens als »autonomisch«. ²⁰⁷

Aus der Vorstellung, die Kunst habe keinen vorgegebenen Zweck zu erfüllen, sie trage alle Zwecke nämlich bereits in sich und bedürfe daher genauso wenig wie die Natur einer eigenen Legitimation, wurde innerhalb der späteren ›l'art pour l'art‹-Bewegung (und erst recht in ihren Zerrbildern) die Idee, die Kunst habe (auch) keinerlei Nutzen. Autonomie hieß dann: Abkapselung, Gleichgültigkeit gegenüber der ›anderen‹ Welt und den in ihr herrschenden Bedürfnissen. Für die Philosophen des deutschen Idealismus hingegen folgte aus der »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« im Gegenteil eine gesteigerte Wirksamkeit – und damit gesellschaftliche Relevanz – der Kunst: Was auf nichts Bestimmtes festgelegt ist, kann überall einspringen und universal als Joker fungieren. Für jeden Rezipienten und in jeder Situation gibt sich ein Kunstwerk anders; es vermag jeweils da zu helfen, wo die Not am größten ist. ²⁰⁸

Bei Constant klingt dieser Gedanke ebenfalls noch an, fügte er seinem kurzen Tagebucheintrag doch die Bemerkung an, die Kunst erreiche nur einen Zweck, der ihr nicht schon vorab un-

terstellt werde (»Mais l'art atteint au but qu'il n'a pas«)²⁰⁹. Das heißt: Traditionelle Bestimmungen des Nutzens der Kunst, wonach diese die Moral stärken oder Erkenntnisse fördern sollte, werden nicht dementiert; nur läßt sich dieser Nutzen nicht auf direktem Weg gewinnen – indem man ihn den Künstlern vorschreibt –, sondern ergibt sich indirekt, als Folge der Wirkung autonomer Kunst. Erst diese Idee von Autonomie machte die vielen – meist in Deutschland entwickelten – Phantasien möglich, die die Kunst seit der Romantik in der Rolle einer Heilsinstanz sahen oder sie gar zu einer Mutter aller Revolutionen verklärten.

In Frankreich war eine adventistische Haltung geringer ausgeprägt; hier erwartete man von der Kunst kaum einmal Erlösung von allen nur denkbaren Übeln; vielmehr sah man in ihr nach mehreren Revolutionen und dauernder politischer Unruhe sogar eher eine Insel der Seligen, Rückzugsort und Heimat innerer Emigration. »L'art pour l'art« wurde zur Losung etlicher jüngerer Schriftsteller, die sie anfangs offenbar nur mündlich weitergaben. Öffentlich wurde sie nämlich erst durch Kritiker dieser Absonderung. Ob diese damit einen Geheimcode verraten oder eigenmächtig eine gerade akute Vorstellung von Kunst auf den Punkt bringen wollten, ist nicht mehr festzustellen. Jedenfalls war es 1833 ein Literaturprofessor, Hippolyte Fortoul, der als erster »l'art pour l'art« als »incognito zirkulierende« Parole und »Bündniszeichen« (»signe de raillement«) titulierte, zugleich mit diesen fast verschwörungstheoretisch anmutenden Andeutungen aber auch einräumte, daß dazu »kein anerkanntes und vollständiges Regelwerk« gehöre. Klar war für ihn jedoch, daß die Bestrebungen, die Kunst vom Rest der Welt zu trennen, dem »Egoismus« verantwortungsloser Künstler geschuldet seien, dem entgegengewirkt werden müsse.²¹⁰ Ein Jahr später bezeichnete Armand Carrel, ein Historiker, »l'art pour l'art« als »Redensart« einer jungen Generation von Dichtern, die sich »auf sich selbst zurückgezogen« hätten, sich damit aber auch »der Quelle jeder Inspiration« beraubt hätten.²¹¹

Möglich ist, daß der Philosoph Victor Cousin Initiator der

Formel »l'art pour l'art« war, verwendete er sie doch wohl erstmals in einer Pariser Vorlesung 1818. (Zwar wurde der Text dazu erst 1836 veröffentlicht, es ist jedoch unwahrscheinlich, daß Cousin die Formulierung erst nachträglich einbaute.) Für ihn braucht man »die Kunst der Kunst wegen« – so wie man auch die »Religion der Religion wegen, die Moral der Moral wegen« brauche. Cousin übertrug dabei eine Denkfigur Kants, dessen Philosophie er während eines längeren Deutschlandaufenthalts kurz zuvor studiert hatte: Wie es nach Kant nicht moralisch ist, eine Pflicht nur zu erfüllen, um straffrei zu bleiben oder der Sicherheit des Staates zu dienen, da man sie dann zu einem bloßen Mittel degradiert, verlangte Cousin auch gegenüber der Kunst, sie als Zweck in sich selbst anzuerkennen und nicht zu instrumentalisieren. Im Sinne deutscher Autonomie-Ästhetiker vertrat er die Überzeugung, daß Kunst nur einen Nutzen haben könne, wenn er nicht zu ihrem Ziel erklärt werde.²¹² (Knapp hundert Jahre später sprach Georg Simmel bezogen auf »l'art pour l'art« ganz ähnlich von einem »ästhetischen Rigorismus, der genau dem ethischen Rigorismus Kants entspricht.«²¹³)

Dieser Gedanke fehlt jedoch in den ersten Verlautbarungen jener jungen Dichter, auf die man das Schlagwort »l'art pour l'art« bezog. Meist wird das Vorwort zum Roman *Mademoiselle de Maupin*, den Théophile Gautier (1811–72) 1835 veröffentlichte, als Gründungsurkunde der »l'art pour l'art«-Bewegung bezeichnet. Allerdings kommt dort die genaue Formulierung – immer noch – nicht vor. Man könnte also ebenso auf andere programmatische Texte verweisen, die schon einige Jahre vorher erschienen waren, hat sich aber wohl auf Gautiers Vorwort geeinigt, weil darin besonders süffisant und polemisch mit der Vorstellung abgerechnet wird, Kunst solle irgendeinen Nutzen haben: »Nein, ihr Schwachköpfe, ihr Kretins und Kröpfe, ein Buch ersetzt keine Gelatinesuppe – ein Roman ist kein Paar Stiefel, ein Sonett keine Spritze, ein Theaterstück keine Eisenbahn.«²¹⁴ Es folgt ein Bekenntnis zum Unnutzen, zum Luxus (eine reichverzierte chinesische Vase sei einem Nachtopf vorzuziehen), zur reinen Schönheit und zur Kunst. Schönheit und Nützlichkeit

schließen für Gautier sogar einander aus: »Alles, was nützlich ist, ist häßlich, denn es ist Ausdruck von Bedürfnissen – und die Bedürfnisse des Menschen sind gemein und ekelhaft, so wie sein gesamtes Wesen arm und schwach ist.«²¹⁵

Die Abscheu, die aus Gautier spricht, erklärt sich nicht nur mit einem Überdruß an Politik, sondern auch aus neuen Arbeitsbedingungen, denen gerade Schriftsteller im Frankreich jener Zeit ausgesetzt waren und von denen viele sogar profitierten. So ermöglichte die freie Massenpresse, wie sie erstmals in großem Stil existierte, Journalisten und Unterhaltungsautoren gute Einnahmen, ließ andererseits jedoch gehobenerer Literatur und Dichtung als schwer vermittelbar erscheinen. Quotendruck war auf einmal Thema, und, am Profit orientiert, forderten die Verleger Texte, die dem Publikumsgeschmack möglichst weit entgegenkamen. Das zwang die Schriftsteller zu einer Entscheidung, wobei sich einige nicht vorgeben lassen wollten, was und wie sie zu schreiben hätten. In klarer Abgrenzung zu ihren fragten und bald reichen Kollegen erklärten sie die Kunst stolz zu einer Sache, die völlig unabhängig und unbeeinflusst von der Gesellschaft zu bestehen habe. Und so wenig man sich nach den Interessen einer Leserschaft richten wollte, so wenig sah man es auch als Ziel an, daß diese sich an der Kunst orientiert oder von ihr profitiert. Damit war »l'art pour l'art« auch die Gegenformel zu »delectare et prodesse.«²¹⁶ (»Die Formen der Kunst sind kein Glitzerpapier, um mehr oder weniger bittere Pillen der Moral oder Philosophie einzuwickeln.«²¹⁷)

Wenn ein Kunstwerk überhaupt einen Adressaten hatte, dann war es ein anderer Künstler oder eine Gemeinde Eingeweihter, die ihrerseits von der Kunst nichts erwarteten abgesehen davon, daß sie Kunst war. Äußere Erfolglosigkeit empfanden sie gar als Ehre, belegte sie doch die Distanz gegenüber herrschenden Maßstäben: Je mehr Verbindungen zur Welt der Masse gekappt sind, desto sicherer kann man sich in seinem Asyl der Kunst fühlen – desto besser gewährt die Hermetik des Selbstbezüglichen Schutz, das in dem gedoppelten »l'art« zum Ausdruck kommt. Der gern zitierte Elfenbeinturm (»tour d'ivoire«), 1835

erstmal erwähnt²¹⁸, ist die dem wahren Künstler vorbehaltene Zufluchtsstätte, wo er sich einsperrt und von wo aus ihm die Welt noch gleichgültiger erscheint.

Mochte Gautier der erste Protagonist des »l'art pour l'art«-Dogmas gewesen sein, so war sein wichtigster Vertreter Charles Baudelaire (1821–67). In seinem Hauptwerk, dem Gedichtband *Les Fleurs du Mal* (1857), den er Gautier widmete, huldigte er Kunst und Schönheit jedoch gerade dadurch, daß er häßliche und profane Sujets auswählte, die er mit den Mitteln der Kunst in etwas ihrerseits Schönes zu verwandeln suchte: Wem das gelingt, der beweist die Überlegenheit der Autonomie der Kunst. Ihre Sujets sind gleichgültig, wenn nicht einmal die derbsten und alltäglichsten Themen das Flair reiner Schönheit zu stören vermögen – und wenn ein Dichter, egal was er behandelt, allein an der ästhetischen Form arbeitet.

Das Ziel, Kunst um der Kunst willen zu machen und das Schöne über alles zu stellen, unterstrich Baudelaire, als er in seinen Gedichten Prostitution, Verelendung und die Schattenseiten der modernen Großstadtwelt behandelte, aber die sonst übliche Stellungnahme dazu, nämlich einen moralisierenden oder mitleidvollen Ton, verweigerte. Das provozierte mehr, als wenn er durch die Wahl bereits ästhetisierter Gegenstände (Frühling, Mädchen, Tänze) signalisiert hätte, daß ihn die gesellschaftlichen Probleme nicht interessierten. In einem geplanten Vorwort zu den *Fleurs du Mal* äußerte Baudelaire auch, ihm sei es »unterhaltsam und um so reizvoller« erschienen, »je schwieriger die Aufgabe war, dem Bösen seine Schönheit abzugewinnen«. Im übrigen seien »die blühendsten Provinzen des Reiches der Poesie« bereits »aufgeteilt« gewesen. Und weiter: »Bei der Verfertigung dieses ganz und gar unnützen und völlig unschuldigen Buches hatte ich es allein auf mein Vergnügen abgesehen und darauf, meine leidenschaftliche Vorliebe für Hindernisse zu bestätigen.«²¹⁹

In dem Vorwortentwurf nahm Baudelaire auch schon die wütenden Reaktionen vorweg, die seine amoralische Haltung erfahren sollte. Schließlich wurde sogar die weitere Publikation

von sechs der Gedichte gerichtlich verboten, obwohl Baudelaire zu seiner Verteidigung erklärt hatte, das Geschmackempfinden der Mehrheit oder in moralischen Fragen besonders sensibler Menschen dürfe nicht zum Maßstab erhoben werden, da er sich ohnehin nur an eine Elite anderer Dichter und Kunstkenner richte: »Nicht für meine Frauen, meine Töchter oder meine Schwestern ist dieses Buch geschrieben worden; ebensowenig für die Frauen, die Töchter oder die Schwestern meines Nachbarn.« Bücher für diese Menschen sollten diejenigen schreiben, die »gute Taten mit der schönen Sprache (...) verwechseln«. ²²⁰ Einem Buch, das nicht nützen will, kann man aus der Sicht Baudelaires also auch nicht vorwerfen, daß es schade.

Schon das erste Gedicht der *Fleurs du Mal* hat das Unverständnis – die Feindschaft – zwischen dem Dichter und der Gesellschaft zum Thema und macht den stolz-larmoyanten Habitus deutlich, in dem die Vertreter des »l'art pour l'art« häufig auftraten. Selbst die eigene Mutter verfluche ihren Dichter-Sohn als »Spottgeburt« und »verkrüppeltes Scheusal«; sie erkenne nicht, daß er eigentlich ein göttliches Wesen sei, das »auf Geheiß der höchsten Mächte in dieser öden Welt« erscheine. Der Haß der Mutter und, allgemeiner, die Verachtung, die die Gesellschaft dem Dichter entgegenbringt, werde jedoch »am Grund der Hölle« gerächt werden, während den Dichter »unsichtbar ein Engel in seinen Schutz« nehme. ²²¹ In seinem Leiden an der Welt wird er zu einem Märtyrer, aber gerade zu keinem neuen Christus: Sonst müßte er ja Heiland sein und den Menschen Gutes – Erlösung – bringen wollen.

Seinen Begriff von Kunst und Künstler führte Baudelaire noch genauer in theoretischen Schriften aus; aufschlußreich sind vor allem einige Berichte, die er, ähnlich wie ein Jahrhundert zuvor Diderot ²²², von den Pariser Salon-Ausstellungen verfaßte. In der Rezension des Salons von 1859 wird seine Ablehnung der eigenen Gegenwart – als Ursache für den Rückzug in die Welt der Kunst – am deutlichsten, wobei er den meisten Künstlern seiner Zeit eine devot-inkonsequente Mentalität vorwirft. Seiner Meinung nach versagten sie, insofern sie zwischen Alltagswelt und

Kunst keine strikte Grenze zögen; »unterwürfig« dienten sie »der äußeren Wirklichkeit«, und der Maler neige »immer mehr dazu, nicht das zu malen, was er träumt, sondern das, was er sieht« (obwohl doch das Träumen ein »Glück« sei). ²²³ So vertrat er die Kunst, erkennt das Profane und Häßliche als Maßstab an, anstatt sich seinen Phantasien, den Realitäten seiner Einbildungskraft hinzugeben.

In seinem Salon-Bericht griff Baudelaire insbesondere die Fotografie an, da ihre Bilder erst recht das zeigen, was man ohnehin bereits sieht. Im fotografischen Verismus fürchtet er auch das Vorbild der Malerei zu erkennen. Grundlage der Kunst sei hingegen die jeweils eigene Bildphantasie, wie Baudelaires Bericht insgesamt als Eloge auf die Einbildungskraft gelesen werden kann: Sie schafft die Gegenwelt der Kunst; allein mit ihr gelingt es, die Wirklichkeit so zu überformen, daß sogar das Häßliche und Gemeine in Schönheit, das Böse in Blumen verwandelt wird. Die Alltagswelt fungiert nur als »Vorratskammer von Bildern und Zeichen« (»magasin d'images et de signes«), sie liefert der Einbildungskraft das Rohmaterial. Je mehr es veredelt wird – je raffinierter die Phantasie es bearbeitet –, desto größer wird auch die künstlerische Qualität: »Alle Fähigkeiten der menschlichen Seele müssen der Einbildungskraft unterstellt werden.« ²²⁴

Den größten Eindruck machte auf Baudelaire Eugène Delacroix (1798–1863), dessen Einbildungskraft er laut rühmte. Niemals habe sie davor zurückgeschreckt, »die steilen Höhen der Religion zu erklimmen; der Himmel gehört ihr, wie die Hölle, wie der Krieg, wie der Olymp, wie die Wollust. (...) Seine glühende Phantasie gleicht einer Totenkapelle, lodernde Flammen, purpurne Inbrunst allüberall. (...) Eins ums andere ergießt er über seine inspirierten Gemälde Blut, Licht und Finsternis.« ²²⁵ Delacroix erscheint in Baudelaires Beschreibung als ein Künstler, der sich alles vorstellen und in Bilder umsetzen kann; er ist nicht an die Grenzen der realen Welt gebunden.

Zwei Gemälde würdigte Baudelaire eigens. An einer *Grablegung Christi* (1859) bewundert er, daß Delacroix den Eindruck

erzeugt habe, die gesamte Szene sei das Grab.²²⁶ Der Betrachter wähnt sich in einer unterirdischen Höhle, in die lediglich von oben Licht fällt, was eine Anspielung darauf sein mag, daß das Christentum am Anfang selbst eine »unterirdische«, verbotene Religion war. Dennoch sieht Baudelaire in dem Bild auch schon den späteren Triumph des Christentums dargestellt: Daß Maria sich in ihrer Trauer beherrscht, kündigt von einem Wissen um die Auferstehung. Auch lobt er die Feierlichkeit des Gemäldes, die sich etwa der Behutsamkeit verdankt, mit der die Leichenträger Christus ins Grab betten. Insgesamt biete Delacroix – so das Resümee Baudelaires – eine neuartige und lebendige Deutung des Geschehens. Dennoch darf man nicht den Schluß daraus ziehen, daß das Bild gemalt sei, um für das Christentum zu werben: Es dient nicht und will keiner guten Sache nützen. Vielmehr ist die Geschichte Christi ihrerseits nur Rohmaterial für den Maler, mit dem er seine Einbildungskraft spielen läßt. Letztlich entwirft er eine Komposition, die die Kraft der Malerei unter



Eugène Delacroix:
Grablegung Christi (1859)

Beispiel stellt und damit die Kunst – um ihrer selbst willen – preist.

Noch beeindruckter zeigte sich Baudelaire von der Darstellung *Ovids bei den Skythen* (1859) – dies ein Thema, das ihm ohnehin nahe war, geht es hier doch um die Verbannung des wegen freizügiger Verse in Ungnade gefallenen römischen Dichters an das Schwarze Meer. Ausgestoßen von der Gesellschaft, findet er sich in einer kargen Umgebung, der letzten Welt, wieder. Baudelaire spricht von »schwermütiger Wollust«, die das Gemälde



Eugène Delacroix: *Ovid bei den Skythen* (1859)

ausstrahle²²⁷: Wie ausgesetzt liegt der Dichter auf einer Wiese; die Menschen um ihn herum, die wohl gar nicht wissen, wer da plötzlich in ihrer Mitte ist, geben sich verlegen. Ein paar nähern sich vorsichtig, einer reicht ihm, in die Knie gegangen, eine Begrüßungsgabe, ein anderer melkt gerade eine Stute, um dem Fremden Milch zu bieten. Vielleicht gehört die Stute auch zu den Pferden, mit denen der Dichter aus Rom hergebracht wurde. Die Stimmung ist insgesamt friedlich-ruhig und wohlwollend, zugleich aber wirkt die Gegend abgeschieden und farblos-trist.

Gerade die Ruhe, die über dem Bild liegt, begeistert Baudelaire; so könne sich der Betrachter »mit einer langsamen und auskostenden Lust« in es hineinversenken.²²⁸ Große Kunst ist somit nicht nur die Leistung lebhafter Phantasie, sondern sie verlebendigt auch die Einbildungskraft des Betrachters. Es ist für Baudelaire sogar ein Kriterium für die Qualität von Kunst, inwieweit sie es ermöglicht, sich in andere Welten wegzuträumen. Das bestätigt, daß das jeweilige Thema nur als – ziemlich beliebiger – Anlaß fungiert. Je weiter man in der Rezeption davon wegkommt, desto besser!

Die Apotheose der Einbildungskraft verführte viele Künstler in einer zweiten ›l'art pour l'art‹-Generation dazu, von vornherein ihre Phantasiewelten ins Bild zu setzen. Nicht nur der Betrachter sollte ins Träumen kommen, sondern Träume, vage orientiert an Mythen und traditionellen Symbolismen, stiegen auch zu den beliebtesten Sujets auf. Künstler wie Gustave Moreau (1826–98) oder Odilon Redon (1840–1916) verweigerten sich einer Darstellung der ›realen‹ Welt, die nun nicht einmal mehr als Rohstoff diente; vielmehr wurde ihr eine Welt schönen Scheins entgegengesetzt. In einer Reflexion aus dem Jahr 1878 über Moreau gestand Redon ein, auf den Bildern gebe es »ein künstliches und falsches Leben« (»une vie factice et fausse«).²²⁹ Doch war das kein Makel, sondern Bedingung für große Kunst, die – das war auch Redons Ansicht – Einsamkeit, am besten sogar Unverständnis und Verachtung durch die Menge verlangt. Wie Baudelaire (und in Anspielung auf ihn, dessen *Fleurs du Mal* er auch illustrierte) sah er den Künstler selbst von der eigenen Mutter mißachtet – und äußerte schließlich die Überzeugung, daß ›l'art pour l'art‹ »die einzige Kunst [ist], die es gibt«, während jeder Versuch, der Kunst eine soziale Dimension zuzusprechen, »widerwärtig« (»répugnant«) sei.²³⁰ Und Moreau gab zu, seine eigene Kunst so sehr zu lieben, daß er nur glücklich sein könne, wenn er sie für sich allein machen könne (»J'aime tant mon art que je ne serai hereux que quand je le ferai pour moi seul«).²³¹

Dazu paßt, daß seine Bilder zahlreiche – geradezu narzißtische – Paraphrasen der besonderen Rolle und Stellung des Künstlers bieten. ›L'art pour l'art‹ hieß inzwischen also auch, daß sich die Kunst gerne mit sich selbst beschäftigte und damit noch sichtbarer ihr Desinteresse gegenüber den Angelegenheiten und Sorgen anderer Menschen bekundete. Moreau malte immer wieder tragisch verklärte Dichter-Gestalten, manchmal schon tot – dies als Reminiszenz an den Topos, daß die Götter früh zu sich holen, wen sie lieben. So sind es jugendliche Körper, die von geheimnisvollen Fabelwesen wie Kentauren getragen werden. Zudem wirken die Dichter oder Künstler meist

androgyn, transzendieren also den Gegensatz der Geschlechter, so als seien sie näher am Ursprung als alle übrigen Menschen. Die Orte, an denen das jeweilige Geschehen stattfindet, lassen sich nicht genauer spezifizieren; vieles verschwindet in gleißendem Licht oder changiert zwischen organischen und anorganischen Naturformen.

Das Reich der Kunst erschien – und gefiel – als eine geheimnisvollere Welt, die als Kontrast zur entfremdeten und entzauberten Lebens- und Arbeitswelt des späten 19. Jahrhunderts fungierte und sich gerade einem kulturkritischen Bürgertum als Fluchtraum für romantische oder sogar kitschige Sehnsüchte anbot. Eskapismus Vorschub zu leisten und nur weltfern-schwülen Phantasien einen Ort zu bieten, wurde der Idee des ›l'art pour l'art‹ daher auch häufig zum Vorwurf gemacht. Linksgerichtete Autoren wie Walter Benjamin²³², Arnold Hauser²³³ oder Theodor W. Adorno²³⁴ witterten

hier eine Kollaboration mit der herrschenden Ordnung: So sehr ›l'art pour l'art‹ aus einer gesellschaftskritischen Haltung hervorgegangen sein mochte, so wenig ließ sich damit doch Gesellschaftskritik üben. Wo Kunst nur eine – unerreichbare – Gegenwelt formuliert, die in keinem Bezug zu den wirklichen Lebensbedingungen steht, kann sie auf diese nämlich nicht einwirken, ja sie nicht einmal schärfer in den Blick nehmen. Kunstrezeption reduziert sich auf einen konsumistischen Akt der Entspannung und Absenz; danach lassen sich die – unveränderten und unverschämten – Zumutungen des Alltags wieder um so besser ertragen.



Gustave Moreau: *Der tote Dichter von Kentauren getragen* (ca. 1890)

Im Verlauf ihrer Geschichte dürfte die Formel ›l'art pour l'art‹ häufiger in kritisch-polemischer Abgrenzung, als pejorativer Sammelbegriff für unpolitische oder eskapistische Ästhetizismen verwendet worden sein denn als programmatische Wendung, um ein Bekenntnis zur Autarkie der Kunst abzulegen. Wie schon zu Beginn die Kritiker und nicht die Dichter selbst den Slogan ›l'art pour l'art‹ öffentlich machten, setzte sich dieses Ungleichgewicht später fort. Auch Repräsentanten rechter Gesinnungen stießen sich daran, wobei sie meist Feigheit und Kraftlosigkeit dahinter vermuteten. Berühmt ist etwa Nietzsches Urteil, ›l'art pour l'art‹ sei »nur aufgeputzte Skepsis und Willenslähmung« und damit eine »Krankheit des Willens«. Im selben Zusammenhang verherrlichte er Kulturen, in denen »der Barbar‹ noch – oder wieder – unter dem schlotterichten Gewande von westländischer Bildung sein Recht geltend macht«. ›L'art pour l'art‹ war für Nietzsche also Zeichen einer verweichtlichten Zivilisation, wobei Ressentiments gegenüber Frankreich (als ›Westland‹) zum Vorschein kamen. Dort witterte er auch das Zentrum jener Krankheit und zugleich ein »Cultur-Übergewicht über Europa«. ²³⁵

Daß die Kritiken und Zerrbilder des ›l'art pour l'art‹ gerade in Deutschland so verbreitet waren, war jedoch nur gelegentlich Ausdruck einer Frankophobie, fast immer hingegen Folge jener hehren Ansprüche idealistischer Autonomie-Ästhetik, innerhalb deren man das Erste und Letzte von der Kunst erwartete. So sehr man jedem beipflichtete, der ihr eine profane Nützlichkeit absprach, so sehr mißtraute man andererseits auch jedem, der nicht allein ihr die Erfüllung der höchsten Ziele zutraute – und zumutete. Mochte die Kunst zwar nur Insel sein, so sollte dieses Laboratorium einer besseren Welt sich aber immer weiter ausdehnen, um schließlich, am Ende der Geschichte, das einzige Festland zu sein. Wer die Haltung des ›l'art pour l'art‹ kritisierte, war also enttäuscht von den relativ bescheidenen Formulierungen auf dem an die Kunst adressierten Wunschzettel. Die meisten Kritiker hegten darüber hinaus die bei genauerer Untersuchung kaum begründbare Vorstel-

lung, in der Vergangenheit – bei den Griechen, im Mittelalter, auch noch in der Renaissance – sei die Kunst im Zentrum der Gesellschaft gestanden, sei allgemein verehrt worden und habe das Leben und Denken der Menschen mehr geprägt als alles andere. Aus solcher Sicht erscheint ›l'art pour l'art‹ wie ein Abstieg in Bedeutungslosigkeit, als Etikett eines Rückzugsgefechts verzagt-verwöhnter Künstlerseelchen.

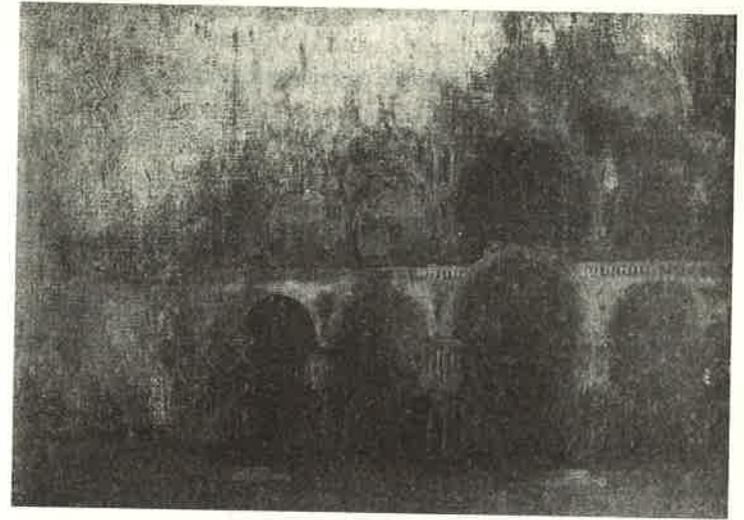
Selbst einige, die mit ›l'art pour l'art‹-Programmatik begonnen hatten, erlagen der Attraktivität einer auf Expansion und Führungsanspruch versessenen Kunstreligion. Sie machten es sich zunutze, daß man aus der zuerst proklamierten Reinheit der Kunst, die der korrupten Wirklichkeit überlegen schien, eine Legitimation der Künstler für Mission und Erziehung ableiten konnte. Jemand wie Victor Hugo (1802–85), der in seinen ersten Publikationen noch ähnlich wie Gautier aufgetreten war, sah sich etliche Jahre später als Chefpädagoge seiner Nation und verquickte literarische und politische Arbeit direkt miteinander.

In Deutschland, wo es nur wenige Vertreter des ›l'art pour l'art‹ gab, gerieten die Künstler noch leichter in die Versuchung, die Rolle von Propheten einer – kunstgetriebenen – Zeitenwende anzunehmen. Man denke nur an Stefan George (1868–1933) und seinen Kreis, der zuerst betont elitär und unpolitisch auftrat, dann aber Teil einer soteriologischen Avantgarde mit allgemeinem Revolutionsanspruch wurde. ²³⁶ Im Gründungstext zu den *Blättern für die Kunst*, Georges seit 1892 publizierter Hauszeitschrift, heißt es noch, man wolle sich »nicht beschäftigen mit weltverbesserungen und allbeglückungsträumen (...), die ja sehr schön sein mögen aber in ein andres gebiet gehören als das der dichtung«. ²³⁷ Nur wenige Jahre später aber kokettierten der Meister und etliche seiner Schüler und Jünger mit den größten Allbeglückern, die die Moderne hervorbrachte, mit Kosmikern wie Ludwig Klages und Alfred Schuler oder mit Visionären wie Rudolf Pannwitz. Gerade weil das Reich der Kunst als scharf abgegrenztes Territorium – als unabhängiges Gebiet – verstanden wurde, sah George die in ihm exi-

stierende Ordnung auch als Muster für jegliches Reich oder einen charismatisch geführten Staat. Das Selbstverständnis des Künstlers als Führer war in der Logik einer Abkapselung der Kunst also bereits enthalten.

In England gab es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine etwas mildere – durchlässigere – Version des »l'art pour l'art« als in Frankreich und Deutschland. Statt die Alltagswelt zugunsten von Phantasy-Szenarien oder alt-neuen Mythologemen zu verbannen, wurde sie eher poetisch überhöht. Eine wichtige Rolle nahm dabei James Whistler (1834–1903) ein, dessen Bilder sich häufig, ähnlich wie Baudelaires Gedichte, mit Motiven der Großstadt – in diesem Fall: London – befaßten. In Texten und Vorträgen verglich er die Malerei mit absoluter Musik, die ihm zum Vorbild wurde, insofern sie Stimmungen ausdrücken und die Einbildungskraft beleben kann. Vor allem aber ist sie auf keine äußere Wirklichkeit angewiesen, sondern ganz autonom.²³⁸ Whistler folgerte daraus, daß jegliche Kunst »von allem Klimbim unabhängig« zu sein habe (»independent of all clap-trap«); sie »sollte alleine stehen und den künstlerischen Sinn von Auge und Ohr ansprechen, ohne diesen mit Emotionen zu vermischen, die ihm fremd sind, so wie Demut, Mitleid, Liebe, Patriotismus«.²³⁹

Um klarzumachen, daß er seine Werke nicht mit Fragen von Moral und Werten belasten wollte, bezeichnete er sie gerne als Arrangements, Harmonien oder – in direkter Anlehnung an die Musik – Symphonien und Nocturnes. Auch die Erwartung, ein Bild könnte eine Geschichte erzählen, sollte damit abgewiesen werden, wenngleich Whistler in seiner Orientierung an der Musik doch (noch) nicht so weit ging, daß er jeden Gegenstandsbezug aufgab. Wie Baudelaire sah er jedoch in der Fotografie einen Gegner, der den Menschen Detailgenauigkeit und exakte Abbildung als Ideal von Wahrheit erscheinen lasse. Für ihn hatte das aber nichts mit Kunst zu tun, und in seiner berühmten »Ten O'Clock-Lecture« vom 20. Februar 1885 verglich er den Maler, der alles genau so malt, wie es zu sehen ist, mit einem Pianisten, der sich nur auf sein Klavier setzt, ohne zu spielen (»To say to



James Whistler: *Nocturne in Blau und Gold* (St. Markus, Venedig) (1879/80)

the painter, that nature is to be taken, as she is, is to say to the player, that he may sit on the piano!«).²⁴⁰

Einer der größten Bewunderer Whistlers war Oscar Wilde (1854–1900), der seinerseits als britischer Hauptvertreter des »l'art pour l'art« (»art for art's sake«) gilt. In der berühmten Vorrede zu seinem Roman *The Picture of Dorian Gray* (1890) erklärte er ebenfalls die Musik zum »Urbild aller Künste«²⁴¹, und in seinen Essays vertrat er wiederholt die Meinung, die Kunst ahme nicht das Leben oder die Natur nach – sondern eher sei es umgekehrt.²⁴² Damit bekräftigte er einen Grundsatz von »l'art pour l'art«, ging aber zugleich darüber hinaus: So sehr er für eine absolute Unabhängigkeit der Kunst eintrat und jede Zwecksetzung ablehnte, die sie in einen Bezug zur Gesellschaft bringen könnte, so sehr war er doch davon überzeugt, daß eine autonom entstandene Kunst großen Einfluß auf das Leben und die Weltsicht der Menschen ausüben und damit auch – unbeabsichtigt – »Nutzen« stiften kann. Gerade weil nicht das Leben, sondern die Kunst selbst ihr eigener Lehrmeister ist, kann das

Leben umgekehrt zum besten und einzigen Schüler der Kunst werden: »Life is Art's best, Art's only pupil.«²⁴³

Wie Gautier oder Baudelaire verachtete Wilde Künstler, die um so etwas wie Realismus bemüht waren und dabei übersahen, daß die Wirklichkeit höchstens »Teil des ungeformten Materials« sein kann, das die Kunst umgestaltet und dem sie neue Formen verleiht.²⁴⁴ In ihrem Verismus würden sie auch nicht erkennen, wie sehr Kunst die Chance eröffnet, verschiedenste Situationen und Erfahrungen durchzuspielen, ohne doch je mit unangenehmen Folgen rechnen zu müssen. Nur in der Kunst gilt: »Wir weinen, aber wir sind nicht verwundet«. Was man in der Kunst erlebt, kann man sich eventuell im »richtigen« Leben ersparen; oder man ist zumindest darauf vorbereitet. Vor allem aber umfaßt die Welt der Kunst mehr Gefühle und Stimmungen als das beschränkte Leben, das ihr gegenüber nur ein Abklatsch ist. Es scheint, als sei Wilde dem »l'art pour l'art« untreu geworden, wenn er eine »Gefühlserregung um der Gefühlserregung willen« (»emotion for the sake of emotion«) als »Ziel der Kunst« angab; doch verschob er den Selbstzweckcharakter der Kunst nur auf ihre Effekte, blieb also dabei, daß sie keinem externen Zweck unterstellt ist, sondern daß das, was sie tut und bewirkt, sich selbst genügt.²⁴⁵

Berühmte Sätze Wildes wie »Alle Kunst ist völlig nutzlos«²⁴⁶ oder »Je mehr wir die Kunst studieren, desto weniger kümmert uns die Natur«²⁴⁷ sollten Jahrzehnte später fast wörtlich an anderer Stelle wieder auftauchen. Sie lauten diesmal: »Kunst (...) ist nicht zu irgend etwas anderem praktisch, nützlich, verwandt, anwendbar oder dienstbar« und »Die Kunst beginnt damit, daß man die Natur los wird«. Ihr Urheber ist Ad Reinhardt (1903–67), der üblicherweise dem amerikanischen abstrakten Expressionismus zugerechnet wird, sich selbst aber, zumal mit seinem späteren Werk, abseits davon sah.²⁴⁸ Mit Reinhardt wurde »l'art pour l'art« gleichsam ein zweites Mal erfunden. Der von Verachtung gespeiste Rigorismus Gautiers erlebte in ihm eine Wiedergeburt: »Kunst als eine Sache zu einem anderen Zweck ist häßlich«²⁴⁹, »Wer auch immer davon spricht, die Kunst zur

Förderung heimischer oder internationaler Beziehungen zu benutzen, ist nicht recht bei Sinnen«²⁵⁰ usw.

Zwar wußte Reinhardt über die Geschichte von Kunst und Kunsttheorie zu gut Bescheid, um solche Sätze naiv geschrieben zu haben; dennoch läßt sich von einer Neuerfindung des »l'art pour l'art« sprechen. Zum einen war eine direkte Traditionslinie, wie sie von Gautier über Baudelaire bis zu Wilde und George zu verfolgen ist, mit der Avantgarde abgerissen, da diese Kunst und Leben nicht trennen, sondern im Gegenteil zur Deckung bringen wollte. Zum anderen ist Reinhardts Version von »l'art pour l'art« schlichter, vor allem strenger, geradezu minimalistisch. Der Hauptunterschied zur ersten Version besteht im Fehlen einer Rolle für die Einbildungskraft.

Reinhardt nimmt die Idee einer Reinheit der Kunst so ernst, daß er sie oder ihre Möglichkeiten gar nicht näher beschreibt, könnten daraus doch schon wieder Erwartungen und Ansprüche entstehen, die in (externe) Zwecksetzungen münden. So sagt Reinhardt fast nur, was Kunst nicht ist – oder daß sie Kunst ist und sonst nichts. Schon der Titel seines bekanntesten Aufsatzes, »Art-as-Art« (1962), macht diesen Reduktionismus deutlich. Entsprechend heißt es dort auch: »Das eine, was über Kunst und Leben zu sagen ist, ist, daß Kunst Kunst ist und Leben Leben.«²⁵¹ In einzelnen Passagen unterlaufen aber selbst Reinhardt positive Aussagen zu Kunst, Künstler und Kunstbetrieb. So stellt er sich eine Akademie als »Gemeinschaft von Künstlern zwischen Kloster, efeubewachsenem Gemäuer und Elfenbeinturm« vor, womit er sowohl die romantische Kunstreligion Wackenroders als auch den »l'art pour l'art«-Künstler zitiert.²⁵² In der schroffen Abkehr der Kunst von Profanitäten wie Handel oder Politik ist aber auch diese Aussage negierenden Charakters, zumal Reinhardt nicht konkretisiert, was hinter dem Gemäuer geschieht.

Für ihn scheint sich die gesamte Kunstgeschichte aus einer Pendelbewegung zwischen Kunst-als-Kunst und wechselnden Instrumentalisierungen der Kunst zu ergeben, weshalb er seinen Ansatz selbst wohl auch nicht als Renaissance des »l'art pour l'art« empfunden hätte, sondern als einen von vielen Versuchen,

die Kunst zu sich selbst zurückzubringen: »Jede Revolution in der Kunst kehrt die Kunst von Kunst-als-auch-etwas-anderes um in Kunst-als-nur-sie-selbst.«²⁵³ Natürlich hoffte er, so radikal, so klar und so konsequent zu sein wie noch kein Künstler vor ihm, damit es im besten Fall nicht möglich wäre, die Kunst nochmals fremdzubestimmen. Seit 1953 malte er Bilder aus Farbflächen in leicht voneinander abgestuften Schwarztönen, also Bilder, die weder zu so viel Mythisierung Anlaß gaben wie das monochrome *Schwarze Quadrat* Malewitschs aus dem Jahr 1913, die aber auch nicht von Kontrasten oder ›musikalischen‹ Qualitäten lebten oder eine Stimmung, gar eine Laune des Künstlers verrieten. Reinhardts Ziel waren Bilder, die nicht nur ohne Gegenstandsbezug auskommen, sondern die gar keine Assoziationen – keine Verknüpfung mit anderem – erlauben. Nur dann wäre Kunst vom Leben wirklich geschieden, und nur dann könnte ein Betrachter mit ihr auch keine Erfahrungen machen, die er im nächsten Schritt schon in eine Erwartung – und damit Zwecksetzung – gegenüber anderer Kunst verwandeln würde.

Tatsächlich nahm Reinhardt das Problem der Kunstautonomie ernster als seine Vorgänger, die sich kaum einmal überlegten, wie sich eine erneute Vereinnahmung der Kunst unterbinden läßt. Indem sie Träume und Mythen als Sujets wählten und dank der Einbildungskraft nichts undargestellt ließen, boten sie zahllose Möglichkeiten, die Kunst zu genießen, daraus zu lernen, starke Emotionen zu erleben oder geläutert zu werden. All diese Erfahrungen jedoch hoben die Trennung von Kunst und Leben schon wieder auf und ließen aus ›l'art pour l'art‹ unter der Hand ›l'art pour la vie‹ werden (was z. B. Georg Simmel ausdrücklich begrüßte²⁵⁴). Man vergleiche nur ein Bild Moreaus mit einem Gemälde Reinhardts, um zu verstehen, daß der eine, allen genteiligen Äußerungen zum Trotz, letztlich um sein Publikum buhlt und die Trennung von Kunst und Leben wie die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum begreift – daß der andere jedoch über der Sorge, die Kunst könnte verraten werden, es gar nicht mehr wagt, ein Stück aufzuführen. Vielleicht hofft Reinhardt sogar, daß das Publikum sich irgendwann abwendet, weil

es der Kunst keinerlei Zweck mehr abgewinnen kann.

Die zwei Spielarten von ›l'art pour l'art‹ machen also, betrachtet man sie gemeinsam, auf eine Paradoxie dieser Idee aufmerksam: Wer den Freiraum nützt, den eine unabhängige Kunst bietet, und darin ausführt, womit er am meisten Vergnügen hat, muß damit rechnen, daß auch andere Gefallen daran finden – bis die Kunst doch wieder Teil des Lebens, seiner Konventionen und Ziele geworden ist. Wer in jenem Freiraum hingegen nicht eigens etwas macht, wer ihn also offenläßt, um ihn offen – unvereinnahmt, von allem anderen getrennt – halten zu können, hat ihn letztlich auch nicht genützt. ›L'art pour l'art‹ – das ist auf Dauer entweder unmöglich oder leer. Wer sich für diese Losung entscheidet, hat die Wahl zwischen zwei Formen von Negation.



Ad Reinhardt: *Painting* (1956)

Das unschuldige Auge (the innocence of the eye)
Reinheitsgebote künstlerischer Wahrnehmung

Wer wolle, könne folgende Bemerkung gerne überspringen, schrieb John Ruskin (1819–1900) am Anfang einer Fußnote zu §5 seines Lehrbuchs *The Elements of Drawing* (1856) (»You may miss it if you are in a hurry ...«²⁵⁵). Hätten die Leser Ruskins Empfehlung befolgt, wäre der Kunstbegriff vermutlich um einen Topos ärmer, taucht doch in dieser Fußnote erstmals die Wendung »innocence of the eye« auf, die zur Grundlage der Formel »unschuldiges Auge« (»innocent eye«) wurde. Die Karriere der Fußnote, die bis in die Charts der kunsttheoretischen Fachterminologie führen sollte, ist um so erstaunlicher, als Ruskin seine Formulierung nicht etwa an anderer – prominenterer – Stelle wiederholte, also seinerseits jeglichen terminologischen Ehrgeiz vermissen ließ. Was genau aber hat er in der Fußnote geschrieben, und was sollte durch sie kommentiert werden?

Ziemlich unvermittelt hatte Ruskin in seinem Text, der Laien eine Anleitung zum Zeichnen geben wollte, die Behauptung aufgestellt, daß alles, was man sehe, im Grunde nur eine Summe verschiedenartiger Farbflecken sei. Ob ihm sein Publikum einen solchen Verstoß gegen die Meinung des gesunden Menschenverstands abnehmen würden, dem zufolge man natürlich konkrete Gegenstände wahrnimmt, war für Ruskin jedoch zweifelhaft. Daher widmete er den »ungläubigen und neugierigen« Lesern noch eigens jene Fußnote. In ihr bekräftigte er zuerst, daß der Mensch nichts sieht »als Farben in der Fläche« (»flat colours«). Allein Seherfahrung führe dazu, daß man bestimmte Farbflecken als feste Gegenstände deute oder zwischen »nah« und »fern« unterscheide. Ein Maler oder Zeichner muß jedoch – so Ruskins Theorie – diese sekundären Deutungen überwinden und zu den Ursprüngen des Wahrnehmens zurückkehren. Im Wortlaut der

Fußnote: »Die ganze technische Seite der Malerei hängt davon ab, ob es uns gelingt, das wiederzuerlangen, was ich die Unschuld des Auges [= innocence of the eye] nennen möchte. Damit meine ich eine Art von kindlicher Wahrnehmung dieser flachen Farbflecken [= flat stains of colour] so, wie sie sind, ohne jedes Bewußtsein dessen, was sie bedeuten – wie ein Blinder sie sehen würde, wenn er plötzlich das Augenlicht erhielte.«²⁵⁶

In der ersten deutschen Übersetzung des Texts aus dem Jahr 1897 wurde die Wendung »innocence of the eye« noch nicht terminologisch übersetzt, ja regelrecht unterschlagen, was ein klares Indiz dafür ist, daß sie damals noch keinen Begriffs-Status besaß.²⁵⁷ Es dauerte also, bis der Ausdruck sich durchsetzte, wengleich die von Ruskin vertretene Theorie nicht untypisch für das 19. Jahrhundert war. So war es weithin davon geprägt, dem gewöhnlichen Wahrnehmen das Mißtrauen auszusprechen und danach zu forschen, ob es nicht »eigentlich« ganz anders verfaßt sein müßte, um wahr zu sein. Oft trug zu diesem Mißtrauen ein trivialisierter Kantianismus bei, dem zufolge die Sinne dafür verantwortlich gemacht wurden, daß nie das »Ding an sich«, sondern immer nur Erscheinungen davon zugänglich würden. Schopenhauers Diktum von der »Unzulänglichkeit der Sinne zur Hervorbringung der objektiven Anschauung der Dinge« war in der Mitte des 19. Jahrhunderts beinahe zum Gemeinplatz geworden.²⁵⁸ Während hier ein pauschaler Sinnen-Pessimismus vertreten wurde, artikuliert sich bei Ruskin eine gemilderte Variante – eine rousseauistische Version: Allein das durch Erfahrung sowie herrschende Konventionen der Reizverarbeitung, letztlich also durch gesellschaftliche Bedingungen formatierte Wahrnehmen ist korrupt; von Natur aus hingegen ist es »unschuldig« – wahrhaftig – und zeigt die Welt, wie sie ist.

Andere ideengeschichtliche Einflüsse haben ebenfalls zu Ruskins Fußnote beigetragen. So nimmt er auf die seit dem 17. Jahrhundert von Philosophen immer wieder erörterte Frage – das berühmte Molyneux-Problem – Bezug, wie ein von Geburt Blinder, der im Erwachsenenalter plötzlich sehen könnte, die Welt wohl wahrnehme. Dabei schlägt sich Ruskin ohne weitere

Diskussion auf die Seite von John Locke und George Berkeley, die dafür argumentierten, Wahrnehmung müsse erst gelernt werden und sei erfahrungsabhängig; ein solcher Mensch könnte also nicht benennen, was er zu sehen bekäme. Statt Tischen oder Bäumen nähme er zuerst nur Abstufungen von Licht und Schatten sowie verschiedene Farben wahr: keine Formen, nichts Räumliches. Für Ruskin ist das aber kein Manko, sondern ein Privileg, denn ein Sehen, das vorgegenständlich ist, verfügt für ihn über besondere Wahrheit, ist es doch noch nicht durch Sekundäres – sprach- oder urteilsgesteuerte Wahrnehmungsrituale – deformiert. Umgekehrt formuliert: Je mehr Seherfahrung jemand besitzt, desto stärker ist die Wahrnehmung intellektuell, nämlich von gesellschaftlich bestimmten – zeitbedingten – Konventionen durchsetzt – und desto weniger ist sie noch ›reine‹ Wahrnehmung. Nur die nicht weiterverarbeiteten Sinnesreize besitzen zeitlosen, allgemeingültigen Charakter und insofern unbezweifelbare – unhintergehbare – Wahrheit.

Ruskin benennt auch den Ort, den er für bestimmt dazu hält, jenes ursprüngliche Sehen wiederzuentdecken und zu bewahren. Es ist nicht die Wissenschaft, die sonst gerne für die Wahrheitsfindung verantwortlich gemacht wird, sondern die Malerei und damit die Kunst, die zwar auch sonst immer eine beliebte Kandidatin ist, wenn es um Zeitloses geht, die in diesem Fall aber – was überraschen mag – zugleich der Kultur entgegengesetzt wird. Während diese nämlich immer schon eine Überformung – und damit ›Manipulation‹ – der Sinnesdaten betreibt, weshalb jede Epoche und jede Region die Welt auf andere Weise interpretiert und es wechselnde bildnerische Stilmoden gibt, soll die Kunst – die künftige Kunst! – eine Rückkehr zum Naturzustand vollbringen und alle Einzelstile transzendieren. So zumindest wurde Ruskins Projekt einer ›Unschuld des Auges‹ über das hinaus konkretisiert, was in jener Fußnote ausdrücklich geschrieben steht.

Als großes Vorbild soll dabei William Turner (1775–1851) gewirkt haben. Mit ihm war Ruskin befreundet, nachdem er bereits als Jugendlicher zusammen mit seinen Eltern Reisen bis in die

Schweiz unternommen hatte, um die Orte aufzusuchen, von denen die Familie Gemälde oder Aquarelle Turners besaß. Zumal dessen Spätwerk läßt sich geradezu mustergültig als Bemühung um ein ›unschuldiges Auge‹ verstehen, ging es ihm doch eher als um eine exakte, detailgetreu-wissende Wiedergabe des Wahrgenommenen um eine genaue Abbildung des Wahrnehmens selbst – darum, die Sinneindrücke ohne Rücksicht auf die Bedeutung dessen zu malen, was sie repräsentieren.²⁵⁹ In einem Aufsatz über Ruskin überliefert Marcel Proust eine Anekdote, wonach sich Turner gegen einen Marineoffizier zu verteidigen hatte, der das Fehlen einer Ladepforte auf der Zeichnung eines Schiffs gerügt und vorwurfsvoll geäußert hatte, Turner müsse doch wissen, daß das Schiff eine solche Pforte habe. Darauf erhielt er die Antwort: »Ja, ich weiß es wohl, aber meine Aufgabe ist zu malen, was ich sehe, und nicht, was ich weiß« (»Je le sais de reste, mais mon affaire est de dessiner ce que je vois, non ce que je sais.«).²⁶⁰ Entsprechend hätte Turner es sogar als Fehler beurteilt, bei einem im Gegenlicht eines Sonnenuntergangs gemalten Schiff eine Pforte oder andere benennbare Teile zu zeichnen, da dann nicht das Wahrnehmungsbild – als das Primäre –, sondern Sachwissen – als das Sekundäre – Vorrang erhielte.

Natürlich fiel es auch Turner nicht immer leicht, von vorhandenem Wissen über Form und Funktion eines Sujets zu abstrahieren, weshalb er sich gerne in Ausnahmezustände begab, für die kaum Sehgewohnheiten existierten oder wo diese durch die



William Turner: *Licht und Farbe* (1843)

Macht der Situation entkräftet wurden. Beispielsweise, so heißt es in anderen, etwas homerisch anmutenden Anekdoten, ließ er sich bei Sturm auf hoher See an einen Schiffsmast anbinden, um mitten im Geschehen zu sein und die Licht- und Farbphänomene als dramatisches Ereignis von so großer Präsenz zu erleben, daß nichts anderes mehr Geltung haben konnte; insbesondere wurde jeglicher Vorbegriff von Meer oder Gewitter obsolet. Sofern im Ausnahmezustand Regeln, denen man sonst folgt, aufgehoben werden und sich die Bindung an Konventionen löst, schuldet ihnen das Wahrnehmen nichts mehr – und wird eben damit ›unschuldig‹.

Es ist dies allerdings eine heroische Unschuld, da sie ja nur mit Gewalt – durch die Versetzung in Ausnahmezustände – erzwungen werden kann. Dies mag auch erklären, warum Ruskin eher als die Wissenschaft die Kunst als Ort des ›unschuldigen Auges‹ ansah, war letztere doch spätestens seit der Romantik zum Ressort für Sonderaufgaben sowie zu einer Adresse für allerlei Heilssehnsüchte geworden, die mit dem Alltag nicht zu vereinen schienen und auf Ausnahmezustände spekulierten.²⁶¹ Nicht nur ist der von Ruskin (sowie anderen) vorgetragene Anspruch an die Kunst geradezu irrwitzig hoch, sondern dahinter stehen auch massive Aversionen gegenüber jeglicher Form von Alltäglichkeit und Zivilisation, die nicht als positive Ordnungsmacht, sondern ausschließlich als gewaltsam normierende Instanz empfunden wird. Als Zeitzeuge des 19. Jahrhunderts ging Ruskin in seiner Kritik sogar noch weiter als Rousseau und setzte insbesondere die Industrialisierung sowie die modernen Arbeitsprozesse mit Verderben und Untergang gleich.

Hier ist zu berücksichtigen, daß sich jene Fußnote, die vom ›unschuldigen Auge‹ spricht, in einem Buch findet, das zum Zeichenunterricht anleitet: In letzterem sah Ruskin den vielleicht einzig noch möglichen Widerstand gegen eine weitere Entfremdung des Menschen, und er trat mit dem Programm an, nicht nur Künstler, sondern nach Möglichkeit jeden Bürger – vor allem auch Arbeiter – in einer Art des Zeichnens auszubilden, die einen Weg zurück zum ›richtigen‹, vorurteilsfreien Sehen bahnte.

Damit verband sich die Hoffnung, der unendliche Reichtum der Natur – ihre Reizvielfalt – sowie, im Gegensatz dazu, die Verarmung und abstumpfende Platitude der technisch-industriellen Zivilisation möge bewußt werden. Diese Einsicht sollte Energien gegen die vermeintlichen Fortschritte der Moderne mobilisieren und deren Überwindung vorbereiten.²⁶² Wie Nietzsche zwei Jahrzehnte später im kollektiven dionysischen Rausch die Chance sah, den Schein einer gegenständlich-erstarrten apollinischen Welt zu durchdringen und deren wahren – amorphen – Urgrund freizulegen, um zugleich die Verlogenheit und Schwäche der gesamten Zivilisation zu entlarven²⁶³, hatte Ruskin also die Vision einer Gesellschaft, die mit Hilfe von Zeichenblock, Stiften und Aquarellfarben ihre eigene Konditioniertheit transzendiert und ihr Glück darin findet, »nichts als Farben in der Fläche« wahrzunehmen.

Nicht nur Rousseau, sondern die gesamte Romantik stand Ruskins Idee eines ›unschuldigen Auges‹ auch insofern Pate, als er in jener Fußnote das kindliche Wahrnehmen zum Maßstab erhob, so als sei jedes Kind ein Künstler und anderen Menschen allein deshalb überlegen, weil die Konditionierungen der Gesellschaft und Zivilisation es noch nicht manipuliert haben.²⁶⁴ Dazu paßt, daß Schiller bereits 1796 in seinem Aufsatz »Über naive und sentimentalische Dichtung«, der zu einem Grundtext der Romantik wurde, festgestellt hatte, die Erwachsenen würden »aus der Beschränktheit unsers Zustands (...) zu der gränzenlosen Bestimmbarkeit in dem Kinde und zu seiner reinen Unschuld hinaufsehen«. Und weiter: »... es ist (...) die Vorstellung seiner reinen und freyen Kraft, seiner Integrität, seiner Unendlichkeit, was uns rührt.«²⁶⁵ Das Naive als das Nicht-Geformte und damit auch Nicht-Deformierte gerät hier zur Projektionsfläche unerfüllter Wünsche, vor allem aber wird es eine Qualität, die eine ursprüngliche Einheit des Menschen mit der Natur, einen paradiesischen Urzustand verheißt – bevor vom Baum der Erkenntnis gekostet und der Zustand des Selbstbewußtseins, der Kultur und Zivilisation, erreicht wurde.²⁶⁶

Nicht ohne Paradoxie ist jedoch, daß die ursprüngliche Nai-

vität (ähnlich wie in Kleists berühmtem Text »Über das Marionettentheater« (1810)) nur wiederzuerlangen wäre, wenn das Wahrnehmen selbst reflektierter als sonst zum Gegenstand der Beobachtung würde: Nur so fallen die Sehkonventionen als solche auf und können einzeln bekämpft werden. Deshalb plädierte Ruskin auch für eine Verlangsamung des Wahrnehmens, da andernfalls die Vorbegriffe, die die Sinnesreize sogleich gliedern und interpretieren, wirksam werden, bevor man sie eigens prüfen kann. (Eisenbahn und andere technische Neuerungen führten allerdings zu einer Beschleunigung des Wahrnehmens, was ein weiterer Grund für Ruskin war, die moderne Zivilisation zu verteufeln.)

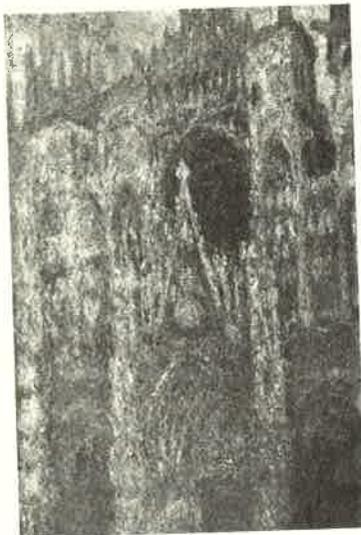
Die Konzentration auf das jeweils eigene Wahrnehmen hieß für angehende Künstler, daß sie sich nicht länger andere Künstler zum Vorbild nehmen sollten, übernahmen sie sonst doch nur deren zu einem Stil geronnene Sehkonventionen, um ihre Umwelt durch fremde Augen, voller Vorurteile und alles andere als »unschuldig« zu sehen. Ruskins Schule des Zeichnens bedeutete somit eine Abkehr von der jahrhundertlang üblichen Künstlerausbildung, die primär im Kopieren der Werke alter Meister bestanden hatte und ohnehin mehr auf Fertigkeiten der Hand als des Auges ausgerichtet war. Entwicklungen der modernen Kunst bereits vorwegnehmend, hatte Ruskin im Vorwort zu *Elements of Drawing* sogar eigens vermerkt, er »neige zu dem Glauben, daß das Sehen wichtiger sei als als Zeichnen«. ²⁶⁷ Anstatt jedoch auf der Seherfahrung früherer Generationen aufzubauen, sollte jeder Künstler wieder einen Nullpunkt finden, womit Ruskin den Prozeß der Kunst einmal mehr anderen Feldern wie der Wissenschaft und dem dort üblichen Fortschrittsparadigma entgegengesetzte. Er war mit dieser Forderung auch nicht der erste, hatte doch fast ein Jahrhundert zuvor der Landschaftsmaler Joshua Reynolds schon davon gesprochen, ein Künstler müsse zuerst verlernen (»unlearn«), was ihm als Tradition vorgegeben sei, um zu seiner eigenen Kunst finden zu können. ²⁶⁸

Vor allem aber nahm Ruskin mit seiner Abkehr von einem Kumulationsmodell der Kunst den Impetus der Avantgar-

de vorweg, deren Vertreter sich üblicherweise schroff, gar mit ikonoklastischen Phantasien von ihren Vorgängern abzusetzen suchten, um völlige Originalität und insofern Ursprünglichkeit, d. h. eine ebenfalls heroische Version von »Unschuld«, zu erlangen. Martialischer als in der »sentimentalischen« Romantik wurde von den Avantgardisten die Sehnsucht nach einer Welt ausgelebt, in der jegliche Entfremdung beseitigt und eine ursprüngliche Einheit mit der Natur wiedergefunden sein sollte.

Ruskins Idee eines »unschuldigen Auges« hatte aber nicht nur etwas Gewaltsames, sondern war auch insofern zweifelhaft, als eigentlich nicht klar wurde, warum das Sehen von »Farben in der Fläche« unter ästhetischen Gesichtspunkten erstrebenswerter sein sollte als das Sehen von Räumen, die mit Menschen oder Dingen gefüllt sind und in denen alles Bedeutung besitzt. Vielleicht stellte sich diese Frage für Ruskins Zeitgenossen jedoch nicht, da sie noch keiner abstrakten Kunst ausgesetzt waren und entsprechend nicht wissen konnten, wie leicht und rasch diese in banale Leere umschlagen kann. Vielmehr verhiess ein hinter die Gegenständlichkeit zurückgehendes Sehen aufregende Neuentdeckungen und so viel Wahrheit, daß Schönheit, Komplexität und das Spiel der Bedeutungen nicht mehr wichtig schienen.

War Ruskin, bezogen auf die Avantgarde, ein früherer Wahlverwandter, der eine Mentalität vorbereitete, die ein halbes Jahrhundert später zum Durchbruch gelangen sollte, nahm er zuvor schon für die Impressionisten die Rolle eines Wegbereiters ein. Wie sie Turner als ein Vorbild ansahen, übernahmen sie auch Gedanken Ruskins und machten Ernst damit, statt des Kopierens alter Meister in die Landschaft zu gehen, um dort gleichsam neu zu beginnen und genauer als ihre Vorgänger darauf zu achten, wie sich die Gegenstände der (visuellen) Wahrnehmung darbieten. Vorbegriffe, wonach der Himmel blau, Schnee weiß oder ein Baum grün ist, wurden in Frage gestellt, wie es überhaupt weniger darum ging, von den gemalten Dingen (und ihren Bedeutungen) auszugehen, als vielmehr das Wahrgenommene in seine Elemente zu zerlegen und bewußt nachzuvollziehen.



Claude Monet:
Kathedrale von Rouen (1894)



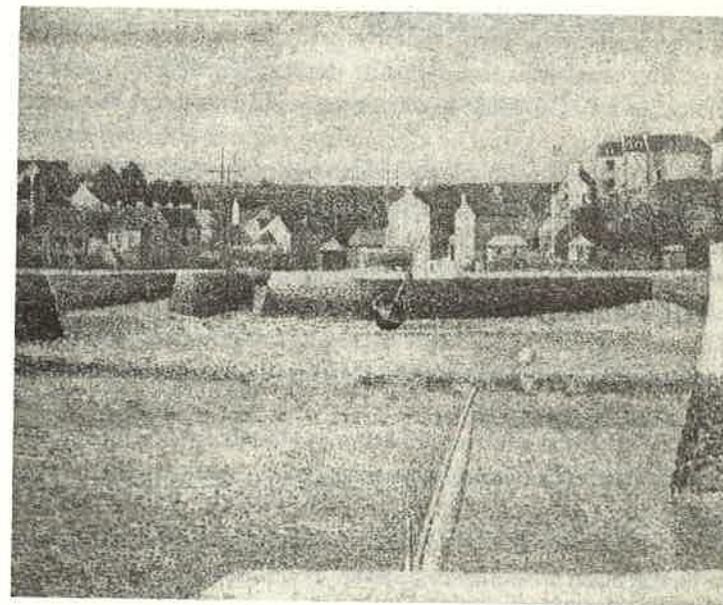
Claude Monet:
Kathedrale von Rouen (1894)

Die Wahrnehmung ließe sich sogar als das eigentliche Sujet der Impressionisten bezeichnen, was erklärt, warum nicht etwa verschiedene Materialitäten oder Fakturen herausgearbeitet wurden (wie z. B. in der gotischen oder niederländischen Malerei), sondern sich alles einheitlich – den Kategorien desselben Wahrnehmungsapparats unterworfen und damit als Summe von Sinnesreizen – zeigen sollte.

Um die Konzentration auf das Wahrnehmen noch besser einzuüben, legte vor allem Monet (1840–1926), der konsequenteste unter den Impressionisten, oft Serien an: In der Wiederholung wurden die Sujets unwichtiger und ihrer herkömmlichen Bedeutung ähnlich beraubt wie ein Wort, das man mehrmals hintereinander ausspricht. So gelang nach und nach ein entdinglichtes Sehen, und Monet wäre nach Turner wohl der beste Gewährsmann für Ruskin gewesen, um zu belegen, daß die Bemühung um ein ›unschuldiges Auge‹ von Erfolg gekrönt sein kann. Eventuell kannte Monet auch Ruskins *Elements of Drawing*

und jene Fußnote, auf jeden Fall aber die Überlegungen zum Molyneux-Problem, äußerte er doch einmal gegenüber einer amerikanischen Malerin, er wäre gerne blind geboren worden, um dann plötzlich das Augenlicht geschenkt zu bekommen. Das Malen ohne ein Vorwissen über das Gemalte schien ihm erstrebenswert, da der erste Blick darauf (›the first real look‹) wohl der wahrste und vorurteilsfreieste wäre (›the truest and most unprejudiced‹).²⁶⁹

Dabei trat der rousseauistisch-romantische Impuls bei den Impressionisten – und insbesondere bei den Pointillisten – gegenüber Ruskin in den Hintergrund, und wichtiger wurde die Orientierung an der Wissenschaft: Die am Ende des 19. Jahrhunderts sich durchsetzende Erkenntnis, daß die Netzhaut eine Vielzahl klar unterscheidbarer Farbreize aufnimmt, die erst im Bewußtsein zu dreidimensionalen Bildern mit Gegenständen und Bedeutungen zusammengesetzt werden, diente einem Ma-



Georges Seurat: *Der Außenhafen von Port-en-Bessin* (1898)

ler wie Georges Seurat (1859–91) als Legitimation und methodische Grundlage für seine Malweise. Nun galt, daß die Kunst nur dann ›wahre‹ Bilder schaffen kann, wenn sie dem Stand der Naturwissenschaften entsprechen. So wurde deren Reduktionismus zum Maßstab der Kunst, was, genaugenommen, nicht mehr zur Zivilisations- und Moderneskepsis von Ruskins Idee des ›unschuldigen Auges‹ paßte und überhaupt einen Machtwechsel ankündigte, in dessen Folge die Wissenschaft anstelle der Kunst zur Disziplin mit dem höchsten Ansehen – der stärksten Geltung – avancierte.

Das Bemühen um eine Dekonstruktion des gewohnten Wahrnehmens, dessen elementare Voraussetzungen isoliert werden sollten, erfaßte im 19. Jahrhundert aber nicht nur bildende Künstler, Kunsttheoretiker und Wissenschaftler. So unternahm etwa auch Adalbert Stifter (1805–68) in den 1860er Jahren in einer autobiographischen Skizze den Versuch, sich zu seinen ersten Wahrnehmungserinnerungen zurückzuarbeiten, bis er bei einem rätselhaften, nicht weiter ergründbaren ›leeren Nichts‹ angelangt war, von dem sich nur noch sagen ließ: »... es war Glanz, es war Gewühl, es war unten«. Und weiter: »Es waren dunkle Flecke in mir. Die Erinnerung sagte mir später, daß es Wälder gewesen sind, die außerhalb mir waren.«²⁷⁰ An dieser – Ruskins Formulieren nicht unähnlicher – Beschreibung wird deutlich, wie unheimlich das diffuse Etwas einer noch nicht gegenständlichen Wahrnehmung sein kann, bei der nicht einmal eine Trennung von ›innen‹ und ›außen‹ – die grundsätzlichsste Ausprägung von Räumlichkeit – existiert. Stifter suchte im Mysterium des Urwahrnehmens zugleich aber, als frommer Katholik, eine Nähe zur Unbegreiflichkeit des Göttlichen, was über Ruskins Intentionen weit hinausging.

Eine Generation später kamen jedoch bereits erste Bedenken gegenüber einer Purifizierung der Wahrnehmungsreize auf. Es gab Zweifel, ob das ›unschuldige Auge‹ sich nicht seinerseits schuldig macht. Niemand anderer als Claude Monet bemerkte eines Tages mit Entsetzen, wozu ihn diese Art des Wahrnehmens gebracht hatte: Seine Frau war gestorben, und er ertappte sich

dabei, wie er ihr Gesicht auf dem Totenbett lediglich als »Töne von Blau, Gelb, Grau« registrierte und »mechanisch die Abfolge, die ablaufenden leisen Veränderungen des Kolorits« beobachtete, anstatt noch einen – geliebten – Menschen zu sehen. Monet sprach weiter von einem »Automatismus«, der ihn »gegen meinen Willen zu einer unbewußten Handlung« gezwungen habe, und er wurde sich klar darüber, daß er unter einer *déformation professionnelle* litt, in deren Folge alles Wahrgenommene egalisiert wurde. Resigniert stellte er fest: »So weit war es mit mir gekommen.«²⁷¹



Claude Monet: *Camille Monet auf dem Totenbett* (1879)

Spätestens hier offenbarte das ›unschuldige Auge‹ also eine kalte, geradezu asoziale Seite. Speziell vor dem Hintergrund der Welthaltung Ruskins ergab sich dabei eine weitere Paradoxie, erwies sich doch, was mit romantisch-kulturkritischem Impetus vorgetragen worden war, nicht nur als konform mit den Theoriefortschritten der Naturwissenschaft, sondern auch als ebenso ›mechanisierbar‹ wie die verhaßte industrialisierte Zivilisation. Für den gesamten Impressionismus könnte man sogar von einer Industrialisierung des Sehens insofern sprechen, als der Versuch, nur die reinen Sinnesreize wahrzunehmen, eine Ausschaltung gerade der individuellen Ebenen der Weltaneignung mit sich brachte: Aus eigener Erfahrung entstehende Assoziationen und erst recht eine persönliche Deutung waren nicht mehr gefragt, womit das Ideal des ›unschuldigen Auges‹ zur Proklamation eines technisch-mechanischen – fotoapparatähnlichen – Auges

führte, das Reize einscannt, sie aber nicht weiterverarbeiten ›darf‹.²⁷²

Anstatt als Inbegriff des naturhaft Ursprünglichen, als Kontrapunkt zur Welt der Technik zu gelten, geriet das ›unschuldige Auge‹ und das gesamte Projekt einer Konzentration auf die reinen Sinnesreize in den Verdacht, etwas ziemlich Unnatürliches zu sein, das man zuerst mühsam einüben muß, nur um es dann stumpf und automatisch anzuwenden. Dieser Vorwurf wurde, nun schon im 20. Jahrhundert, vor allem innerhalb der Phänomenologie erhoben, namentlich von Martin Heidegger (1889–1976), der sich zwar nicht ausdrücklich auf Ruskin bezog, ihm aber schon mit der Wahl seiner Beispiele paßgenau zu erwidern scheint. Es ließe sich geradezu ein Dialog zwischen beiden inszenieren – und Ruskin könnte dabei folgendermaßen beginnen: »Das Buch, das Sie da in der Hand haben, ist für Ihr Auge nur eine weiße Fläche, verschieden abgetönt und mit einer Menge kleiner Flecke (den Buchstaben) darauf; der andere Gegenstand dort, Ihr Tisch, ist für Ihr Auge nur eine braune Fläche von mannigfaltiger Schattierung, und so fort.«²⁷³ Und Heidegger antwortet: »Braune Flächen (...)? Keineswegs, ich sehe das Katheder, von dem aus zu Ihnen gesprochen wird, an dem ich schon gesprochen habe. Es liegt im reinen Erlebnis auch kein – wie man sagt – Fundierungszusammenhang, als sähe ich zuerst braune, sich schneidende Flächen, die sich mir dann als Kiste, dann als Pult, (...) als Katheder gäben, so daß ich das Kathederhafte gleichsam der Kiste aufklebte wie ein Etikett. All das ist schlechte, mißdeutete Interpretation, Abbiegung vom reinen Hineinschauen in das Erlebnis. Ich sehe das Katheder gleichsam in einem Schlag; ich sehe es nicht nur isoliert (...). Ich sehe das Buch darauf liegend, unmittelbar als mich störend (ein Buch, nicht etwa eine Anzahl geschichteter Blätter mit schwarzen Flecken bestreut).«²⁷⁴

Auch Heidegger argumentiert also im Namen einer Reinheit und meint damit ein exaktes Nachvollziehen dessen, was beim Wahrnehmen passiert. Im Grunde widersprechen er und Ruskin einander auch gar nicht, da dieser ja selbst bemerkt, daß

man keineswegs ›zuerst‹ Reize und dann erst Gegenstände sieht. Doch während für ihn gerade darin der Sündenfall besteht, der rückgängig gemacht werden muß, stellte es für Heidegger einen Sündenfall dar, den Ablauf des Wahrnehmens gewaltsam umdrehen zu wollen. Es zeugt für ihn von einer fälschlichen Orientierung an naturwissenschaftlichen Idealen, Reize für wahrer zu halten als das, was man ›wirklich‹ und ›unmittelbar‹ sieht, nämlich Tische und Bücher. In *Sein und Zeit* (1927) macht Heidegger seinen Standpunkt nochmals am Beispiel der akustischen Wahrnehmung klar, wenn er schreibt: »›Zunächst‹ hören wir nie und nimmer Geräusche und Lautkomplexe, sondern den knarrenden Wagen, das Motorrad. (...) Es bedarf schon einer sehr künstlichen und komplizierten Einstellung, um ein ›reines Geräusch‹ zu ›hören‹.«²⁷⁵

Was Ruskin als ›unschuldiges‹, von scheinbar nachträglichen Deutungszugaben befreites Auge preist, ist für Heidegger also im Gegenteil ein Auge, das einer bestimmten, nämlich naturwissenschaftlichen Weltanschauung unterworfen wird. Diese läuft der eigenen Erfahrung zuwider, welche nun umgekehrt als das Ursprüngliche ausgegeben wird, das noch nicht durch Theorie nachträglich (›künstlich‹) deformiert ist. So läßt sich in Heideggers Argumentation auch das Bemühen erkennen, die Wissenschafts- und Moderneaversion noch konsequenter zu betreiben als ein Ruskin, der sogar als unfreiwilliger Gefolgsmann naturwissenschaftlichen Denkens decouvriert wird, das Heidegger, als verspäteter Romantiker, seinerseits als reduktionistisch-monoton und entfremdenden Rückschritt ablehnt. Anders ausgedrückt: Die reinen Sinnesdaten sind um so viel später – d. h. weniger ursprünglich und damit weniger wahr – gegenüber dem Wahrnehmen von Bedeutungszusammenhängen wie die moderne Naturwissenschaft gegenüber dem ersten Auftreten des Menschen.

Im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts wurde es dann beinahe zu einem Gemeinplatz, die Idee des ›unschuldigen Auges‹ mit dem Hinweis darauf abzulehnen, daß Sehen ›immer schon‹ Verstehen bedeute und es daher entweder unsinnig oder un-

möglich sei, Wahrnehmung auf das Rezipieren von Sinnesdaten reduzieren zu wollen. Zu denen, die Ruskin heftig widersprachen, zählten so namhafte Philosophen und Kunsttheoretiker wie Nelson Goodman oder Ernst Gombrich, die feststellten, »that there is no innocent eye«²⁷⁶, oder lapidar bemerkten: »The innocent eye is a myth.«²⁷⁷

Gerade Gombrich engagierte sich gegen die Idee des »unschuldigen Auges« und argumentierte auf mehreren Ebenen dagegen. So störte es ihn schon, das »unschuldige« mit dem kindlichen Wahrnehmen zu identifizieren, da Zeichnungen von Kindern bekanntlich stärker als die von Erwachsenen durch Vorbegriffe wie »Haus«, »Sonne« oder »Baum« geprägt sind und keineswegs reine Sinnesreize darstellen.²⁷⁸ Richtet sich dieses Argument lediglich gegen die romantische Konnotation, die das »unschuldige Auge« bei Ruskin hatte, so ist ein anderer Einwand fundamentaler. Gombrich bezeichnet die Konzentration auf die Sinnesempfindungen nämlich als »not only psychologically difficult but logically impossible«²⁷⁹; er geht also weiter als Heidegger, der jenen Reduktionismus nur für »künstlich« und »kompliziert« hielt. Eine Sinnesempfindung kann für Gombrich aber gar nicht als solche wahrgenommen werden, da jede bewußte Wahrnehmung sich dadurch auszeichnet, vielfältig deutbar und von vornherein gedeutet und somit anderes als bloß ein Reiz zu sein.

Anstatt zu versuchen, doch »irgendwie« von allen Deutungen zu abstrahieren, sollte das Ziel darin bestehen, sensibler für die jeweilige Deutbarkeit der Sinnesempfindungen zu werden, um im besten Fall alternative Interpretationen auszuprobieren. Zumal ein Künstler besitzt, so Gombrich, die Fähigkeit zum Changieren zwischen verschiedenen »Lesarten«. Herrschende Sehkonventionen soll er nicht in Frage stellen, indem er sie ersatzlos zu streichen versucht, sondern indem er ihnen, spielerisch oder ernsthaft, möglichst viele andere – phantasievolle – entgegengesetzt. Die Stilgeschichte der Kunst ist demgemäß nichts anderes als eine Abfolge jeweils neuer Deutungen, die sich schließlich für einen bestimmten Zeitraum innerhalb einer Kultur durchgesetzt haben, bevor mit wieder anderen Sichtweisen experimen-

tiert wird, die entweder bald verschwinden oder aber attraktiver als bestehende erscheinen und diese daher ablösen.

Für Gombrich beruht das Ruskinsche Ideal des »unschuldigen Auges« aber nicht nur auf einer falschen Prämisse, sondern er erblickt darin auch den Grund für den aus seiner Sicht traurigen – von Ruskins gewiß nicht gewollten – Untergang der abendländischen Malereitradition (»the explosive charge which was to blow the academic edifice sky-high«²⁸⁰): Indem viele Künstler danach strebten, das reine Wahrnehmen zum Gegenstand ihrer Arbeit zu machen, wurden ihre Bilder reduktionistisch und schließlich abstrakt. Phantasievolle alternative Deutungen des Wahrgenommenen, die zu neuen Spielarten einer mimetisch-illusionistischen Kunst geführt hätten, wurden hingegen kaum noch entwickelt; vielmehr stellte man sogar bewährte Techniken zur Erzeugung von Bildräumen (wie z. B. die Perspektive) als bloße Sehkonventionen und als Verfälschungen des »wahren« Wahrnehmens in Frage. Die Idee des kindlich-unschuldigen Auges führte damit gerade auch infolge der Abkehr von einer traditionsbewußten akademischen Künstler-Ausbildung zu einem enormen Verlust an bildnerischer Erfahrung und schließlich – so Gombrichs Sicht – zu einer Infantilisierung der Kunst. Das »unschuldige Auge« zu proklamieren bedeutete also, in extremer Weise schuldig zu werden – nämlich das Ende einer vom Mittelalter oder gar von der Antike bis ins 19. Jahrhundert reichenden Kunst zu verantworten zu haben.

Gombrichs Vorwurf gegenüber Ruskin ist so massiv, daß es geboten erscheint, dessen Position nochmals auf entlastende Motive hin zu untersuchen. Müßte man zu seiner Verteidigung nicht etwa daran erinnern, daß seine Wendung »innocence of the eye« nur einmal, in einer Fußnote, die zudem als unwichtig deklariert worden war, auftaucht? Daß er selbst also keine großen Ambitionen damit verfolgte? Allerdings, so die kritische Gegenstimme, geht es ja nicht nur um eine bestimmte Formulierung, sondern um eine Idee, die in vielen Variationen ausgedrückt werden kann. Und hat Ruskin in seinen Schriften nicht immer wieder die Wahrheit der Sinnesreize und die Fehlerhaf-

tigkeit von Sehkonventionen zum Thema gemacht? Gewiß – jedoch nicht so einseitig und eindeutig, wie es jene eine Fußnote und vor allem die Wirkungsgeschichte in der Rekonstruktion durch Gombrich erscheinen läßt. Gerade in *The Elements of Drawing* finden sich vielmehr diverse Passagen, die zeigen, daß das »unschuldige Auge« für Ruskin keineswegs das hehre und letzte Ziel des Künstlers oder eines Zeichenunterrichts war. Schon in der Einleitung relativiert sich die Idealisierung kindlicher Unbefangenheit, gibt Ruskin doch den Rat, einem Kind, das »sein Papier mit formlosen Klecksen [= shapeless stains] verschmiert«, keine Farben zur Verfügung zu stellen (sondern dies erst zu tun, »sobald es anfängt, Soldatenbilder und dergleichen zu kolorieren«).²⁸¹

Immer wieder wendet er sich gegen das Nur-Spontane, Flüchtige, Unbedachte – und gibt deutlich zu erkennen, daß die Darstellung der vermeintlich ungedeuteten Sinnesreize – jener »Farben in der Fläche« – für einen gründlichen Anfang im Zeichnen wichtig sein mag, nicht jedoch dessen weitere Aufgabe ausmacht. Vielmehr gehört es zu Ruskins pädagogischen Prinzipien, wie ja bereits im Titel seines Buchs anklingt, das Zeichnen aus »Elementen« aufzubauen, es also nicht bei der Analyse des Einfachen und »Ursprünglichen« zu belassen, sondern eine differenziertere Bildsprache daraus zu entwickeln: Sind dem Schüler erst einmal falsche Vorbegriffe oder angelernte »Tricks«, etwas zu zeichnen, ausgetrieben worden, soll man ihm vermitteln, wie sich infolge einfachster Übungen nach und nach alle Arten von – komplexer – Zeichnung entwickeln lassen. Wer von Ruskins Anleitung nur die Idee des »unschuldigen Auges« übernimmt, ist daher bei der ersten Lektion stehengeblieben. Dabei steckt sein Text voller Hinweise und Mahnungen, sich auf keinen Fall mit der Wiedergabe von Farbflächen – als Abbild der Sinnesreize – zufriedenzugeben.

Während »der Durchschnittsaquarellist« Bäume »als flache grüne Flecken« auffaßt, die sich »nicht im geringsten von anderen Farbflecken unterscheiden«, wird der fortgeschrittene Künstler »sich mehr und mehr dazu hingezogen fühlen, auch

die Rundung und Weichheit zur Geltung zu bringen«. Ruskin weiter: »Ein entfernter Baum stellt nicht einen gleichmäßigen Fleck Farbe dar [not a flat and even piece of colour], sondern eine mehr oder minder körperlich runde Masse mit weicher, mysteriös schimmernder Oberfläche.«²⁸² Hier könnte man auch

auf Ruskins eigene Zeichnungen und Aquarelle hinweisen, die seine Theorie gut veranschaulichen. So bilden zwar feine, fleckenartige Abstufungen von Licht und Dunkel die – durchaus ungenständlich angelegte – Basis der meisten dieser Blätter, die damit eine beinahe fotografische Qualität besitzen, doch ist zugleich ein hohes Maß an Gegenstandswahr-



John Ruskin: *Zermatt* (1844)
(Aquarell)

heit und Detailtreue angestrebt. Letztlich ergeben sich also naturalistische und in keiner Weise abstrahierte Blätter.

Es ist erstaunlich, daß sowohl die klar und nachdrücklich formulierten Passagen, die zudem an zentralen Stellen in Ruskins Buch stehen, als auch seine Art des Zeichnens übergangen werden konnten, während eine Fußnote so große Resonanz erhielt und eine Eigendynamik entfaltete, die jene anderen Passagen immer noch weiter ins Abseits beförderte. Ruskins Nähe zu Turner – und dessen plakative Auflösung von Sujets in Farbflächen – dürfte zur einseitigen Rezeption beigetragen haben; doch liegt es wohl auch an der konkreten Formulierung, daß diese eine Fußnote die Geistes- und Kunstgeschichte veränderte: »Innocence of the eye« – das verhiess, wie es W. J. T. Mitchell formulierte, »zugleich das vorurteilsfreie Auge der Wissenschaft sowie das reine Auge des metaphysisch-religiösen Menschen«.²⁸³

In diesem einen Ausdruck vereinten sich also unterschiedlich codierte, sonst kaum miteinander kompatible Heilserwartungen, und während einer die »Unschuld« eher im Sinne natur-

wissenschaftlicher Nüchternheit begriff, hörte ein anderer vor allem moralische Integrität, wieder ein anderer Ursprünglichkeit und Neubeginn heraus – wobei die anderen Konnotationen jeweils durchaus präsent blieben. In keiner anderen Formel dürften verschiedene Visionen von Reinheit, die gerade im 19. und frühen 20. Jahrhundert große Verbreitung besaßen, so gut zusammengefunden haben wie im ›unschuldigen Auge‹. Hier verbanden sich aber auch – wie rekonstruiert – etliche andere wichtige Stränge der Geistesgeschichte miteinander, so daß das ›unschuldige Auge‹ zu einer Idee wurde, mit der jeder eigene Anliegen assoziieren konnte, die sich aber genausogut zum Feindbild aufbauen ließ, in dem verkörpert schien, was an bestimmten Diskursen störte.

So führte die Formulierung »innocence of the eye« ein von ihrem Ursprung bei Ruskin ziemlich unabhängiges, teilweise schwer faßliches Leben; oft taucht sie gar nicht ausdrücklich auf, wenn jene geistesgeschichtlichen Stränge sich treffen und die durch sie verkörperten Vorstellungen zum Thema werden, sondern findet sich vielleicht erst bei deren nachträglicher Analyse. Die Rede vom ›unschuldigen Auge‹ markiert also einerseits erstaunlich prägnant für das 19. und 20. Jahrhundert typische Mentalitätsschichten, ist andererseits jedoch zugleich seltsam unterschwellig.

Einen der schönsten Kommentare zu den Merkwürdigkeiten des Topos vom ›unschuldigen Auge‹ lieferte 1981 der amerikanische Maler Mark Tansey, ein Experte für vertrackte Wendungen der Geistesgeschichte und der wohl einzige ›Historienmaler‹, der auf Ereignisse der Ideengeschichte spezialisiert ist. *The Innocent Eye Test* heißt sein großformatiges Bild, das ein Experiment zeigt, bei dem eine Kuh zwei Gemälden gegenübergestellt wird, um ihre Reaktionen darauf zu erforschen.²⁸⁴ Von dem einen Bild, Paulus Potters *The Young Bull* (1647), wird gerade ein Vorhang weggezogen, während das andere, ein Heuhaufen-Bild Monets, das im Hintergrund hängt, bereits enthüllt ist und der Kuh vermutlich kurz zuvor präsentiert wurde. Insgesamt sechs Männer mit ernsten, geschäftigen Mienen sind bei dem Expe-



Mark Tansey: *Der Test aufs ›unschuldige Auge‹* (1981)

riment zugegen, bei dem sich Kunst und Wissenschaft ähnlich mühelos begegnen wie im 19. Jahrhundert. Nur ist es in diesem Fall kein Kind, sondern ein Tier, dem ein ›unschuldiges Auge‹ unterstellt wird, und es dürfte darum gehen, zu testen, mit welcher Art von Malerei ein von einzelnen Stilen und gesellschaftlichen Moden nicht kontaminierter Blick am meisten anfangen kann: Versuchte die Kuh, von Monets Heu zu fressen, wäre das ein Beleg dafür, daß es dem Impressionismus tatsächlich gelungen ist, Bilder zu machen, die nicht nur einen Zeitgeist repräsentieren, sondern Sinneseindrücke überzeitlich ›wahr‹ abbilden. Ließe sie sich hingegen von dem jungen Bullen auf Potters Bild betören, wäre dessen Naturalismus ›wahrer‹. Tatsächlich galten Potters Tierstudien lange Zeit als unüberbietbar hinsichtlich der Genauigkeit, mit der er sogar einzelne Tiere porträtierte, und offenkundig ging es ihm weniger um einen individuellen Malstil als um einen Verismus, bei dem Bild und Abgebildetes nicht mehr voneinander zu unterscheiden sein sollten.

Insofern erscheint der *Innocent Eye Test* klug angelegt, treten hier doch zwei Werke miteinander in Wettstreit, die jeweils Ex-

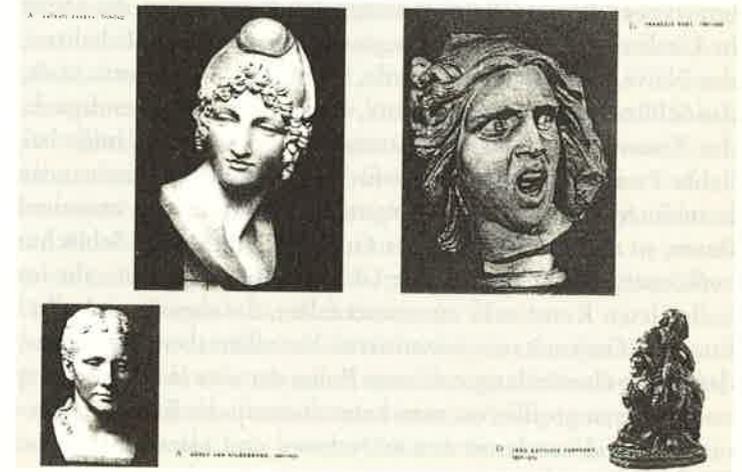
ponenten einer Kunst sind, welche um eine ›reine‹ Abbildung der Wirklichkeit bemüht ist und gerne der legendären griechischen Malerei eines Zeuxis Konkurrenz machte, der Weintrauben angeblich so genau zu malen verstand, daß die Vögel daran pickten. Da jedoch verschiedene Ansätze einer perfekten Mimesis existieren und in einem Experiment miteinander verglichen werden, könnte dies ein Indiz dafür sein, daß sie letztlich alle das Ziel verfehlt haben, Bilder ›ohne Stil‹ – ohne spezifische Deutung des Gesehenen – zu erschaffen. Die ›reine Wahrheit‹ kennt nämlich keinen Plural – und sollte eigentlich allen übrigen Versuchen so überlegen sein, daß sie keiner komplizierten Versuchsanordnung bedarf, um festgestellt zu werden. Doch nicht nur das macht das Bild Tanseys deutlich; vor allem stellt er dem Betrachter eine andere Frage: Was hätte es denn für eine Bedeutung, wenn die Kuh das Gemälde Potters oder aber das von Monet tatsächlich wie ein Stück Wirklichkeit behandelte und entsprechende Reaktionen zeigte? Dann gäbe es zwar einen Sieger im Wettstreit um das ›unschuldigste Auge‹ – aber wäre dieser Sieger auch schon der bessere Künstler? Und: Was sind mit ›unschuldigem Auge‹ gemalte Bilder überhaupt wert, wenn nur Kühe sie identifizieren können?

ponenten einer Kunst sind, welche um eine ›reine‹ Abbildung der Wirklichkeit bemüht ist und gerne der legendären griechischen Malerei eines Zeuxis Konkurrenz machte, der Weintrauben angeblich so genau zu malen verstand, daß die Vögel daran pickten. Da jedoch verschiedene Ansätze einer perfekten Mimesis existieren und in einem Experiment miteinander verglichen werden, könnte dies ein Indiz dafür sein, daß sie letztlich alle das Ziel verfehlt haben, Bilder ›ohne Stil‹ – ohne spezifische Deutung des Gesehenen – zu erschaffen. Die ›reine Wahrheit‹ kennt nämlich keinen Plural – und sollte eigentlich allen übrigen Versuchen so überlegen sein, daß sie keiner komplizierten Versuchsanordnung bedarf, um festgestellt zu werden. Doch nicht nur das macht das Bild Tanseys deutlich; vor allem stellt er dem Betrachter eine andere Frage: Was hätte es denn für eine Bedeutung, wenn die Kuh das Gemälde Potters oder aber das von Monet tatsächlich wie ein Stück Wirklichkeit behandelte und entsprechende Reaktionen zeigte? Dann gäbe es zwar einen Sieger im Wettstreit um das ›unschuldigste Auge‹ – aber wäre dieser Sieger auch schon der bessere Künstler? Und: Was sind mit ›unschuldigem Auge‹ gemalte Bilder überhaupt wert, wenn nur Kühe sie identifizieren können?

Apollinisch – dionysisch

Was verklärt die Kunst?

In Recklinghausen – und danach in Amsterdam – fand 1961 eine Ausstellung unter dem Titel ›Polarität – das Apollinische und das Dionysische‹ statt. 260 Werke aus nicht weniger als 2500 Jahren wurden präsentiert, um »die elementaren Pole menschlichen und künstlerischen Schaffens durch die Jahrhunderte hindurch« sichtbar zu machen.²⁸⁵ Die gesamte Kunstgeschichte bereitete man dabei als gemischtes Doppel auf, bei dem Delacroix gegen Ingres, Cézanne gegen van Gogh oder Mark Rothko gegen Sam Francis anzutreten hatte. Ganz plakativ waren die linken Seiten des Katalogs ›apollinischen‹ Künstlern gewidmet, zusätzlich mit einem ›A‹ gekennzeichnet, während rechts jeweils ein ›D‹ vor den Namen der Künstler stand, deren Werke reproduziert wurden.



Doppelseite aus dem Katalog zur Ausstellung ›Polarität – das Apollinische und das Dionysische‹ (1961)

Ein solches Verfahren der Gegenüberstellung hatte bereits Tradition. So analysierte eines der einflußreichsten Bücher der akademischen Kunstgeschichte, Heinrich Wölfflins *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), die gesamte Stilgeschichte ebenfalls mit Hilfe einiger Polaritäten. Sie sollten genügen, um verschiedene Epochen, nationale Ausprägungen oder auch individuelle Besonderheiten klar einzuordnen: ›Linear – malerisch‹, ›Fläche – Tiefe‹, ›geschlossene Form – offene Form‹, ›Vielheit – Einheit‹, ›Klarheit – Unklarheit‹ sind die fünf Begriffspaare, die Wölfflin am Beispiel von Renaissance und Barock, für ihn zwei musterhafte Epochen, erörterte.²⁸⁶ Hervorgegangen war das Buch aus Vorlesungen, die in der Kunstgeschichte seit dem Ende des 19. Jahrhunderts im Zeichen der Doppelprojektion standen: Die Gegenüberstellung von Dias jeweils zweier Werke und der daraus erfolgende – gerne auch kontrastierende – Vergleich zwischen ihnen wurde damals zur herrschenden Methode.

Daß es überhaupt zur Doppelprojektion kam und daß jemand wie Wölfflin nicht einmal eine Herleitung seiner binären Ontologie versuchte, dürfte noch ältere Gründe haben. Immerhin war es schon im 18. Jahrhundert üblich geworden, die Kunst in Dualismen zu beschreiben: das Schöne und das Erhabene, das Naive und das Sentimentale, Sinnlichkeit und Sittlichkeit, das Schöne und das Interessante, Freiheit und Notwendigkeit, das Klassische und das Romantische – so lauteten einige beliebte Paarungen. Natürlich wurden sie auch oft miteinander kombiniert oder überkreuzt; manchmal wertete man zwischen ihnen, so daß der eine Pol das Gute, der andere das Schlechte verkörperte, manchmal wurden daraus bloße Momente, die im vollendeten Kunstwerk zusammenfallen, das dann eine Aufhebung der Gegensätze repräsentierte. Vor allem aber läßt sich aus der Gegenüberstellung von zwei Polen der eine in Abgrenzung zum anderen profilieren, man kann dramatische Kämpfe inszenieren – und hat damit den einfachsten und klarsten Typ von Denkraum errichtet.

Die Ausstellung in Recklinghausen beschäftigte sich mit dem wohl populärsten Gegensatzpaar, das nach seiner Etablierung im

späten 19. Jahrhundert auch auf andere Bereiche als die Kunst, etwa Völkerpsychologie oder Semiotik, übertragen wurde.²⁸⁷ Obgleich die Begriffe ›apollinisch‹ und ›dionysisch‹ auf antike griechische Götter Bezug nehmen, haben sie keine Vorläufer oder Pendants im Griechischen und Lateinischen. Vielmehr wurden sie erst durch Friedrich Nietzsche (1844–1900) entwickelt und dann auch gleich zu einem Gegensatz ausgeprägt. Aber natürlich bezog er in das ›Apollinische‹ und das ›Dionysische‹ überwiegend Merkmale ein, die bereits mit den dazugehörigen Gottheiten assoziiert worden waren. Apoll: der Gott des Lichts, daher kaum greifbar, eine plötzlich und unvermutet auftauchende Erscheinung, wie ein Traumbild, unnahbar, damit auch rein und dezent, wohllosierend und so nicht zuletzt der Gott des Maßes. – Dionysos: Gott des Weins, des Fests, des Rausches, der Auflösung, Enthemmung und Entgrenzung, damit triebhaft und animalisch, Inbegriff des Maßlosen. Historisch gesehen ist Dionysos älter als Apoll, eine Erdgottheit aus den Zeiten des Mutterrechts, auch Symbol für die Ureinheit der Geschlechter.

Stoff für einen Gegensatz war also gegeben, wenngleich er in der Antike selbst wohl nie eigens inszeniert wurde und beide Gottheiten sich im Gegenteil sogar gelegentlich die Kultstätten teilten, was mehr Identität als Differenz vermuten läßt.²⁸⁸ Nietzsche war es also, der, als junger Professor für klassische Philologie in Basel, jenes Polarisierungspotential als erster erkannte und mit großem dramaturgischem Geschick auszuschöpfen wußte: Transzendenz und Erde, Geistigkeit und Sinnlichkeit, Traum und Rausch. In Szene gesetzt wurde dieser Gegensatz in seiner ersten größeren Schrift, der 1872 publizierten Abhandlung *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*.

Auch wenn der Titel noch nicht auf das Apollinische und Dionysische hinweist, sondern eine Theorie darüber verspricht, wie die griechische Tragödie als eines der Hauptgenres antiker Kunst entstanden ist, kommt Nietzsche ohne Umschweife, noch im ersten Satz des ersten Kapitels, auf ›seinen‹ Gegensatz zu sprechen: »Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht,

sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, dass die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des *Apollinischen* und des *Dionysischen* gebunden ist: in ähnlicher Weise, wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter, bei fortwährendem Kampfe und nur periodisch eintretender Versöhnung, abhängt.²⁸⁹

Dieser erste Satz spart nicht mit starken Thesen. Offenbar will Nietzsche sich nicht darauf beschränken, als klassischer Philologe zu einem Spezialproblem der griechischen Literatur Stellung zu beziehen; vielmehr interessiert ihn allgemein die Frage, wie Kunst entsteht und sich entwickelt. Dabei reklamiert er für sich, einen wissenschaftlichen Beitrag zu leisten, und kündigt gleich zwei Wege an, um die Bedeutung des Gegensatzpaars ›apollinisch – dionysisch‹ zu beweisen: einen rationalen über das (logische) Argument und einen, der aus der direkten Kunsterfahrung (›Anschauung‹) gespeist ist. Der zweite Satzteil verrät die Dimension, in der Nietzsche das ›Apollinische‹ und das ›Dionysische‹ sich denkt, nämlich als wirkliches Paar: so elementar wie die zwei Geschlechter, die nur durch Vereinigung etwas zu erschaffen vermögen. Nicht nur die Geburt der Tragödie, sondern die Geburt jeglicher neuartiger Kunst verlangt einen Zeugungsakt, an dem das ›Apollinische‹ und das ›Dionysische‹ beteiligt sind.

Ist das schon eine große Behauptung, so packt Nietzsche gleich noch eine in den ersten Satz: Die Geschlechter wie sein Gegensatzpaar befänden sich üblicherweise in kämpferischer Auseinandersetzung, seien nur gelegentlich zu Versöhnung – und damit Zeugung – disponiert. Das klingt, passend für eine Schrift über die Tragödie, selbst ziemlich tragisch und pessimistisch: Der Grundzustand ist Zwietracht, ein Streit, der nie zu befrieden ist, sondern höchstens gelegentlich, für einen Welt- oder Kunstmoment, zugunsten einer Vereinigung des Gegensätzlichen unterbrochen wird.

In den darauf folgenden Sätzen beginnt Nietzsche das Konträre der beiden Pole – des ›ungeheuren Gegensatzes‹ – darzustellen. Das Apollinische wird als ›Kunst des Bildners‹ be-

schrieben, dem Dionysischen wird die ›unbildliche Kunst der Musik‹ zugeordnet; beides seien ›Triebe‹, die sich gegenseitig herausfordern und – zwar – auch jeweils für sich allein etwas erschaffen, das – aber – vor allem dazu diene, ›den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren‹. Es bedürfe erst eines ›metaphysischen Wunderakts‹, damit beide Triebe ›miteinander gepaart erscheinen‹ und ein ›ebenso dionysisches als apollinisches Kunstwerk‹ erzeugen, wie die attische Tragödie eines sei.²⁹⁰ Sie besitzt für Nietzsche exemplarische Bedeutung, und an ihr will er analysieren, was passiert, wenn apollinischer und dionysischer Trieb auf einem Liebeslager, im kurzen Akt einer Vereinigung der Gegensätze zusammenfinden.

Die beiden Triebe bestimmen aber nicht nur die Kunstproduktion, sondern stecken tief und allgemein im Menschen. In Träumen mit mehr oder minder phantastischen Bildern äußert sich das Apollinische, aber ebenso in jeglicher Lust am Schein und am Fiktionalen – generell: in der Sublimierung von Wirklichkeit. Die Fähigkeit, an der alleinigen Realität des Gegebenen zu zweifeln und andere Realitäten – Imaginationen – dageganzusetzen, verrät die Wirksamkeit des apollinischen Triebes. Sein dionysisches Pendant hingegen ist lebendig, wenn die eigene Individualität als irrelevant erfahren wird und man sich in einer Stimmung wiederfindet, in der alles in einer größeren Einheit, gar in der Ganzheit der Natur aufgeht. Im Ausnahmezustand der Ekstase, berauscht und wie von Sinnen, herrscht das dionysische Gefühl, den wahren und letzten Grund der Welt erreicht und alle Sphären des Scheins hinter sich gelassen zu haben.

Das Apollinische und das Dionysische weisen also in entgegengesetzte Richtungen. Während jenes auf schönen Schein und Überhöhung – nach ›oben‹ – orientiert ist, strebt dieses zum wahren Urgrund, dem ›gemeinsamen Untergrund von uns allen‹.²⁹¹ Beide kommen somit darin überein, sich mit einer vermeintlichen Wirklichkeit nicht zufriedenzugeben. Die dionysische Erfahrung ist für Nietzsche jedoch ambivalent. Sie kann als Befreiung empfunden werden, sind sonst hem-

mende Grenzen doch auf einmal aufgehoben und die Ängste vor vereinsamer Entfremdung nichtig geworden. Andererseits kann es auch unheimlich sein, das stabil Geordnete in Auflösung zu erleben und ›darunter‹ ein allverschlingendes Etwas – jenen Ur- und Untergrund – zu entdecken. Ekel und Entsetzen darüber, daß alles verläßlich Geglaubte sich als bloßer Schein entpuppt, gehört somit genauso zum Dionysischen: Die »wundersame Mischung und Doppelheit in den Affekten der dionysischen Schwärmer« schwankt zwischen Entzücken und Grauen, mystischer Einheitsempfindung und derber Wollust, Entzücken und Qual.²⁹²

Unverkennbar haben in Nietzsches Begriff des Dionysischen Grundgedanken Arthur Schopenhauers (1788–1860) Eingang gefunden, der in den ersten Kapiteln der *Geburt der Tragödie* auch häufiger als jeder andere zitiert wird. Er hatte die Auffassung vertreten, daß der Welt ein in sich selbst uneiniger Wille zugrunde liege, ein ewiges Ringen voneinander ungetrennter Kräfte. Sein metaphysischer Pessimismus drückte sich in der Überzeugung aus, die Wahrheit über die Welt sei unterträglich. Der gestaltlose Urgrund sei so schrecklich, daß er als solcher verborgen bleiben müsse. Die sogenannte ›wirkliche Welt‹ mit ihren Formen und Gesetzen, die Zivilisation in ihren Institutionen, aber erst recht das Reich des schönen Scheins, von Kunst und Traum, vollbringe diese Verdeckung. Nur umgeben von Täuschungen und Projektionen sei dem Menschen ein Leben möglich.

Nietzsche übernahm den Gedanken, »daß das Wahrhaft-Seiende und Ur-Eine, als das ewig-Leidende und Widerspruchsvolle, zugleich die entzückende Vision, den lustvollen Schein zu seiner steten Erlösung braucht.«²⁹³ Und er identifizierte den apollinischen Trieb mit dem Bedürfnis nach Täuschung. Dieser strebt nach immer noch mehr Schein und Transzendenz, nach einer Sublimation alles Schweren in Bild und Vision. Er ist also die notwendige und entlastende Reaktion auf den grausigen Urgrund. Daß der dennoch erahnbar ist und zumindest gelegentlich offenbar wird, ist aber Leistung des dionysischen Triebes,

der jeden Schein zu durchdringen sucht, da ihn eine Faszination am Unhintergehbaren und Elementaren in Bewegung hält.

Das Apollinische und das Dionysische weisen somit nicht nur in entgegengesetzte Richtungen; vielmehr teilen sie auch Schönheit und Wahrheit, in der abendländischen Tradition untrennbar, unter sich auf. Für Nietzsche gilt: Was schön ist, kann nicht wahr sein. Mag dies als Disqualifizierung des Schönen angesehen werden, so darf nicht vergessen werden, daß es andererseits eine wichtigere Rolle als ehedem zugewiesen bekommt, trägt es doch zur Lebenserhaltung des Menschen bei, der sonst zu sehr an der Wahrheit leiden müßte. Es wirkt, in der Formulierung Peter Sloterdijks, als notwendige »Haltevorrichtung«²⁹⁴ – und ist doch nur Reaktion auf den Ur-Grund, Folge der Wahrheit und damit sekundär.

Den Drang des apollinischen Triebes, das Schreckliche zu sublimieren, demonstriert Nietzsche anhand eines »gleichnisartigen Gemäldes«, nämlich Raffaels *Transfiguration Christi* (1519/20). Natürlich ist es raffiniert, ein Gemälde, noch dazu des Malers, der als Höhepunkt des Schönen und Verklärten gilt, zum Zeugen für das Apollinische aufzurufen: Es soll als dessen Selbstzelebration, als Verklärung des Verklärens, als »Depotenzieren des Scheins zum Schein« erfahrbar werden²⁹⁵ – dies zugleich ein Exempel für die von Nietzsche versprochene »unmittelbare Sicherheit der Anschauung«, die die Duplizität des Apollinischen und Dionysischen beweisen soll (während die Zitate Schopenhauers wohl eher für die »logische Einsicht« zu sorgen haben).

Raffaels Gemälde ist ungewöhnlich, da es zwei Geschichten zum Thema hat, die üblicherweise nicht miteinander kombiniert werden. Die untere Hälfte zeigt einen Jungen, der gerade einen epileptischen Anfall erleidet und seine Umgebung in Angst und Schrecken versetzt. Der Erzählung nach erleiden die Israeliten von den Aposteln Heilung; Christus vollbringt sie schließlich, nachdem er zuerst den Aberglauben der Israeliten getadelt hat. Dies jedoch ist auf dem Gemälde nicht dargestellt; vielmehr werden die positiv-verklärenden Kräfte Christi im oberen Teil des

Raffael: *Die Transfiguration Christi* (1519/20)

Bilds auf andere Weise sichtbar. Illustriert ist ein Ereignis, das bereits früher stattgefunden hat, nämlich auf dem Berg Tabor, wo die Apostel Jakobus, Petrus und Johannes vor Ehrfurcht zu Boden fielen, als ihnen Christus, begleitet von Moses und Elias, als Erscheinung – als Transfiguration – im Himmel schwebend, begegnete.

Nietzsche interessiert die historische Abfolge der Ereignisse nicht; ihn beeindruckt das Gemälde allein als von unten nach oben sich steigernde Sublimierung: Da im epileptischen Anfall des Jungen die Grausamkeit des Ur-Grunds, der »ewige Ur-schmerz« durchbricht, werden auch alle, die das miterleben, in Unruhe versetzt und erlösungsbedürftig. Und es gibt Erlösung: »Über« den Abgründen von Leid und Ekel erhebt sich eine andere Welt. Mögen es auch »nur« Visionen und Bilder sein, die der elenden Realität entgegenstehen, so haben sie immerhin genügend Kraft, um die Menschen an sich zu ziehen. Das Verhalten der Apostel auf dem Berg bezeugt das eindrucksvoll. Sie sind geblendet von so viel Licht. Heißt es in den Evangelien, daß Christus »leuchtete wie die Sonne« (Matt. 17,2) und daß »seine Kleider leuchtend weiß« wurden (Mark. 9,3), so spricht Nietzsche ähnlich vom »leuchtenden Schweben«, das Raffael in Szene gesetzt habe: Christus wird Licht, wird Apoll.²⁹⁶

Da Nietzsche Raffaels in den Vatikanischen Museen aufbewahrtes Gemälde nicht im Original kannte und vermutlich nur eine Kupferstichreproduktion vorliegen hatte, kam er wohl dank anderer Beschreibungen darauf, ein Inbild des apollinischen Verklärungstriebes darin zu sehen: Goethe hob in den Tagebüchern seiner *Italienischen Reise* im Dezember 1787 hervor, daß der unteren Bildhälfte, die das Leiden in das Zentrum stelle, das »Wirksame, Hülfreiche« in der oberen Hälfte gegenüberstehe.²⁹⁷ Und für Ludwig Tieck zeigte das Gemälde »Unglückliche, die dem Erlöser zur Heilung gebracht werden.«²⁹⁸

So galt Raffaels Bild schon länger als Darstellung einer Kompensation. Vermutlich hätte Nietzsche noch lieber ein Werk angeführt, das Christus als Schmerzensmann in Szene setzt, der Mitleid verlangt und eine allgemeine Schreckenserfahrung er-

zeugt, auf dem der Gottessohn aber zugleich in Schönheit erstrahlt. Dann wäre klarer geworden, wie direkt Grausamkeit und ein Bedürfnis nach Schönheit und Transzendenz aufeinander bezogen sind. Daß sich ein solcher Bildtypus innerhalb der christlichen Kunst nicht etablierte, mußte Nietzsche als Defizit des Christentums auffallen: Offenbar wurden der dionysische und apollinische Trieb hier nicht stark genug ausgeprägt; beides stand, anders als bei den Griechen zur Zeit der Tragödie, in keinem so unmittelbaren Wechselverhältnis zueinander, daß es zur ›Geburt‹ einer eigenen Kunstform gekommen wäre. Zu selten wurde der leidende Christus zu Apoll.

Doch bevor er innerhalb der *Geburt der Tragödie* sein Geschichtsbild ausmalt, geht Nietzsche genauer auf das Zusammenspiel des Apollinischen und Dionysischen ein. Seine Raffael-Interpretation schließt mit der Behauptung einer »gegenseitigen Nothwendigkeit« der beiden Welten.²⁹⁹ Nicht nur der dionysische Trieb muß also apollinisch ausgeglichen werden, sondern umgekehrt braucht auch das Apollinische eine dionysische Welterfahrung. Sobald nämlich der Bezug zum Urgrund verlorengeht und sich alles in Schein und Bild verflüchtigt, droht der apollinische Trieb nachzulassen; die aus ihm hervorgehende virtuelle Welt wird leer und fad. Das ruft den dionysischen Trieb wieder verstärkt auf den Plan, eine neue Sehnsucht nach Wahrheit und Grund erwacht – bis der erfahrene Ekel und Schrecken eine erneute apollinische Kompensation und damit ästhetische Emanationen erzwingt.

Ein gewisses Schwanken zwischen apollinischen und dionysischen Tendenzen scheint also vorgezeichnet. Am höchsten jedoch schätzte Nietzsche die Künstler, Gattungen oder Perioden, bei denen beide Triebe, statt in bloßem Gegensatz zueinander zu stehen, eng aufeinander bezogen sind. Je stärker der eine durch den anderen herausgefordert wird, desto ›notwendiger‹ wird auch das, was daraus entsteht; erst dann kommt es zu wirklichen Geburten. Bei großer Kunst findet sich daher sowohl eine reiche Bilderwelt und ein klarer Formensinn als auch das Wissen um den wahren – und schrecklichen – Grund der

Welt. Schönheit und Wahrheit fallen doch wieder – überwältigend – in eins.

Nietzsche beschreibt den idealen künstlerischen Prozeß als Vorgang in drei Stufen. Am Anfang steht ein dionysischer Drang; der Künstler will alle Regeln, bekannten Formen, Begriffe und Bilder hinter sich lassen und ist »gänzlich mit dem Ur-Einen, seinem Schmerz und Widerspruch, eins geworden«. Rausch und Leiden setzen sich – zweite Phase – in eine musikalische Stimmung, einen eigenen Tonfall um, bevor – drittes Stadium – »diese Musik (...), wie in einem gleichnissartigen Traum-bilde, unter der apollinischen Traumeinwirkung sichtbar« wird und sich in Bild und Form verwandelt.³⁰⁰ So wird das Erlebnis bewältigt und in Schönheit transzendiert. Nietzsche spricht von einer »Entladung der Musik in Bildern«³⁰¹, was andeutet, daß die apollinische Ästhetisierung schlagartig geschieht und in das herrschende Formklima wie ein Blitz einschlägt, es also jäh verändern kann.

Diese Theorie der Kreativität ist im wesentlichen eine Paraphrase des Genie-Topos, wie er bereits seit dem 18. Jahrhundert etabliert war. Demzufolge werden im großen Künstler – wie in einem Medium – Kräfte wirksam, die stärker sind als das Individuum – die es überwältigen und leiden lassen und sich in Werken niederschlagen, welche ihrerseits so stark sind, daß sie in den Bann ziehen können und allen weniger großen Künstlern gewaltsam einen neuen Stil aufoktroieren: Das Genie zerstört Traditionen rücksichtslos; zugleich aber hat es selbst die stärkste Spannung – die Erfahrung des ›Ur-Einen‹ – zu ertragen.

Schon in der *Geburt der Tragödie* und erst recht in seinen späteren Schriften übernahm Nietzsche vom Geniebegriff die Vorstellung, daß der Künstler sowohl die Physiognomie eines Gewalttäters wie auch die eines Märtyrers besitzt. Damit gerät er zur kunstreligiösen Variante eines Selbstmordattentäters: Seine Gewalt gilt als legitimiert, weil sie mit eigenem Leid – gar dem Opfertod – beglaubigt ist. Bekanntlich identifizierte Nietzsche sich gegen Ende seines wachen Lebens am leidenschaftlichsten mit Dionysos und sah sich in der leidvollen Ekstase dessen, der

die Wahrheit geschaut hat und dafür geopfert wird. Dionysos und nicht Christus wurde ihm das Inbild des Märtyrers.

Mehrere Künstler-Generationen wurden von Nietzsches Dramatisierung – der Einheit aktiver und passiver Gewalt – angesteckt und bezogen ihr martialisch-existentielles – klar männlich codiertes – Selbstverständnis aus der Apotheose von Rausch, Ekstase und Opfer. Selbst (Geschlechts-)krankheiten wurden noch verherrlicht, wie das Bild des »syphilitischen Künstlers« in Gestalt von Thomas Manns Doktor Faustus zeigt.³⁰² Oder man denke an die vielen Drogenexperimente der Avantgarde und an die Verherrlichung des Kriegs als eines Phänomens der Entgrenzung und des Ausnahmezustands. Ernst Jünger wäre ohne Nietzsche genausowenig denkbar gewesen wie die Surrealisten, die den Zusammenhang von Rausch und Traum sogar eigens zu ihrem Sujet erklärten. Noch die psychedelische Kunst der 1960er Jahre sowie das epistemische Zutrauen, das weite Kreise LSD entgegenbrachten, wäre ohne die ideologische Vorarbeit Nietzsches vermutlich nicht denkbar gewesen.³⁰³

Daß die dionysische Erfahrung des schrecklichen Urgrunds zur Basis künstlerischer Exzellenz erklärt wurde, verführte etliche Künstler auch zu Überbietungsstrategien: Zu beweisen war, daß man noch tiefer in die Abgründe geblickt, noch mehr Wahrheit ertragen hatte als alle Mitstreiter und Konkurrenten. Statt sich in apollinischen Idealisierungen zu ergehen und durch vielschichtige Fiktionalisierungen zu beeindrucken, strebte man nach Authentizität. Alles Schöne wurde hingegen des Oberflächlichen – eines überlebten Klassizismus – verdächtigt.

Das Œuvre von Künstlern wie Franz Marc (1880–1916) verdankt sich einer solchen Haltung und gründet seinerseits auf der Überzeugung, daß die Welt eigentlich Kampf, Leiden, Schmerz ist, die Natur häßlich und grausam, Individualität nur Schein, eine schöne Illusion, die die Wahrheit verbirgt. »Die Natur« – so Marc – »erreicht alles auf Umwegen, Schleichwegen (...); dabei spielt sie immer Theater, um ihr wahres Thun und

Reifen zu verheimlichen.«³⁰⁴ In Bildern wie *Tirol* (1914) geht es darum, dieses Theaterspiel als solches zu entlarven: Statt einer idyllischen Alpenlandschaft zeigt Marc dramatische Kämpfe diverser Formen, die sich gegenseitig angreifen und in einem gemeinsamen Strudel untergehen. Der mit sich selbst uneinige Ur-Wille, die dionysische Auflösung soll hier unmittelbar sichtbar werden. Im Ersten Weltkrieg, den Marc als Ende jenes verlogenen schönen Scheins begrüßte, bekundete er noch deutlicher seinen Ekel gegenüber der vermeintlich harmonischen Natur: »Bäume, Blumen, Erde, alles zeigte mir in jedem Jahr mehr häßliche, gefühlswidrige Seiten, bis mir erst plötzlich die Häßlichkeit der Natur, ihre



Franz Marc: *Tirol* (1914)

Unreinheit voll zu Bewußtsein kam.«³⁰⁵ Einblicke in diese atavistisch-unheimliche Natur, in die blinden Kräfte des Ur-Willens, sollten seine Bilder von Tieren liefern, sind diese doch näher am Ursprung und damit Zeugen der Wahrhaftigkeit, aber auch um so mehr in den Abgründen der Häßlichkeit und des Leidens befangen.

Insofern jedoch gerade die Tierbilder längst als farbenfroher Ausweis von Tierliebe erhalten müssen, sublimierte offenbar auch Marc diese Häßlichkeit und schuf in ihnen neue Formen von Schönheit. Apollinische Überhöhung – die Entladung eines düsteren Grundtons in bunte Bilder – wird also selbst dann wirksam, wenn der Künstler sich klassizistischen Idealisierungen verweigert und Wahrheit über Schönheit stellt. Nach Nietzsches Schema des schöpferischen Prozesses ist der dionysische Trieb hin zum Urgrund sogar Voraussetzung dafür, daß solche »Entladungen« geschehen: Ohne Bewußtsein von den grausamen

Untergründen wäre Kunst dazu verurteilt, steril zu bleiben; nur aus einem aktiven Pessimismus erwächst die Kraft zu Schönheit. Oder, in den Worten Marcs: Dank dionysischer Kriegserfahrung könne »man endlich erwarten, daß an die Stelle der Reform die Form selber tritt«, ja daß sich, was nur »ganz selten« der Fall sei, Kunst ereigne.³⁰⁶

Nietzsche analysierte diesen Prozeß am Beispiel der griechischen Tragödie, da sich seiner Meinung nach niemals sonst in der abendländischen Kultur das Dionysische und das Apollinische so großartig verbunden haben. Die Tragödie sei aus dem Chor – und damit aus der Musik – hervorgegangen (wie ja schon Nietzsches Buchtitel verrät), ihr liege die Einsicht »miten in das furchtbare Vernichtungstreiben der sogenannten Weltgeschichte, ebenso wie in die Grausamkeit der Natur« zugrunde.³⁰⁷ Die Musik des Chors gibt die Empfindung wieder, in die der Einblick in den Urgrund versetzt. Alle Stimmen sind noch zu einer leidenden »dionysischen Masse« verschmolzen, die nach Entladung »in einer apollinischen Bilderwelt« verlangt; daraufhin erfolgt ihre Übersetzung in ein Bühnengeschehen. Die Chorpartien bezeichnet Nietzsche daher auch als »Mutterschoos (...) des eigentlichen Dramas«. ³⁰⁸ Beides aber, den schrecklichen Urgrund und dessen Sublimierung, kann der Theaterzuschauer gleichzeitig miterleben; die gesamte Spannweite der Existenz vom Leiden bis zur Transzendenz ist auf einmal präsent.

Doch war der griechischen Tragödie kein langes Leben beschieden. Das erklärt Nietzsche damit, daß das dionysische Element in den Hintergrund trat und daraus zwangsläufig ein Schalwerden der apollinischen Bilderwelt folgte. Symbolfigur für die Schwäche und den darauf folgenden Untergang der Tragödie ist für Nietzsche Sokrates, der den chaotisch-irrationalen Urgrund nicht akzeptieren konnte. Er wurde verdrängt und nicht verklärt; es folgten Postulate der Vernunft, die sich als höchste Instanz etablierte. Mit Sokrates setzte sich ein anderer, dritter Trieb, nämlich der »logische Trieb« durch, der danach strebt, allem einen rational begreiflichen Sinn zu entnehmen.³⁰⁹

(Er ist der eifersüchtige Nebenbuhler, der das Liebeslager der beiden anderen Triebe aufspürt und ihre weitere Vereinigung verhindert.) So wurde aus der Tragödie eine Fabel, in die eine Moral verpackt war; die Kunst verkam zu einem »delectare et prodesse«.³¹⁰

Sokrates charakterisiert Nietzsche als Inbegriff des amüsierenden Menschen, dessen optimistischer Rationalismus genauso wenig wie mit dem dionysisch-maßlosen Rausch mit dem apollinischen Traum, der Welt des bloßen Scheins, anfangen kann – und beides so lange kritisch hinterfragt, bis es ins Unsinnliche abstrahiert und in Moral verwandelt ist. Während Nietzsche später das Christentum als nahtlose Fortsetzung des Sokratischen deutete³¹¹, klammert er es in der *Geburt der Tragödie* noch weitgehend aus. Immerhin würdigte er jedoch die »tiefsinnigen und furchtbaren Naturen der vier ersten Jahrhunderte des Christentums«, die das Abdriften der dionysisch fundierten Tragödie zur heiteren Komödie als »weibische Flucht vor dem Ernst und dem Schrecken« empfunden hätten.³¹² Gerade das frühe Christentum, das noch in direktem Bezug zum Märtyrertod Christi stand, wie auch die christliche Musik des Mittelalters zeigten dionysische Regungen. Im Choral der Reformation hörte Nietzsche sogar nichts weniger als »den ersten dionysischen Lockruf« der Neuzeit, ein zaghaftes Wiedererstehen tragischer Kunst.³¹³ »Die deutsche Musik (...) in ihrem mächtigen Sonnenlaufe von Bach zu Beethoven, von Beethoven zu Wagner« gerät ihm schließlich zu einem zweiten Höhepunkt abendländischer Kunst; Rausch und Traum, Ekstase und Verklärung ereignen sich in ihr wie ehemals in der Tragödie.³¹⁴

Im Kontrast dazu beschied Nietzsche die Musik der romanischen Länder, vor allem die italienische Oper, mit dem Attribut des Widersinnigen: Hier stimme schon der künstlerische Prozeß nicht, werde doch zu einem Libretto erst nachträglich die Musik komponiert, anstatt daß Text und Handlung sich aus der Musik – als Entladung – ergäben. Mehr als banale Unterhaltung schien Nietzsche damit nicht möglich. Diese Kritik übernahm er von Richard Wagner (1813–83), mit dem er zur Zeit

der Entstehung der *Geburt der Tragödie* bekanntlich noch in freundschaftlich-engem Austausch stand. Wagner hatte die italienische und französische Oper immer wieder kritisiert, weil sie den Komponisten dazu degradiere, für bestimmte Sänger Arien zu schreiben, »die diesen Virtuosen einfach Gelegenheit geben sollten, ihre ganz spezifische Gesangsfertigkeit zur Geltung zu bringen«. Diese Art von Oper habe »mit dem wahren Drama Nichts zu thun« und bleibe »auch der Musik eigentlich fremd«. ³¹⁵ Dagegen setzte Wagner das Bühnenweihspiel und seine Idee von Festspielen, die weit mehr als ein kokettes Spektakel sein sollten. Musik, Text und Handlung fließen hier aus demselben Ursprung, die Motive und Bezüge gestalten sich durch die Musik. Entsprechend soll der Rezipient das Bühnengeschehen als Einheit von Musik und Erzählung erleben; seine Emotionen bekommen durch Bühnenbild und Plot aber zugleich eine Richtung.

Wagner sah sich selbst in der Nachfolge zur griechischen Tragödie und hatte dabei sogar bereits in den 1840er Jahren, lange vor Nietzsche, Apoll und Dionysos eine symbolische Bedeutung zugewiesen. Ersterer war für ihn Inbegriff von »Staat und Kunst«, Überwinder alles Archaischen und bloß Naturhaften, das durch Dionysos – den älteren Gott – repräsentiert wurde. Der Tragödiendichter, »begeistert« von Dionysos und beeindruckt von den Leistungen Apolls, »vereinigte« die konträren Kräfte, »um das höchste erdenkliche Kunstwerk (...) hervorzu bringen«. ³¹⁶ Es besitzt die Totalität und unbedingte Geltung, die sich auch Wagner für seine Werke erträumte.

Nietzsche kannte Wagners Tragödiendeutung (und Selbsteinschätzung), und es liegt nahe, daß er auch erst so darauf kam, sein Gegensatzpaar »apollinisch – dionysisch« zu entwickeln: Der getreue Jünger führte aus, was sein Idol, das Wagner damals war, nur skizziert hatte und das sicher auch schon in den ersten Gesprächen zwischen beiden eine Rolle spielte. Sie fanden im Juni 1870 bei Wagners in Tribschen statt, während beide unter einem Aquarell Buonaventura Genellis (1798–1869) saßen, das *Dionysos, von den Musen Apollos erzogen* zum Thema



Buonaventura Genelli: *Dionysos, von den Musen Apollos erzogen* (ca. 1830) (Aquarell)

hat. Wagner bezeichnete das Blatt in seiner Autobiographie als wichtigen Impuls für seine Referenz auf Apoll und Dionysos, ja für sein gesamtes Schaffen seit den 1840er Jahren, und auch für Nietzsche dürfte es von größerer Bedeutung gewesen sein, als seine Schriften verraten. ³¹⁷

Genellis um 1830 entstandenes Blatt zeigt Dionysos als gezähmten, im Gesicht fast weiblich-zarten Gott, umgeben von den Musen, die sonst Apoll begleiten und bekanntlich den verschiedenen Künsten zugetan sind. Der trunkene Silen, auf der linken Bildhälfte zu sehen, ist die einzige noch etwas wildere, ekstatisch tanzende Figur, während Dionysos nur einen kleinen Weinbecher in seiner linken Hand hält. Thema ist somit die Aufhebung eines naturhaft-orgiastischen Zustands in eine Kultur, in der die Künste regieren. Wohlgemerkt wird das Dionysische aber nicht einfach verdrängt oder unterdrückt; vielmehr steht es nach wie vor im Mittelpunkt, nur jetzt in sublimierter Gestalt. Genelli zeigt also ebenfalls bereits eine Vereinigung des Apollinischen und Dionysischen, aus der heraus dann für Wagner wie

für Nietzsche die Tragödie und, im weiteren, jede wirklich umfassende und ernstzunehmende Kunstform hervorgehen sollte: Die hemmungslose und abgründige dionysische Welt wirkt in der Schönheit der Kunst fort, unter der Maske des Heiteren ist Apoll Dionysos.

Wagner und Nietzsche sahen sich als Akteure einer Zeit, in der eine solche Geburt des Schönen aus dem Maßlosen nach langem wieder verwirklicht werden konnte. Das Bühnenweihspiel pries Nietzsche als »Wiedergeburt der Tragödie«³¹⁸, wobei es auch der nationalistischen Stimmung nach dem Deutsch-Französischen Krieg und der deutschen Reichsgründung 1870/71 geschuldet gewesen sein dürfte, wenn er, gegen die romanische Opernkunst, allein dem deutschen Geist dionysische Tiefe zu- traute: Er erlebe nun endlich eine »Rückkehr zu sich selbst«, sei nicht länger in »Knechtschaft« und könne »das Gängelband einer romanischen Civilisation« abschütteln.³¹⁹ In solchen Äußerungen lebte die deutsche Nationalromantik fort, die in und nach den Jahren von Preußens Besetzung durch Napoleon ein dreiphasiges Geschichtsbild populär gemacht hatte. Ihm zufolge ging ein ursprünglich harmonisch-paradiesischer Zustand – in der Antike oder im Mittelalter angesiedelt – verloren, um, nach einer (langen) Phase von Niedergang und Entzweiung, schließlich zurückgewonnen werden zu können.

Die *Geburt der Tragödie* verstand sich somit nicht nur als Schrift, die ein historisches Phänomen zu analysieren unternahm, sondern wollte zumindest ebenso ein Buch über Gegenwart und Zukunft sein, ein Stück futurisierter Geschichtsschreibung. So sehr Musikern, Theaterautoren, Schriftstellern und Künstlern – zumal Wagner selbst – die Aussichten gefallen mochten, die Nietzsche ihnen eröffnete (schon bald dürfte er der am häufigsten in Skulpturen, Gemälden und Druckgraphik abgebildete Philosoph gewesen sein), so sehr zog er das Mißtrauen – und Mißfallen – seiner philologischen Kollegen auf sich. Sein negatives Urteil über Sokrates und den Rationalismus wurde Nietzsche wie ein Sakrileg vorgehalten (auch das hatte er, genaugenommen, von Wagner übernommen und nur besser

formuliert³²⁰). Ebenso störte man sich daran, daß er mit »apollinisch – dionysisch« zwei Kunstbegriffe eingeführt und mit einer so gewichtigen Rolle versehen hatte. Dissens über seine Deutung einzelner Passagen der Tragödien des Aischylos oder Euripides kam hinzu.

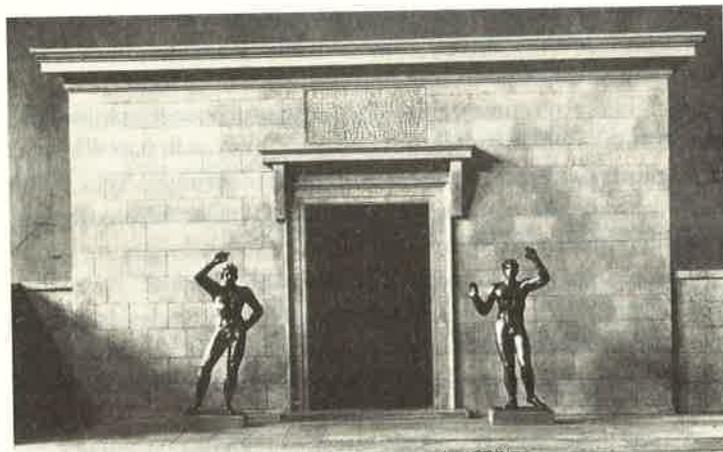
Vor allem Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, ein ehrgeiziger junger klassischer Philologe, wie Nietzsche in der Eliteschule Schulpforta ausgebildet, schrieb eifrig gegen die *Geburt der Tragödie* an: Den adventistischen Duktus Nietzsches bezeichnete er in zwei Streitschriften, auch in Anspielung auf Wagners Terminus »Zukunftsmusik«, sinnig als »Zukunftsphilologie«. Ein anderer Philologe, der mit Nietzsche befreundete Erwin Rohde, antwortete darauf und führte nun sogar Genellis Aquarell, in der *Geburt der Tragödie* noch verschwiegen, ins Feld.³²¹ Doch ließ sich nicht mehr verhindern, daß Nietzsche zum Paria seiner Disziplin wurde. Dies war der Preis für die vielen emphatischen Bögen, die er über die Epochen hinweg schlug und die nur diejenigen begeisterten, die ein verheißungsvolles Weltbild – und keine nüchterne Analyse – suchten.³²²

Aber auch der Erfolg, den Nietzsche mit seiner Schrift in Künstler- und Intellektuellenkreisen hatte, war durchaus zweischneidig. Insbesondere die dadurch eröffnete Karriere seiner beiden Haupttermini mußte ihn enttäuscht oder gar verbittert haben. Bald nämlich verselbständigten sich »apollinisch« und »dionysisch« und wurden, mehr oder weniger, Synonyma für »klassizistisch« und »expressionistisch«. Der Wechselbezug zwischen beiden Trieben, für Nietzsche so wichtig, ging gänzlich verloren; aus einer gegenseitigen Abhängigkeit, ja aus der Vorstellung, daß nur beide zusammen Bedeutendes »gebären« können, wurde lediglich ein weiterer simpler Dualismus, sogar etwas so Harmloses wie »zwei Temperamente«, zwischen denen der einzelne Künstler »eine Wahl trifft«. ³²³

Bezeichnend für diese Vereinfachung sind auch Pläne für ein Weimarer Nietzsche-Denkmal, die bereits vor dem Ersten Weltkrieg entwickelt wurden. Harry Graf Kessler, eine der einflußreichsten Figuren des Kulturlebens der Jahrhundertwende,

setzte sich besonders dafür ein und hatte Henry van de Velde als Architekten vorgesehen, ferner die Bildhauer Max Klinger und Aristide Maillol, mit denen er befreundet war. Da sie jedoch ganz verschiedene Formsprachen pflegten, machte er 1911 in einem Brief an Nietzsches Schwester den seltsamen Vorschlag, das Denkmal sollte, »um (...) beide unterzubringen und keinen von beiden zu brüskieren«, »die beiden Prinzipien des Dionysischen und Apollinischen (...) verkörpern«.³²⁴

Das Nietzsche-Denkmal blieb Idee, und erst 1935 griffen die Nazis die Pläne auf, als sie, ebenfalls in Weimar, eine Gedächtnishalle für ihren vermeintlichen Geistesverwandten errichten wollten. Emil Hipp, als Bildhauer mit den Entwürfen beauftragt, sah Plastiken von Apoll und Dionysos für den Vorhof der Gedenkstätte vor, die jedoch schon den Zeitgenossen zu plump erschienen. Dahinter sollte es, mündend in eine Apsis mit Nietzsche-Denkmal, einen längeren Gang geben, in dem, walhallaähnlich, ein Spalier von Porträtbüsten wichtiger Vorläufer des Philosophen aufgestellt worden wäre. Richard Oehler, einer der Nachlaßverwalter Nietzsches, wählte sechzehn



Emil Hipp: Modell des Apoll und des Dionysos für den Vorhof zum Nietzsche-Denkmal in Weimar (1935)

Geistesgrößen von Heraklit bis Wagner aus und ordnete sie jeweils zur Hälfte hinter Apoll und Dionysos an. Allerdings scheint er sich selbst nicht sicher gewesen zu sein, tauchen dieselben Namen doch bei verschiedenen Entwürfen auf der jeweils anderen Seite auf: Ein Schema, das zu simpel war, stiftete letztlich nur Verwirrung, und es war wohl nicht nur der Zweite Weltkrieg schuld daran, daß auch dieses Projekt nicht zu Ende gebracht wurde.³²⁵

Jahrzehnte später wurde Nietzsches Denken wiederum zum Sujet bildhauerisch-raumgestaltender Phantasien, diesmal aber nicht in Weimar, sondern in Schottland, in einem Garten, dessen Name – *Little Sparta* – ähnlich kriegerisch klingt wie manches von Nietzsche und vieles im Nationalsozialismus. Der Garten wird von dem Konzeptkünstler Ian Hamilton Finlay seit den 1960er Jahren angelegt und versteht sich als Parcours abendländischer Ideengeschichte. Sein Name ist bereits Programm, stellt Finlay sich damit doch in die Tradition derer, die der Schönheit der Natur mißtrauen und darin nur eine Tarnung von Kampf, Krieg und Härte sehen. In zahlreichen Druckgraphiken bezieht Finlay sich auf die großen Pessimisten des Abendlands und legt immer wieder die Zusammengehörigkeit von schönem Schein und Häßlichkeit, von Schrecklichkeit und ihrer Sublimation frei. Vor allem der Klassizismus ist ihm unheimlich. Er sieht darin einen Superlativ wie Nietzsche in der griechischen Tragödie, da er die besondere Glätte, Kühle, Maßhaftigkeit des klassizistischen Formklimas als Folge einer ungewöhnlich starken Sublimierungsenergie deutet: Wo so viel idealisiert wird, muß der grausame Untergrund der Welt auch stärker als in weniger »schönen« Epochen erfahren – erlitten – worden sein. Dem nachzuspüren ist Gegenstand der künstlerischen Arbeit Finlays, der damit, übrigens schon bevor Jacques Derrida den Begriff prägte, zum Dekonstruktivisten wurde.³²⁶

In *Little Sparta* steht auch ein 1986 erbautes Tempelchen, ein Lararium, zwischen dessen Säulen eine Bronzestatue plaziert ist, in der unschwer das antike Vorbild des Apoll zu erkennen ist. Die Figur, orientiert an einem Vorbild Berninis, trägt

Flügelschuhe und ist, einem Götterboten gemäß, im Schreiten dargestellt. In Materialwahl wie Komposition erscheint das Ensemble klassizistisch, fielen nicht ein Detail heraus: Statt eines Bogens, seinem wichtigsten Attribut neben der Lyra, hält dieser Apoll ein Maschinengewehr in der linken Hand. Das aber ist keine künstlerische Willkür, sondern damit weist Finlay nur drastisch-zeitgemäß auf einen Fehler im üblichen, gerade auch von Nietzsche beförderten Apoll-Bild hin. Für die Griechen war Apoll nämlich nicht nur der Gott von Maß und Schönheit, von Traum und Licht; mit seinem Bogen schoß er vielmehr, aus Distanz und Hinterhalt, Pfeile ab und konnte aggressiv zuschlagen. Das war vergessen, seit Winckelmann und seine Nachfolger ihr Apoll-Verständnis fast nur aus dem Apoll von Belvedere bezogen.³²⁷ Daß Pfeil und Bogen im 18. und 19. Jahrhundert keine gebräuchliche Waffe mehr waren, erleichterte es, Apolls Attribut zu verharmlosen. Deshalb entschied sich Finlay für die Erneuerung des Bogens durch ein Maschinengewehr.



Ian Hamilton Finlay: Apollo-Lararium (1986)

Während Nietzsche Schrecken und schönen Schein auf zwei Gottheiten verteilte und einen ewigen Gegensatz von Dionysos und Apoll behauptete, weist Finlay darauf hin, daß in Apoll selbst bereits dieser Gegensatz enthalten ist. Er macht unter umgekehrten Vorzeichen dasselbe wie Genelli, der die weiche, »apollinische« Seite des Dionysos hervorhob und damit diesem bei Nietzsche einseitig dämonisierten Gott eine helle Kehrseite gab. Beide, Genelli und Finlay, beziehen die beiden Pole jedenfalls enger aufeinander als Nietzsche, sehen darin nicht eine nachträgliche Vereinigung, sondern eine ursprüngliche Einheit. Nietzsche war darüber hinaus in-

sofern ungenau, als er die Musik Dionysos, Apoll hingegen das Bild zuordnete: Immerhin trägt Apoll auch eine Lyra und ist damit nicht zuletzt der Gott der Musik. Finlay zeigt in einigen Arbeiten auf, daß Lyra und Bogen sogar einen gemeinsamen Ursprung haben, nämlich ein saitenbespanntes »U«. Er kann sich dabei auf Heraklit berufen, der beides, Bogen und Leier, als zusammengehörig ausgab.³²⁸ Damit ist noch offenkundiger, daß Nietzsche Eigenschaften Apolls bei Dionysos »auslager- te«, um einen plakativen Gegensatz zu schaffen. So legte er auch selbst die Grundlage dafür, daß später aus einer Vereinigung der Gegensätze eine bloße Duplizität – und einfache Gegenüberstellung – wurde.

Es ist Finlays Verdienst, in einer Korrektur Nietzsches und der neueren Rezeptionsgeschichte Apoll als Gott bewußtzumachen, der in sich den Kontrast von Harmonie und Aggression vereint. Wer genau schaut, erkennt im Sockel der Apoll-Figur auch ein »A« sowie ein »S-J«, die Initialen Apolls sowie von Saint-Just, dem als besonders grausam verrufenen Akteur der Französischen Revolution. Während Nietzsche Apoll im verklärten Christus Raffaels wiederfand, identifiziert Finlay ihn also mit einem hervorstechenden Vertreter revolutionären Terrors. Dasselbe passiert bei einer weiteren Arbeit in *Little Sparta*, entstanden 1988.³²⁹ Wiederum in klassizistischer Formensprache steht ein Porträtkopf am Fuße eines Gebüsches, und das Blattgold, mit dem der Kopf überzogen ist, feiert den unnahbar



Ian Hamilton Finlay:
APOLLON TERRORISTE (1988)

schönen, leuchtenden, transzendenten Gott. Auf seiner Stirn jedoch steht, eingekerbt und in direkter Verbindung mit seinem Namen, ein Wort, das die dunkle, grausame Seite des Apoll unerbittlich ins Bewußtsein bringt und Nietzsches Gegensatz »apollinisch – dionysisch« implodieren läßt: »Terrorist«.

Kunstwollen

Wenn »Kunst« nicht mehr von »können« kommt

Im Jahr 1920 erschien dem Kunsthistoriker Erwin Panofsky der Begriff »Kunstwollen« als »der aktuellste der modernen kunstwissenschaftlichen Forschung«. ³³⁰ Darin klang auch die Sorge an, es könnte sich um einen bloßen Modebegriff handeln. Tatsächlich: So sehr das »Kunstwollen« zwei Generationen von Kunsthistorikern und Künstlern beschäftigte, so wenig spielte er vor 1900 und nach 1940 eine nennenswerte Rolle. Als Panofsky seine Diagnose stellte, hatte der Begriff seinen Höhepunkt bereits überschritten.

Der Titel des Buchs, durch das er Verbreitung fand, läßt allerdings nicht gerade auf eine Quelle für Moden schließen: *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, I. Teil*. Alois Riegl (1858–1905) war Autor dieses 1901 erschienenen Werks, das Teil eines größeren Projekts war, in dem die antiken Hinterlassenschaften auf dem Gebiet der Habsburgermonarchie gesammelt und ausgewertet werden sollten. Da Riegl, bevor er Kunstgeschichtsprofessor an der Wiener Universität wurde, als Kustos für Textilien am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie gearbeitet hatte, war ihm die Aufarbeitung des spätantiken Kunstgewerbes zugefallen, das aus der Zeit zwischen Kaiser Konstantin und Karl dem Großen – dem 4. bis 8. Jahrhundert – stammte. Schöpfkellen, Ohringe und Gürtelschnallen waren das eigentliche Sujet seines Buchs.

Abgesehen von Riegls Band blieb das Projekt auf der Strecke, und auch er lieferte nicht unbedingt das ab, was man erwartet hatte. Bereits in der Einleitung bekannte er vielmehr eine »Inkongruenz zwischen Titel und Inhalt«. ³³¹ Statt sich nämlich allein einer positivistischen Aufarbeitung jener spätromischen Kunstindustrie zu widmen, ging er daran, die gesamte spätantike

Kunst zu untersuchen – dies mit dem Ziel, daraus »die leitenden Gesetze der Entwicklung« zu deduzieren.³³² Der Schwerpunkt des Buchs ist somit kunsttheoretisch und auf Verallgemeinerbarkeit hin ausgerichtet; von den mehr als 400 Seiten gelten gerade einmal rund 100 dem vorgegebenen Thema.

Hinter Riegls Ansinnen stand die Überzeugung, daß die Kunst, ähnlich der Natur, gesetzmäßig abläuft. Wie die Evolutionsbiologen des 19. Jahrhunderts die Mechanismen nachvollziehen wollten, nach denen die einzelnen Gattungen auseinander entstanden, stellte sich Riegl dieselbe Aufgabe für die Kunst und ihre (Stil-)geschichte. Damit war er weder der einzige noch der erste; vielmehr gehörte es zur Gründungsmotivation der Kunstgeschichte als akademischem Fach, ihren Gegenstand nach Möglichkeit als objektivierbar darzustellen und in geradezu naturwissenschaftlicher Strenge zu analysieren.

Gemäß einer in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beliebten Formel wurde das Kunstwerk als Produkt aus Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik erklärt. Waren damit – ganz nüchtern – drei determinierende Faktoren benannt, so ließen sich Entwicklungen der Kunst darauf zurückführen, daß sich entweder die Zwecksetzungen änderten – also etwa eine neue Bauaufgabe entstand – oder neue Materialien ins Spiel kamen oder erweiterte technische Möglichkeiten raffiniertere Bearbeitungsweisen erlaubten. Die Kunstgeschichte erschien vor allem als Fortschrittsgeschichte.

Auch Riegl hielt es für ausgeschlossen, daß es so etwas wie Verfall geben könnte³³³; dennoch widersprach er, gleich auf den ersten Seiten seines Buchs, jener »mechanistischen Auffassung« und setzte (»soviel ich sehe, als Erster«) dagegen, daß er »im Kunstwerke das Resultat eines bestimmten und zweckbewußten Kunstwollens« erblicke, »das sich im Kampfe mit Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik durchsetzt«. Und weiter: »Diesen drei letzteren Faktoren kommt somit nicht mehr jene positiv-schöpferische Rolle zu, (...) sondern vielmehr eine hemmende, negative: sie bilden gleichsam die Reibungskoeffizienten innerhalb des Gesamtprodukts.«³³⁴

Ein professioneller und zweckmäßig-sachgerechter Umgang mit dem jeweiligen Werkstoff ist für Riegl also eine zu äußerliche Bestimmung der Kunst. Dem Können setzt er das Wollen entgegen. Letzteres ist nicht nur wichtiger, sondern auch früher und ursprünglicher; es ist »innerlich« und deshalb »im Kampfe« mit den äußeren Faktoren. Diese Beschreibung verdankt sich offenbar der Vorstellung, daß die Kunst – die dafür erforderliche Energie – im Künstler bereits vollständig entwickelt ist, in der realen Umsetzung jedoch Hindernisse auftreten können: Vielleicht lassen die Eigenschaften eines Werkstoffs eine »eigentlich« gewollte Faktur nicht zu, oder eine Zweckvorgabe verbietet eine bestimmte Gestaltung. Das künstlerische Wollen muß sich also mit Gegebenheiten arrangieren und Kompromisse eingehen; nur bei großer Kunst hat sich das Kunstwollen rein durchgesetzt, alle Widerstände überwunden und die äußeren Faktoren instrumentalisiert.

Riegls Charakteristik vermittelt den Eindruck, Kunst sei eine heroische Leistung und außergewöhnliche Anstrengung; etwas, das widrigen Verhältnissen – der Schwerkraft des Faktischen – erst abgetrotzt werden muß. Entsprechend denkt man sich den Künstler als männlich-hartes Ausnahmewesen, auf den, wiederum zeitgemäß naturwissenschaftlich gedacht, das Prinzip »survival of fittest« zutrifft. Etliche Kollegen Riegls waren jedoch skeptisch. Diese Skepsis war bereits einige Jahre zuvor aufgekommen, hatte Riegl erstmals doch schon 1893, in seinem Buch *Stilfragen*, das »Kunstwollen« ins Spiel gebracht.³³⁵ Da er dort aber allein über Ornamente schrieb, war vielen nur schwer nachvollziehbar, daß und wie das »Kunstwollen« für alle Bereiche künstlerischer Gestaltung gelten und gar »des Pudels Kern« der gesamten Kunstgeschichte sein sollte.³³⁶ Synonym sprach Riegl 1893 auch vom »kunstschaffenden Gedanken«³³⁷, womit erst recht nebulös blieb, was genau er als Triebfeder der Entwicklung der Kunst ansah. Das Buch über die spätromische Kunstindustrie sollte daher den Begriff »Kunstwollen« denjenigen, die damit »zunächst nichts anzufangen wußten«, näherbringen – und ihn überhaupt erst konkretisieren.³³⁸

Wichtig ist, daß Riegl dem ›Kunstwollen‹ den Rang einer anthropologischen Konstante zuspricht. Wie Geschlechtstrieb oder Überlebenswillen ist es nicht direkt zu beeinflussen. Anders formuliert: Das Kunstwollen ist dem Willen des einzelnen entzogen. Das korrigiert jene frühere Formulierung vom »kunstschaffenden Gedanken«; dafür paßt dazu eine andere synonyme Wendung, nämlich »ästhetischer Drang«, die Riegl, ebenfalls 1901, in einem Aufsatz ausprobierte.³³⁹ Des weiteren wird das ›Kunstwollen‹ in eine größere Architektur des Wollens eingeordnet: Gemeinsam sei »allem Wollen des Menschen«, daß es »auf die befriedigende Gestaltung seines Verhältnisses zu der Welt (...) gerichtet« sei. Riegl identifiziert einerseits ein Wollen, das danach strebt, die Welt so auszudeuten, daß sie sich gegenüber dem »Begehren am offensten und willfähigsten erweist«; es schlägt sich in den jeweiligen Weltanschauungen nieder. Auf derselben Stufe steht andererseits das ›Kunstwollen‹, das noch in ein bildendes und ein poetisches unterteilt wird. Ersteres »regelt das Verhältnis des Menschen zur sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung der Dinge«, wobei Riegl es – bemerkenswerterweise – weniger als schöpferischen Drang denn als Ausdruck des Wunsches definiert, eine ästhetisch angenehme Umwelt um sich zu haben. Rezeptive Interessen – Geschmacksfragen – bestimmen also, wie etwas künstlerisch gebildet wird; im ›Kunstwollen‹ gelangt »die Art und Weise zum Ausdruck, wie der Mensch jeweilig die Dinge gestaltet oder gefärbt sehen will«.³⁴⁰

Das ›Kunstwollen‹ bezieht sich also auf jede ästhetische Gestaltung, auf Geschirr, Kleidung und Körperschmuck genauso wie auf die Meisterwerke der Kunst. Da Riegl es als allgemeines Wesensmerkmal des Menschen (gegenüber dem Tier) bestimmt, tut er sich aber schwer, den unverwechselbaren Stil eines Künstlers oder Designers aus dem ›Kunstwollen‹ zu erklären. Dennoch soll es die Entwicklung der Stile verständlich machen, und Riegl führte den Begriff sogar nur ein, um die Dynamik jenes »Kampfs« zu erklären, der für ihn aller Gestaltung zugrunde liegt. Stünden dabei aber nicht auch jeweils bestimmte Intentionen – Werte und Inhalte – zur Disposition, wäre das ›Kunst-

wollen‹ nur eine Kraft im Leerlauf, die als solche gar nicht real würde. Riegl versäumte es also, klar zwischen einem abstrahierten reinen ›Kunstwollen‹ und seinen individuellen Äußerungsformen zu unterscheiden; vielmehr verfiel er auf eine vage Mischung aus beidem und unterstellte, daß es sich nach Kulturen oder Völkern spezifiziert; für ihn gab es ein »spät römisches«³⁴¹ oder ein »spezifisch spanisches«³⁴² ›Kunstwollen‹, ohne daß er versucht hätte, genaue zeitliche und räumliche Kategorien zu bestimmen.

Dabei war er selbst davon überzeugt, jegliche »nebelhafte metaphysische« Tendenz vermieden und mit dem ›Kunstwollen‹ »das einzig sicher Gegebene« identifiziert zu haben.³⁴³ Mochte er recht damit haben, daß der Verweis auf Faktoren wie Technik und Material nicht hinreicht, um Stilwandlungen zu erklären, da etwa die Entwicklung einer neuen Technik häufig weniger Grund als Folge veränderter Geschmacksideale ist, so blieb er andererseits den Beweis schuldig, ob sich Koordinaten des ›Kunstwollens‹ fixieren lassen. Es gibt nur ein paar Entwürfe dazu, die wohl in Riegls unvollendet gebliebenem Buch *Historische Grammatik der Bildenden Künste* ausgearbeitet worden wären.

Einige Bemerkungen stehen auch in Riegls Aufsatz »Naturwerk und Kunstwerk« (1901). Hier knüpft er »die Entwicklung des menschlichen Kunstwollens« an die »Doppelperscheinung der Naturwerke«, die sich sowohl »als isolierte Figuren«, aber ebenso »verbunden mit dem Universum« zeigen können: »Sie sind begrenzt von Umrissen, aber sie gehen doch mehr oder minder flüssig in ihrer Umgebung auf. Sie zeigen eine geschlossene lokale Färbung und nehmen doch zugleich an dem Gesamtton ihrer Umgebung teil.« Herauslösung oder Verflüchtigung der Einzelfigur werden so als zwei Grundtendenzen bestimmt, die das ›Kunstwollen‹ annehmen kann; »zwischen beiden Extremen« gebe es eine »unübersehbare Skala«, einen »ungeheuren Spielraum der Entwicklung«.³⁴⁴ Vielleicht hätte Riegl diese eine Unterscheidung bereits genügt, um allen Ausprägungen des Kunstwollens eine eindeutige Stelle auf jener Skala zuzuweisen.

Seine Überlegungen zum ›Kunstwollen‹ verraten aber sogar noch mehr Ambition. So gab er sich überzeugt davon, daß dessen jeweilige Richtung »völlig identisch« mit der Richtung sei, die das Wollen eines Volks oder einer Kultur im Ganzen nehme³⁴⁵; Stil und Weltanschauung ließen sich daher auseinander deduzieren, die ästhetische Gestaltung eigne sich zur Analyse von Mentalität und Gesamtbefindlichkeit. Diese These entwickelte im weiteren erhebliche Verführungskraft, verhielt sie doch dem Kunsthistoriker die Fähigkeit zu Universaldiagnosen. Als Hans Sedlmayr in einer 1929 geschriebenen Würdigung Riegls hervorhob, daß die »Religion oder Philosophie oder Wissenschaft (...) zumindest in gewissen strengen Zügen bestimm[t]« werden könne, »wenn die Kunst gegeben ist«, benannte er die Prämisse seiner eigenen späteren Arbeit.³⁴⁶ 1948 erschien sein Buch *Verlust der Mitte*, in dem – so der Untertitel – »die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit« interpretiert wird. Ohne Riegls Konzept des ›Kunstwollens‹ hätte sich Sedlmayr wohl kaum so selbstsicher zu der kulturkritisch-katastrophischen Diagnose berufen gefühlt, die er in diesem Buch stellte. Heute sind es vor allem Trendforscher, die, meist ohne ihr Vorgehen eigens zu reflektieren, aus ästhetischen Phänomenen Schlüsse auf Wertewandel oder soziale Befindlichkeiten ziehen.

Zuvor verdankten schon andere Autoren Riegl den Mut zu großen Thesen. An vorderster Stelle ist hierbei Wilhelm Worringer (1881–1965) zu nennen, der 1906 seine Dissertation *Abstraktion und Einfühlung* abschloß, die zwei Jahre später im Druck erschien und breite Aufmerksamkeit, gerade auch unter Künstlern, fand. Gleich auf den ersten Seiten wird Riegls Einfluß offenbar – und das ›Kunstwollen‹ steigert sich zum »absoluten Kunstwollen«.³⁴⁷ Das stellt jedoch keine Umdeutung von Riegls Begriff dar, dessen ›Kunstwollen‹ ja im Kontrast zu äußeren Einflußfaktoren stand und insofern als losgelöst – absolut – von materiellen Bedingungen definiert wurde. Doch postuliert Worringers Epitheton eine gesteigerte Aufmerksamkeit für das ›Kunstwollen‹ als eigenständiger Größe. Ohnehin dürfte

Riegls Begriff ohne den Erfolg von *Abstraktion und Einfühlung* kaum eine Zukunft gehabt haben, bedauerte Worringer doch noch, daß das Buch zur spätrömischen Kunstindustrie wegen »schwerer Zugänglichkeit (...) leider nicht die Beachtung fand, die es bei seiner epochemachenden Bedeutung verdiente«.³⁴⁸

Näher definierte Worringer das ›Kunstwollen‹ als »innere Forderung«, die »sich als Wille zur Form« gebärdet, »a priori« vorhanden ist und damit »das primäre Moment jedes künstlerischen Schöpfens« darstellt. Das läßt eine Affinität zu Nietzsche vermuten, dessen ›Wille zur Macht‹ ja auch sowohl als apriorisches Grundprinzip wie – unter anderem – als Wille zu Stil und Gestaltung zu verstehen ist. Während Riegl die im selben Jahr wie seine *Spätrömische Kunstindustrie* aus dem Nachlaß publizierte Nietzsche-Fragmentsammlung *Der Wille zur Macht* noch nicht berücksichtigen konnte, kannte Worringer sie sicher; den Schlagworten Nietzsches zu entgehen war zu Beginn des 20. Jahrhunderts kaum möglich.

Pointierter als Riegl deklarierte Worringer das Können als »sekundäre Folgeerscheinung des Wollens«³⁴⁹ und unterstellte eine Ökonomie der Mittel, wonach eine Kultur nur jeweils das an Techniken und Professionalität entwickelt, was sie braucht, um ihr ›Kunstwollen‹ zum Ausdruck zu bringen. Was einem am glatten Klassizismus geschulten Auge eventuell primitiv oder derb erscheint, ist nach den Maßstäben der Kultur, die diese Erzeugnisse geschaffen hat, ohne Tadel. Während jede Kultur nur das als schön und vollkommen empfinden kann, was dem eigenen ›Kunstwollen‹ nahe ist, ist in Wirklichkeit jegliche Gestaltung gleichermaßen angemessen und notwendig, insofern sie überhaupt ein ›Kunstwollen‹ ausdrückt: »Jede Stilphase stellt für die Menschheit, die sie aus ihren psychischen Bedürfnissen heraus schuf, das Ziel ihres Wollens und deshalb den größten Grad von Vollkommenheit dar. Was uns heute als größte Verzerrung befremdet, ist nicht Schuld eines mangelhaften Könnens, sondern Folge eines anders gerichteten Wollens.«³⁵⁰

Damit dachte Worringer Riegls Behauptung, es gebe in der Kunst keinen Verfall, einen entscheidenden Schritt wei-



Pablo Picasso:
Figur (1907)



Amadeo Modigliani:
Frauenkopf
(1909)

ter – und öffnete neue Horizonte. Das seit dem 18. Jahrhundert herrschende exklusiv-elitäre Verständnis von Kunst, durch das alles, was nicht im Streben nach ›edler Einfachheit und stiller Größe‹ entstanden war³⁵¹, als niedrig abgewertet wurde, stand auf einmal in Frage: Wenn ein römisches Trinkgefäß oder eine afrikanische Maske genauso Ausdruck eines ›Kunstwollens‹ ist wie der Apoll von Belvedere oder ein Gemälde von Ingres, dann stehen jene Werke auch auf derselben Stufe wie diese. Werturteile – und vor allem Abwertungen – entspringen lediglich der Einseitigkeit des eigenen ›Kunstwollens‹. Wie sich das ›Kunstwollen‹ wandelt, ändert sich auch die Einschätzung der Erzeugnisse anderer oder früherer Kulturen. Nichts jedoch ist ›an sich‹ geringer (oder höher) zu schätzen.

Worringers Erfolg verdankt sich zu erheblichem Teil dieser Überlegung. Er entsprach damit dem Empfinden vieler Zeitgenossen, denen die Beschwörung der ›hohen‹ Kunst ebenfalls zu restriktiv war und die jenseits davon vielfältige und lebendige Gestaltungswelten zu entdecken begannen. Man bedenke nur, wie viele Künstler sich in denselben Jahren, in denen Riegl und Worringer ihre Schriften publizierten, für primitive Kulturen interessierten und Stileigenheiten afrikanischer oder aztekischer Werke aufgriffen. Was als rückständig erschienen war, solange man es nach technischen, materialspezifischen oder auch idealisierend-klassizistischen Kriterien betrachtet hatte, galt auf einmal als Ausdruck existentieller Welterfahrung oder als besonders entschiedene Form der Gestaltung.

Doch nicht nur fremde und vergangene Kulturen – jenseits des antiken Griechenlands – erfreuten sich verstärkter Aufmerksamkeit; auch innerhalb der eigenen Kultur erfuhren bis dahin unbeachtete Phänomene auf einmal überraschende Wertschätzung. So ließen sich etliche Künstler von Volkskunst inspirieren, und ein Autodidakt und Dilettant wie Henri Rousseau (1844–1910) stieg zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einem bewunderten Künstler auf. Gerade weil er aus einem kunstfernen Milieu stammte, galten seine Bilder als authentischer Beleg für ein ›Kunstwollen‹ und nicht nur als Produkt bürgerlicher Sozialisation. Mancher mochte den naiv-direkten Malstil eines Rousseau auch deshalb schätzen, weil sich darin vermeintlich ganz unverstellt ein Weltbild äußerte, während bei akademischen Malern vieles in Konventionen erstarrt und höchstens indirekt erschließbar schien. Professionalität als Tarnung oder gar Lüge zu verdächtigen – auch das war Folge der Umwertung von Wollen und Können.

Es gab aber noch einen zweiten Grund für Worringers Erfolg, und auch hierbei handelte es sich um die Weiterführung und Zuspitzung einer Behauptung Riegls. Hatte dieser die »Doppelperscheinung der Naturwerke« konstatiert und das ›Kunstwollen‹ entweder auf isolierte Gegenstände oder aber auf den gesamten Raum ausgerichtet gesehen, so griff Worringer diese Dichotomie auf und machte sie zum Leitfaden seines Buchs. Die titelgebenden Ausdrücke *Abstraktion und Einfühlung* deuten das bereits an; entsprechend unterteilte er das ›Kunstwollen‹ in einen »Abstraktionsdrang« und einen »Einfühlungsdrang«.³⁵² Beide sind grundsätzlich gleichrangig, werden aber in verschiedenen Situa-



Henri Rousseau:
Selbstbildnis (1890)



Henri Rousseau:
Blumen (1890)

tionen aktiv und ermöglichen dann jeweils die Gestaltungen, nach denen die Menschen gerade am meisten verlangen: »Jeder Stil stellte für die Menschheit, die ihn aus ihren psychischen Bedürfnissen heraus schuf, die höchste Beglückung dar.«³⁵³

Mit dem Einfühlungsdrang beschäftigte sich Worringer weniger ausführlich, vermutlich weil er darin kaum dramatisches Potential finden konnte. Dieser Drang dominiert nämlich dann, wenn »sich ein gewisses Vertraulichkeitsverhältnis zwischen dem Menschen und der Außenwelt herausgebildet hat.«³⁵⁴ Die Weltordnung ist relativ stabil, der Mensch fühlt sich aufgehoben in seiner Welt und genießt es entsprechend, sich damit zu beschäftigen. Die Vielfalt der Dinge, die Weite des Raums wird nicht als Bedrohung empfunden, sondern als Zeichen von Fülle geschätzt; die »Diesseitsmenschen«³⁵⁵ können sich in Verschiedenes oder gleich in eine Gesamtstimmung, bei der einzelne Gegenstände harmonisch-leicht ineinandergehen, hineinräumen, sich in der Nachahmung dessen gefallen, was sie wahrnehmen – kurzum: sich einfülen in die eigene, einheitliche Welt.

Anfängliche Kulturen jedoch oder Kulturen in Krisenzeiten kennen ein solches Weltvertrauen nicht; in ihnen erscheint die Welt vielmehr als unbeherrschbares Gegenüber. Die »große innere Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Außenwelt« ruft den Abstraktionsdrang auf den Plan, der Ruhe und Ordnung in das Chaos zu bringen strebt. Worringer spricht sogar vom »Angstgefühl (...) als Wurzel des künstlerischen Schaffens« und -- vor allem – von einer »ungeheuren geistigen Raumscheu«, die den Menschen immer befällt, wenn er sich in keinem zuverlässigen Ordnungsgefüge wiederfindet.³⁵⁶ Die Weite des Raums wird dann als unangenehm und sinnlos empfunden, und es besteht das Bedürfnis, sich zumindest einzelner – isolierter – Gegenstände zu versichern, sie zu greifen, ihre Umrisse klar zu fassen: sie in abstrahierter und damit beruhigter Form zu vergegenwärtigen. Die Abstraktion ist für Worringer der große Versuch, etwas zu schaffen, bei dem »der Mensch angesichts der ungeheuren Verworrenheit des Weltbildes ausruhen kann.«³⁵⁷

Immer wieder spricht Worringer von der Sehnsucht des Menschen nach Ruhe und Erlösung, was dem Abstraktionsdrang eine existentielle Dimension verleiht. Vor allem folgt aus seiner Ableitung, daß, wer abstrahierend arbeitet, aus dem Gefühl der Unruhe und Verlorenheit heraus tätig ist: Abstraktion kompensiert Schrecken; der Abstraktionstrieb ist ein Angsttrieb. Anders als die gängige Kunstgeschichte sah Worringer in den Abstraktionsbewegungen der klassischen Moderne also keine sukzessive Ablösung – Emanzipation – von naturalistischen Ansprüchen, sondern den Ausdruck plötzlichen Erschreckens; es war für ihn ein kultureller Neustart oder die geläuterte Rückkehr zu den Anfängen. Das aber ließ die Künstler, die sich für die Abstraktion engagierten, als heroische – und emotional höchst erregte – Gründungsgestalten erscheinen. Während den Vertretern der Avantgarde sonst vorgehalten wurde, sie hätten sich in idiosynkratische Kunstauffassungen verrannt, sah Worringer sie als Vorreiter einer neuen Ursprünglichkeit – einer Periode der Angst und Raumscheu, in der einzig die Abstraktion als Beruhigung fungiert und die Illusion einer Welt schafft, in der es klar und geordnet zugeht. Mochten Zeitalter wie die Renaissance oder das Barock die Künstler zu naturalistischen Liebeserklärungen an die Welt verleiten, so herrscht jetzt mehr Ernst und andere Dringlichkeit: Die Entfremdung, unter der die Moderne leidet, äußert sich in Ekstasen der Abstraktion.

Auch Riegl erkannte in der Entwicklung der Kunst »im allgemeinen (...) ein Fortschreiten von strengerer Isolierung zu stetig zunehmender Verbindung«, sah also ebenfalls das Abstrakte – auf klare Formen Reduzierte – als vorgängig gegenüber Werken, die den Raum im Ganzen aufnehmen und sich nicht mehr an Einzelnes hängen.³⁵⁸ Ferner sprach er seinerseits von »erlösendem Gefallen«³⁵⁹, auf das das »Kunstwollen« gerichtet sei, und attestierte der ästhetischen Gestaltung die Fähigkeit und Aufgabe, den Menschen »von der permanenten Unruhe [zu] befrei[en]«. Diese Formulierung konnte Worringer aber gar nicht kennen, da sie in Riegls *Historischer Grammatik der Bildenden Künste* notiert ist, die posthum erst 1966 publiziert wurde.³⁶⁰ Dies zeigt,

wie stark das Konzept des ›Kunstwollens‹ einer offenbar weitverbreiteten Mentalitätslage verpflichtet war – und als Reflex auf ein »Zeitalter der Nervosität« begriffen werden kann.³⁶¹

Unrast, Aufgewühltheit, Hektik – das waren damals alltägliche Reizvokabeln, die eine Grundstimmung zum Ausdruck brachten, für die man wahlweise den Konkurrenzkampf eines sich verschärfenden Kapitalismus, die Individualisierung, die Verstädterung, die Technisierung oder die mechanisierte Arbeitswelt verantwortlich machte. So sehr nun aber im ›Kunstwollen‹ ein Remedium gegen die Unruhe gesucht wurde, so sehr drückt der Begriff doch seinerseits eine Unruhe aus: Wer etwas will, muß erst noch darum ringen (man denke nur an Riegls Kampf-Metaphorik), kann nicht gelassen sein, sondern steht unter Anspannung und Druck. Von ›Kunstwollen‹ zu sprechen verrät ein Unerlöstsein – und läßt das Bedürfnis nach Erlösung um so mehr spürbar werden.

Zahlreiche Künstler fühlten sich von Worringer bestätigt und fanden Gefallen an dem hohen Status, den er ihnen mit seinen Thesen zur Abstraktion zubilligte. Immerhin erschienen sie dadurch als extrem sensibel und nervös, was durchaus den Charakter eines Statussymbols besaß. Zu abstrahieren – das hieß: an der Unruhe zu leiden und Entlastung zu suchen. In Paul Klees (1879–1940) Tagebuch steht zu Beginn des Jahres 1915 folgende Gleichung: »Je schreckensvoller die Welt (wie gerade heute), desto abstrakter die Kunst, während eine glückliche Welt eine diesseitige Kunst hervorbringt.«³⁶² Ohne die Bekanntschaft mit Worringer wäre dieser Satz, in dem Klee zugleich seine eigene künstlerische Entwicklung reflektiert, wohl nicht möglich gewesen. Bis 1913 war er dem Gegenständlichen zugewandt geblieben; erst ab 1914 war es nur noch Zugabe, eher beiläufige Folge bildnerischer Prozesse als Ausdruck mimetischen Interesses. Von nun an ging es ihm in seiner Kunst um eine Transzendierung des bloß Sichtbaren, was schließlich in einem Satz mündete, den er für seinen Grabstein entwarf: »Diesseitig bin ich gar nicht faßbar.«³⁶³

Die Abstraktion wurde zum inneren Exil einer ihrer Lebens-

welt entfremdeten Generation, während die Beschäftigung mit den Werken primitiver Kulturen insofern beruhigend wirkte, als man darin eine Wesensverwandtschaft erkannte und über Zeit- und Kulturgrenzen hinweg ähnliche emotionale Erfahrungen zu spüren glaubte. (Schon 1911 hatte Klee in einem Brief Freude über Worringers Wertschätzung des Primitiven geäußert.³⁶⁴) Die Reise, die Klee, August Macke und Louis Moilliet 1914 nach Tunesien führte, entsprang ebenfalls der Sehnsucht, im vermeintlich Fremden Vertrautes zu finden, um so der eigenen – schrecklichen – Welt ihre Wirklichkeit zu nehmen.

Macke (1887–1914), der Worringer auch persönlich gut kannte, hatte bereits 1911 im Freundeskreis Werbung für dessen Buch gemacht. Franz Marc (1880–1916) empfahl er *Abstraktion und Einfühlung* mit den Worten: »Sehr viele Dinge für uns.«³⁶⁵ Ein paar Monate später reichte Marc diese Empfehlung an Kandinsky (1866–1944) weiter: »... ein feiner Kopf, den wir *sehr* brauchen können.«³⁶⁶ Spuren der Worringer-Lektüre finden sich auch sowohl bei Macke wie bei Marc. So beschwor Macke die Form als »Ausdruck von geheimnisvollen Kräften« und schwärmte blumig von den »Wilden (...), die ihre eigene Form haben, stark wie die Form des Donners.«³⁶⁷ Ist hier nicht viel mehr als die schwärmerische Vorstellung angekommen, daß Kunst und Gestaltung etwas mit Intensität zu tun haben, nähert sich Marc Worringers Terminologie weiter an. Zwar taucht das ›Kunstwollen‹ nicht wörtlich auf, doch unterscheidet er einen »Nachahmungstrieb«, der es auf einen »äußerlichsten Naturvergleich« abgesehen hat, von einem »Kunsttrieb«, womit er offen zugibt, was Worringer nur verhohlen spüren ließ: Die Sympathie liegt nicht auf der Seite von Einfühlung und Nachahmung, sondern zur ›echteren‹ – da existentielleren und radikaleren – Kunst wird im Gegenteil die Abstraktion erklärt.³⁶⁸

Kandinsky hatte Worringer schon vor Marcs Empfehlung zur Kenntnis genommen (so schickte er ihm auch *Über das Geistige in der Kunst* (1911) und äußerte sich erfreut über eine »ganz besonders herzliche« Kommentierung³⁶⁹). Auf jeden Fall



Wassiliy Kandinsky: *Abendmahl* (1910) (Hinterglasbild)

stand er in starker Affinität zu Worringers Gedanken. Seine Beschäftigung mit bäuerlicher Hinterglas- und Votivbildmalerei, wie sie im Almanach *Der Blaue Reiter* (1912) dokumentiert ist, aber auch sein Interesse an Kinderzeichnungen, ja sogar an den Schießbudenschildern auf dem Münchner Oktoberfest erwuchs aus dem Wunsch nach etwas möglichst Authentischem, bei dem ein Gestaltungstrieb rein und direkt – ohne weitere Rücksichten – zur Geltung gelangt.³⁷⁰ Er schwärmte von dem, was »der ›Wilde‹« macht, das oberflächlich betrachtet ganz anders sein mag als die abendländische Kunsttradition, aber doch »ein und dasselbe« sei, da jeder Künstler, zu allen Zeiten und in allen Kulturen, »durch eine unfaßbare Unruhe unerbittlich angetrieben« werde.³⁷¹ Damit ist als Motor der Kunst einmal mehr Angst und Nervosität identifiziert, während ihr selbst die Rolle eines Tranquilizers zugesprochen wird.

Zugleich aber besaß Kandinsky so viel terminologischen Eigensinn, daß er Begriffe wie ›Kunstwollen‹ nicht einfach übernahm. Den »innerlichen Drang«, der nach Gestaltung strebt, bezeichnete er vielmehr poetisch-pornographisch als »weißen

befruchtenden Strahl«, der »zur Evolution, zur Erhöhung« führe. Und was für Riegl noch äußerliche »Reibungskoeffizienten« waren, drückte Kandinsky in der Metapher der »schwarzen todbringenden Hand« aus, die »durch alle Mittel die Evolution, die Erhöhung zu bremsen« versucht.³⁷² Damit war das ›Kunstwollen‹ der positive Pol innerhalb eines manichäisch-klaaren Weltbilds; allein jener ›weiße Strahl‹ war wirklich wichtig, jede Form hingegen nur äußerliche Manifestation davon, immer bedroht von feindlichen Kräften.

Dazu zählten für Kandinsky auch die Akademien, denen er unterstellte, daß durch sie »sogar das sehr große, starke Talent (...) mehr oder weniger gebremst« werde.³⁷³ Er befürchtete in ihnen zuviel Äußerliches – Fragen des Könnens – im Spiel, wodurch das ›Kunstwollen‹ von Vorschriften und überlebten Konventionen verlegt werde. Worringers Meinung, das Können sei sekundär, steigerte sich also bei Kandinsky (und vielen anderen) zu der Unterstellung, es sei eher schädlich. Im 20. Jahrhundert wurde der Vorbehalt gegen »zuviel« technische Qualifikation, gegen Standards und Curricula habituell, weshalb nicht zu wundern braucht, wenn an den Kunstakademien mittlerweile – und über die konkrete Wirkungsgeschichte des ›Kunstwollens‹ hinaus – keinerlei Profession mehr verbindlich gelehrt wird – aus Sorge, man könnte einer Begabung zusetzen oder dazu beitragen, daß ein angehender Künstler schließlich »das Hören des inneren Klanges« verliert.³⁷⁴ Wer wissen will, warum Kunst nicht mehr von ›können‹ kommt, findet also in der raschen Popularisierung – und Übersteigerung – des Konzepts vom ›Kunstwollen‹ eine Antwort.

Während Künstler unbefangen-zustimmend aufgriffen, was Worringer (oder Riegl) schrieben, gestaltete sich die weitere Laufbahn des ›Kunstwollens‹ innerhalb der universitären Kunstgeschichte ungleich komplizierter. Daß der Begriff über einige Jahrzehnte hinweg ziemlich präsent war, verdankte er weniger seiner Evidenz als den Problemen, die er aufwarf. Indem Riegl und Worringer das ›Kunstwollen‹ einerseits als Trieb bestimmten, dem der einzelne zwangsweise unterworfen ist, es

andererseits aber dem ›äußerlich‹ determinierten Können gegenüberstellten, erklärten sie es gleichzeitig zum Müssen und zum Nicht-Müssen: Entweder war es eine vitalistisch formulierte Variante des ›Zeitgeists‹, oder es setzte voraus, daß, wer gestalterisch tätig wird, auch bewußt entscheidet, was er will und was nicht. Im einen Fall regte sich bei jedem positivistisch veranlagten Wissenschaftler der Zweifel, ob man nicht einer Hypostasierung aufsitze, die nur verwirre und keinerlei Erklärungswert mit sich bringe. So müsse man erst einmal das jeweilige ›Kunstwollen‹ definieren, wozu jedoch, mangels direkter Introspektion der Künstlerseele, nichts anderes als eine Analyse der einzelnen Werke bleibe. Diese dann wiederum mit Hilfe der Kategorie ›Kunstwollen‹ erhellen zu wollen, hieße also, wie Erwin Panofsky zutreffend bemerkte, einem »*circulus vitiosus* [zu] verfallen, das Kunstwerk auf Grund von Erkenntnissen zu interpretieren, die wir selbst erst einer Interpretation des Kunstwerks verdanken«. ³⁷⁵

Im anderen Fall – wenn dem Wollen eine Entscheidung vorausginge – müßte der jeweilige Künstler bereits Alternativen vor sich haben, ja könnte sich »nur auf ein *Bekanntes* richten«. ³⁷⁶ Umgangssprachlich wird ›Kunstwollen‹ tatsächlich gerne so verwendet, als wisse ein Künstler genauer als andere Menschen, was er wirklich wolle; aus dem Grad an Entschiedenheit wird dann eine Klarheit der Absichten gefolgert. Diese Vorstellung kollidiert jedoch mit einer anderen Vorstellung, wonach Kunst ihrem Wesen nach dem Wissen entzogen – ein ›je ne sais quoi‹ ³⁷⁷ – sei und auch schon deshalb nichts vorab Bekanntes sein könne, weil sie sich ja durch jeweilige Neuheit und Unvorhersehbarkeit auszeichne. Dem Kunsthistoriker fehlen im übrigen Belege dafür, aus denen geschlossen werden könnte, daß Künstler sich regelmäßig wie Herakles am Scheideweg fühlen und zwischen Optionen wählen, bevor sie wissen, was genau sie wollen.

Beide Lesarten des ›Kunstwollens‹ bringen den Wissenschaftler somit in Verlegenheit, während sie jeweils einem intuitiven Verständnis von Kunst entgegenkommen: Daß diese ›irgendwie‹

Ausdruck ihrer Zeit ist, Künstler aber zugleich willensstärkere Figuren als ihre Mitmenschen sind, ist beides in der Vokabel ›Kunstwollen‹ eingefangen. Darin dürfte auch der eigentliche Grund für ihren Erfolg zu suchen sein.

Kunsthistoriker hatten hingegen noch weitere Schwierigkeiten damit. Da das ›Kunstwollen‹ bei Riegl (und Worringer) zur Grundlage jeglicher Gestaltung erklärt und ausdrücklich auf Kriterien verzichtet wurde, Meisterwerke von alltäglichem Gebrauchsdesign zu unterscheiden, bestand auch nicht länger die Möglichkeit einer Wertung. Oder sollte es etwa ein ›besseres‹ und ein ›schlechteres‹ Kunstwollen geben? Ist es vielleicht Intensität oder existentielle Ergriffenheit, was zu Qualitätsunterschieden führt, wie manche Passagen bei Worringer vermuten lassen? Oder ist wirklich alles relativ, so daß für gut gehalten wird, was jeweils dem eigenen ›Kunstwollen‹ nahe ist, für mißlungen hingegen alles andere? Dann dürfte zumindest ein Kunstwissenschaftler, der seine eigene Relativität reflektiert, keine Werturteile mehr fällen, sondern nur darauf verweisen, daß restlos alles – qua Ausdruck des ›Kunstwollens‹ – vollkommen sei. Aus einer anthropologischen Konstante folgte also eine Gleichwertigkeit aller Gestaltung.

Nicht nur Otto Pächt kritisierte diese Konsequenz als »verwundbarste Stelle« von Riegls Konzept, da sie »dem gesunden Menschenverstand widerspricht«. ³⁷⁸ Auch Worringer war dieses Problem früh – bereits 1911 – bewußt, was ihn dazu führte, den wertungsfreien Umgang mit Werken auf die Kunstwissenschaften einzuschränken. Sie sollten sich disziplinieren und alles Gestaltete genauso als gegeben akzeptieren wie Naturprodukte: Wie man einen Elefanten nicht vollkommener findet als einen Schmetterling, soll man auch nicht zwischen einem Rembrandt und einer Kinderzeichnung unterscheiden, sondern nur überlegen, warum das eine so, das andere ganz anders aussieht. Der »naiven Kunstbetrachtung« jedoch – so Worringer weiter – »soll und darf man nicht zumuten, auf solchen Umwegen gewalttätiger Reflexion ihr impulsives und unverantwortliches Gefühl für künstlerische Dinge aufs Spiel zu setzen«. ³⁷⁹ Mit anderen

Worten: Das Kunstpublikum urteilt ohnehin ›aus dem Bauch heraus‹.

So angenehm unelitär und grenzöffnend, so befreiend und großzügig ambitioniert das Konzept des ›Kunstwollens‹ war, indem ›hohe‹ Kunst und Kunstgewerbe, Abendländisches, Orientalisches und ›Primitives‹, Großes und Kleines nach mehr als einem Jahrhundert eines Kunstelitarismus endlich unterschiedslos Beachtung fanden, so sehr mußte also gleich eine neue Grenze gezogen werden: Nun gab es die Kunstspezialisten, die alles wertfrei betrachten sollten, und die Kunstlaien, die ihren Geschmackskonventionen folgten. Den Laien Kriterien zur Kunstbeurteilung an die Hand zu geben, weigerten sich viele in Riegls und Worringers Generation von Kunstwissenschaftlern wie auch vom ›Kunstwollen‹ beeinflusste und beeindruckte Künstler.³⁸⁰ Einigen kamen allerdings selbst Zweifel, ob sie nicht zu weit gegangen waren, etwa Macke, als er Marc 1912 schrieb, er »glaube, Kunst kommt nicht von Wollen, (...) sondern von Können«.³⁸¹

Wen erstaunt es, wenn sich die allein gelassenen Laien tatsächlich auf ihren Menschenverstand beriefen und ihrem »unverantwortlichen Gefühl« freien Lauf ließen? Wenn sie, nicht zuletzt in Ermangelung anderer Kriterien, nach einem Können suchten? Hatten sich viele Kunstwissenschaftler bereits in den 1920er Jahren, ermüdet von den damit verbundenen Aporien, vom ›Kunstwollen‹ abzuwenden begonnen, so kam es in den 1930er Jahren zum brutalen Aufstand der »naiven Kunstbetrachtung« gegen die Folgen dieses Konzepts. Im Jahr 1937 rechnete Adolf Hitler aus Anlaß der Eröffnung des Hauses der Deutschen Kunst in München – in derselben Stadt, in der dreißig Jahre zuvor Worringers *Abstraktion und Einfühlung* erschienen war und wo Marc, Klee und Kandinsky tätig waren – mit der Priorisierung des Wollens gegenüber dem Können ab.

Gerade weil der Nationalsozialismus das Wollen überall beschwor und als Basis des eigenen Menschen- und Staatsbilds reklamierte, konnte es ihm als spezifisches Wesensmerkmal der Kunst nicht genügen. Einmal mehr wurde diese aber wie

Natur betrachtet, nur daß man es dank des Begriffs der ›Entartung‹ doch schaffte, wieder zwischen ›gut‹ und ›schlecht‹ zu unterscheiden. Waren Riegl und Worringer ihrem Selbstverständnis nach vergleichende Anatomen der Kunst, so trat Hitler als Chefpathologe auf, der in der Abstraktion eine mißglückte Naturnachahmung – und damit eine Krankheit – sah. Gesundheit war für ihn hingegen nur durch Fähigkeiten – ein Können – definiert: »Ob jemand ein starkes Wollen hat oder ein inneres Erleben, das mag er durch sein Werk und nicht durch schwatzhafte Worte beweisen. Überhaupt interessiert uns alle viel weniger das sogenannte Wollen als das Können. (...) Das Wollen ist doch wohl von vornherein selbstverständlich! Denn es wäre schon das Allerhöchste, wenn ein Mensch seine Mitbürger mit Arbeiten belästigte, in denen er am Ende nicht einmal was wollte!«³⁸²

Diese Sätze nehmen sich wie ein spätes – und grobes – Echo auf eine Kritik am ›Kunstwollen‹ aus, die sogar älter ist als der Begriff selbst. So unterzog Gottfried Keller in einer Schlüssel-szene seines Romans *Der grüne Heinrich* (1855/80), die ebenfalls in München spielt, die Entwicklung der bildenden Kunst seit ihrer Autonomisierung einer ernüchternden Betrachtung. Wenn er den Titelhelden, einen Maler, an einem Bild arbeiten läßt, das zunehmend zu einem Gewirr aus Strichen wird, die keine klaren Formen mehr ergeben, imaginiert er bereits die Geschichte der Abstraktion. Der Künstler verspinnt sich immer mehr in seine Arbeit – und findet keinen Abschluß, bis eines Tages Freunde von ihm überraschend in sein Atelier kommen. Einer von ihnen, Erikson, ist so entsetzt über das entstehende Bild, daß er sich zu einer spöttischen, gar zynischen Rede hinreißen läßt. Darin ›lobt‹ er den Maler dafür, aus dem Autonomie-Gedanken endlich die richtigen Schlüsse gezogen zu haben, indem er die Figürlichkeit preisgegeben habe. Doch solange immer noch einzelne gegenständliche Assoziationen möglich seien, fehle es an letzter Konsequenz. Vor allem werde dann »immer noch ein gewisses Können« sichtbar, was für die künftige Kunst nicht mehr maßgeblich sein dürfe. Das Können nämlich

sei »von zu leibhafter Schwere und verursacht tausend Trübungen und Ungleichheiten zwischen den Wollenden.«³⁸³ Nur wo allein das Wollen zählt, herrschen gleiche Voraussetzungen – ist aber auch alles egal geworden.

sei »von zu leibhafter Schwere und verursacht tausend Trübungen und Ungleichheiten zwischen den Wollenden«. ³⁸³ Nur wo allein das Wollen zählt, herrschen gleiche Voraussetzungen – ist aber auch alles egal geworden.

Erweiterter Kunstbegriff

Bis wohin strahlt die Kunst?

Den »erweiterten Kunstbegriff« bezeichnete Joseph Beuys (1921–86) als sein bestes Kunstwerk. ³⁸⁴ Das war raffiniert, erweitert diese Aussage doch ihrerseits den Kunstbegriff. Frühere Generationen hätten Begriffsarbeit – die Reflexion über die Grenzen eines Begriffs – nämlich kaum als Kunst akzeptiert, sondern als Aufgabe der Philosophie, vielleicht auch der Rechtsprechung oder Politik angesehen. Doch war Beuys' Aussage auch klug (und zudem Ausdruck einer klaren Selbstpositionierung): Wer den Kunstbegriff erweitert, vollbringt mehr als die meisten Künstler, denn er bestätigt mit dem, was er macht, nicht nur eine herrschende Vorstellung von Kunst, sondern verändert die Rahmenbedingungen, unter denen diese stattfindet. Danach gilt plötzlich anderes als Kunst. Solche Umwertungen sind, sofern man »Innovativität« als Kriterium für Künstler anerkennt, auf jeden Fall eine größere Leistung als die Arbeit in etablierten Genres. Wer von sich sagen kann, er habe den Kunstbegriff erweitert, erhebt Anspruch auf wenigstens eine Seite in den sprichwörtlichen Geschichtsbüchern.

Wie aber erweitert man den Kunstbegriff? Und hat nicht jeder wichtigere Künstler das getan? Albrecht Dürer, als er den Holzschnitt zu einem ausdrucksstarken Medium entwickelte? Caravaggio, als er Leute von der Straße als Modelle für seine Bilder zur Darstellung der Geschichte Christi nahm? Pablo Picasso, als er aus einem Fahrradsattel und -lenker einen Stierkopf formte und damit vorführte, wie sich profane Gebrauchsgegenstände zu etwas ganz anderem machen lassen? Beuys jedoch reklamierte für sich nicht einfach eine Erweiterung dessen, was als kunsttauglich gilt, sondern er sah den »erweiterten Kunstbegriff« als sein Werk an. Die Erweiterung ist hier nicht nur Resultat

einer erfolgreichen Neuerung, sondern das eigentliche Thema – so wie das Selbstbildnis Thema Rembrandts oder Licht das der Impressionisten war.

Deshalb müßte die Frage besser lauten: Wie macht man einen »erweiterten Kunstbegriff« als Künstler zu seinem Sujet? Als erstes verlangt das eine Revision der Rolle des Künstlers, denn man kann nicht einen »erweiterten Kunstbegriff« fordern, sich aber benehmen wie ein herkömmlicher Künstler. Allerdings: Sich ganz anders zu verhalten birgt das Risiko in sich, gar nicht mehr als Künstler wahrgenommen zu werden. Statt die Kunst zu erweitern, hätte man sie dann verlassen. Äußerte sich jemand etwa ausschließlich in Aufsätzen und Vorträgen zu Chancen einer Begriffserweiterung, würde das kaum als künstlerisches Projekt (an)erkannt. So muß mit einem Fuß im angestammten Terrain der Kunst, mit dem anderen im anvisierten Neuland stehen, wer ihren Begriff erweitern will. Um damit durchzukommen, hat man aber vor allem hinreichend viele Menschen davon zu überzeugen, daß dieses Neuland nicht nur attraktiv ist, sondern auch zum bereits Vorhandenen paßt. Nur wenn die eigenen Werke und Aktionen, so fremdartig sie zuerst auffallen mögen, letztlich ihrerseits als Kunst Zustimmung finden, ist die Erweiterung nicht nur Postulat, sondern gelungen.

Beuys hat es tatsächlich – über Jahrzehnte hinweg – geschickt verstanden, sich zwischen den etablierten Orten und Ritualen der Kunst sowie ganz anderen, bis dahin nicht zu ihr gezählten Ausdrucks- und Handlungsformen zu bewegen. Er dosierte seine Erweiterung des Kunstbegriffs so, daß sie zu keiner Verwässerung führte. In seiner Person vereinten sich ein charismatischer Grenzöffner, der sogar Menschen zu Künstlern erklärte, die nie davon zu träumen gewagt hätten, und ein monomanischer Promotor einer elitären Kunstreligion, wie sie die sehnsüchtigsten Romantiker nicht strenger hätten fordern können.

Seinen »erweiterten Kunstbegriff« konzipierte Beuys seit den 1950er Jahren. Eine genaue Datierung ist nicht möglich, da er keine programmatischen Texte verfaßte; vielmehr sind Aussagen zu seiner Weltanschauung auf zahlreiche Interviews, Po-

diumsdiskussionen, Vorträge und Fernsehfeatures verteilt. Zum ersten Mal³⁸⁵ ist von einer »Erweiterung des Begriffs der Kunst« im Juli 1968 innerhalb eines Interviews die Rede, das teilweise eher Züge eines Verhörs trägt, war es doch für den *Bayernkurier* und damit für das Parteiorgan der CSU bestimmt, die den Auftritten des Düsseldorfer Akademieprofessors, zumal zur Zeit der Studentenunruhen, kritisch gegenüberstand. Den Terminus »Erweiterung« bringt aber gar nicht Beuys selbst, sondern sein Interview-Partner, Manuel Thomas, ins Spiel, um eine etwas unbeholfen formulierte Aussage des Künstlers zusammenzufassen. So hatte Beuys zuvor davon gesprochen, es gelte, »den Kunstbegriff zu sprengen und auszudehnen«.³⁸⁶ In dieser Wendung kollidieren zwei kaum vereinbare Vorstellungen, läßt sich doch etwas, das bereits gesprengt ist, nicht mehr ausdehnen. Doch mag das erste Verb der aggressiv aufgeladenen Stimmung von 1968 geschuldet sein; gemeint ist eher, daß die *Grenzen des Kunstbegriffs* »gesprengt« oder zumindest geöffnet werden, um das Attribut »Kunst« danach auf mehr anwenden zu können als bisher.

Schon bald darauf sprach auch Beuys selbst häufig von einer Erweiterung des Kunstbegriffs und verband die Konkretion dieser Idee mit anderen Forderungen und Vorschlägen. Neben dem »erweiterten Kunstbegriff« tauchen vor allem zwei Wendungen immer wieder in Verbindung mit seinem Namen auf: »Jeder Mensch ist ein Künstler« und »soziale Plastik«. Der tradierte Kunstbegriff ist Beuys zu eng, weil er auf einige – musealisierbare – Spielarten der Gestaltung beschränkt ist. Statt jedoch eine beliebige Ausdehnung des Kunstbegriffs zu fordern, konzentriert Beuys sich auf ein reformiert-offenes Verständnis von Plastik, wonach es sich dabei um jegliche Formung von weichem, aus »Flüssigkeitsvorgängen« hervorgegangenem Material handelt (wie er nicht dem *Bayernkurier*, sondern der *Rheinischen Bienenzeitung* gegenüber erklärte). Im Unterschied dazu bestehen Skulptur oder Bildhauerei aus festem Material, das jeweils erst gewaltsam bearbeitet werden muß.³⁸⁷

»Soziale Skulptur« ist somit nicht dasselbe wie »soziale Pla-

stik«, obgleich beide Begriffe in der Nachfolge von Beuys beinahe synonym verwendet werden (wie eine Recherche in Internet-Suchmaschinen belegt). Den »sozialen Organismus« – die Gesellschaft – als Skulptur zu begreifen wäre auch verhängnisvoll, bedeutete das doch, sie als starres Etwas aufzufassen, das in eine vorgedachte feste Form gebracht werden muß. Eine Plastik hingegen kann aus sich selbst entstehen; Beuys nennt als Beispiel Knochen, die sich im Zuge der Entwicklung eines Lebewesens bilden. Jedes Element eines Organismus vermag dessen Gesamtgestalt zu beeinflussen, und insofern ist auch jeder Mensch – als Teil der Gesellschaft – plastisch und daher in einem erweiterten Sinn künstlerisch tätig.

Plastik ist wichtiger als Skulptur, weil es dabei um »wirklich lebendiges Material« geht.³⁸⁸ Wie jeder Mensch die Gesellschaft, in der er lebt, mitgestalten kann, wird er seinerseits von ihr ungleich mehr geprägt als von allem anderen, was ihm sonst als Plastik, Skulptur oder – allgemeiner – Kunst begegnen mag. Der »erweiterte Kunstbegriff« mit seinem Kernstück der »sozialen Plastik« soll somit nicht nur als Grenzverschiebung wahrgenommen werden, bei der Peripheres neu in den Blick gelangt, sondern berücksichtigt – so Beuys – endlich die wahre Wertigkeit von Gestaltung: Statt eines Tafelbilds oder eines Lyrikbands verdient die Entwicklung und Formung der Gesellschaft die größte Beachtung.

Erst wenn alle Tätigkeiten, die sich auf den Menschen und seine sozialen Gefüge beziehen, als Kunst und damit mit mehr Aufmerksamkeit gewürdigt werden, besteht für Beuys die Chance auf eine Verbesserung der Gesellschaft. In kulturkritischer Tradition beklagt er dabei dieselben Mißstände, die vor ihm bereits – unter anderen – Rousseau, Schiller, Wagner, Rilke, Spengler, Heidegger oder Sedlmayr mit Schlagworten wie »Kälte«, »Zersplitterung« oder »Entfremdung« beschrieben haben: Mal ist es der Kapitalismus mit Konsequenzen wie Arbeitsteilung und Lohndruck, mal die allentzaubernde moderne Wissenschaft, worin die Ursache für die gesellschaftlichen Defizite gesehen wird; in jedem Fall aber ist es eine einseitige – instru-

mentelle – Rationalität, der man vorwirft, den Menschen um die Chance auf Ganzheit gebracht zu haben. Mit vielen anderen Kulturkritikern teilt Beuys die Hoffnung auf die Kunst als einer Retterin aus der Not; sie ist für ihn »der therapeutische Prozeß an sich«.³⁸⁹

Dabei war er nicht einmal der erste, der neben traditionellen Formen von Kunst ebenso – und mit mehr Verve – die Vorgänge in der Gesellschaft zum (erweiterten) Kunstwerk erklärte, dem gegenüber jeder einzelne gestalterische Verantwortlichkeit besitzt. Schiller erwog bereits Ähnliches, als er, in der *Ästhetischen Erziehung des Menschen* (1795), den »schönen Künstler« vom »pädagogischen und politischen Künstler« unterschied, »der den Menschen zugleich zu seinem Material und zu seiner Aufgabe macht«. Er brauche »eine ganz andere Achtung« als ein Bildhauer, Maler oder Architekt, da ein Scheitern seiner Gestaltung ungleich fataler wäre. So müsse er seines Materials »Eigenthümlichkeit und Persönlichkeit schonen«, dürfe nicht nur auf illusionistische Effekte setzen, sondern habe die gesamte »Materie« durchzubilden, ohne dabei je den Grundsatz zu vergessen: »Nur weil das Ganze den Theilen dient, dürfen sich die Theile dem Ganzen fügen.«³⁹⁰

Wenn Schiller Erziehung als die höchste und schwierigste Form von Kunst darstellte, mußte das auch den Ehrgeiz anderer Adventisten und Kunst-Revolutionäre wecken. So verstand Richard Wagner das Gesamtkunstwerk ebenfalls als Erweiterung des Kunstbegriffs und verfolgte das Ziel, die Gesellschaft von der Vormachtstellung der Industrie und ihrer Profiteure zu erlösen; er hoffte auf eine tiefreichende Erziehung, an deren Ende so etwas wie ein kommunistisches Ende der Geschichte – ein Paradies – stehen sollte. Doch sah er sich höchstens als Initiator eines solchen Erziehungsprozesses, der immer mehr Menschen einzubeziehen hätte, die darin auch eine künstlerische Tätigkeit erblicken könnten. Beuys vorwegnehmend schrieb Wagner in »Die Kunst und die Revolution« (1849), daß schließlich »jeder Mensch (...) in irgend einem Bezuge in Wahrheit Künstler sein« werde. Und weiter: »Gedeiht die Erziehung (...) immer mehr

zu einer künstlerischen, so werden wir einst so weit alle selbst Künstler sein, daß wir gerade als Künstler zuerst nur um der Sache, der Kunstangelegenheit selbst, nicht um eines nebenbei liegenden gewerblichen Zweckes willen, zu einer gemeinsamen freien Wirksamkeit uns vereinigen können.«³⁹¹

Wer Beuys als letzten Utopisten bezeichnete, der in Lebensgefühl, Menschenbild und Visionen noch einmal ganz – und völlig unironisch – dasselbe verkörperte wie führende Repräsentanten etlicher Generationen vor ihm, fände wohl sogar seine Zustimmung. Auch wenn er seine Einflüsse, abgesehen von Rudolf Steiner und Wilhelm Lehmbruck, kaum einmal direkt benannte, hätte er sie auch nicht dementiert, da ihm Originalität weniger wichtiger war als Überzeugungskraft. Er schöpfte also aus vielen Quellen all das, was das Verständnis für den »erweiterten Kunstbegriff« zu fördern versprach. Dieser selbst mag zwar terminologisch Beuys zu verdanken sein, ist aber der Sache nach ein Erbstück deutscher Romantik; die Gebrüder Schlegel und Novalis hätten bereits auf denselben Ausdruck verfallen können, und wenn im »Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus« (1796/97), das frühe Gedanken von Schelling, Hegel und Hölderlin enthält, zu lesen ist, der Staat als »etwas *Mechanisches*« solle »aufhören« und von einer »ewige[n] Einheit« der Menschen ersetzt werden, die jedoch nur durch einen »ästhetische[n] Akt«, eine Vereinigung von Vernunft und Schönheit, möglich sei, dann trifft man ebenfalls schon auf die großdimensionierte Idee einer Erweiterung der Kunst über das Feld der schönen Künste hinaus.³⁹² Die Sehnsucht nach einer »Wandlung zum Besseren in der Zukunft, zu einem volleren Menschenwesen und zu einem kräftigen, nicht von der Arbeit entfremdeten Menschen« gehört seit rund zweihundert Jahren zu den Konstanten zumindest deutscher Geistesgeschichte.³⁹³

Die Rede vom »erweiterten Kunstbegriff« läßt sich daher auch als Gegenprogramm zur Idee des »l'art pour l'art« begreifen.³⁹⁴ Sie ist Ausdruck der Vorstellung, daß Kunst zwar etwas Wertvolles sei, gerade deshalb aber nicht als etwas Besonderes – Abgesondertes – verstanden werden dürfe, sondern auf möglichst

viele Menschen ausgedehnt werden müsse. War den Protagonisten von »l'art pour l'art« die Reinheit der Kunst wichtiger, weshalb sie am liebsten auf jeglichen Kontakt zur korruptierten Welt verzichtet hätten, träumten die Romantiker von Hölderlin bis Beuys davon, diese Reinheit könnte als revolutionäre Kraft wirken und die Gesellschaft so verbessern, daß eine weitere Abkapselung der Kunst, »diese hochgestochene, elitäre, elfenbeinerne Turmsituation«, schließlich nicht mehr nötig wäre. »L'art pour l'art« war für Beuys aber nicht nur unverantwortlich in einer Situation, in der die Gesellschaft auf Belebung angewiesen ist, sondern bedeutete auch, daß der Künstler am eigenen Ast sägt. Ohne Zufluß kreativer Energien aus seinem Umfeld ginge er nämlich bald an Atrophie ein: Die Menschen hätten bald »keinen Grund mehr (...), Bilder zu malen. Dann läuft sich das tot.«³⁹⁵

Deshalb kritisierte Beuys die etablierten Kunstinstitutionen, vor allem das Museum, das eine Isolation der »hohen« Kunst nur fördere und deren Entwicklung damit letztlich schade.³⁹⁶ Dennoch wurde er nie zu einem Museumsstürmer, sondern versuchte eher, etablierte Orte der Kunst von innen neu zu beleben und zu öffnen. Insofern ist auch die Metapher der Revolution für Beuys nicht gut gewählt, da er weniger etwas umwälzen oder in sein Gegenteil verkehren wollte, sondern viel eher nach Durchdringung, Öffnung, Verschmelzung strebte. Wenn er sich selbst gerne als Revolutionär in Szene setzte oder die Kunst als »die



Joseph Beuys: *La rivoluzione siamo Noi* (Die Revolution sind wir) (1971)

einzig revolutionäre Kraft« bezeichnete³⁹⁷, muß das also eher als Teil einer auf maximale Aufmerksamkeit bedachten Dramatisierungs-Strategie beurteilt werden.

Passender ist es hingegen, wenn Beuys seine Tätigkeit in Analogie zu universitären Traditionen sieht. Natürlich bleibt er damit einmal mehr romantischen Denkformen verhaftet, begreift er Universität doch als harmonisches Ineinander aller Fächer und verschiedener Kompetenzen, als Aufbrechen von Grenzen zugunsten »eines interdisziplinären Zusammenhangs zwischen allen Tätigkeitsfeldern der Menschen«. ³⁹⁸ Sofern die Universität als Prototyp einer Institution ohne Isolation des Einzelnen fungiert, kommen auch jedem die Fähigkeiten der anderen zugute, was es wiederum erleichtert, daß jeder sich seiner spezifischen Begabungen sowie der eigenen gestalterischen Kraft – seines künstlerischen Potentials – bewußt wird. Beuys setzte an die Stelle der Marktwirtschaft daher auch lieber eine »Fähigkeitswirtschaft« und führte an, daß für den »erweiterten Kunstbegriff« »Kreativität das eigentliche Kapital der Menschheit ist«, das Wirtschaftswachstum also dann am größten wäre, wenn jeder Mensch sich als Künstler begriffe und der Gesellschaft jeweils das gäbe, was er am besten könnte.³⁹⁹

Wie die – ideale – Universität müßten auch das Museum oder die Schule Institutionen ohne Spartenrennung werden, die eine ästhetische Erziehung des Menschen fördern und »das künstlerische Element (...) generell in alle Fächer hineintragen, in die Muttersprache, Geographie, Mathematik, Turnen«. ⁴⁰⁰ Beuys plante sogar selbst eine Universität, die unter dem Namen »Freie Internationale Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung« Lehre in »intermediären Disziplinen« wie sozialem Verhalten, Solidarität, Kritik der Kritik oder Wörtlichkeitslehre (diese betreut von Heinrich Böll) angeboten hätte. Dieses Projekt scheiterte jedoch an Finanzierungsschwierigkeiten, während Beuys eine andere Einrichtung etablieren konnte. So gründete er 1971 in Düsseldorf in einem Ladenraum die »Organisation für direkte Demokratie«, die als Ort politischer Information und Diskussion geplant war und es den Menschen erlauben sollte,

sich in demokratischem Verhalten zu üben. Auch hier ging es darum, möglichst vielen Beteiligten ihre jeweiligen Fähigkeiten zu verdeutlichen, wie sie innerhalb eines Entscheidungsprozesses, aber auch bei der Planung und Umsetzung von Aktionen zur Geltung kommen.

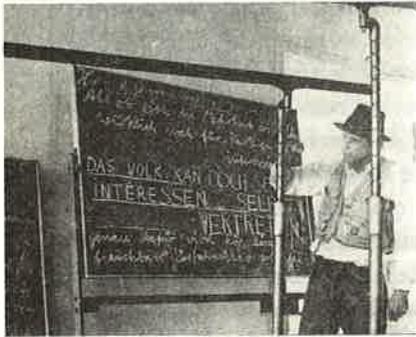
Die »Organisation für direkte Demokratie« war eine der ersten Bürgerinitiativen der Bundesrepublik und zugleich ein konstruktiver Versuch, die im Zuge der 68er Bewegung bewußt gewordenen Defizite zu artikulieren und auf friedlichem Weg – durch Erweiterung des Kunstbegriffs und nicht durch Revolte und Gewalt – zu beheben. »Da, wo gegenwärtig die Entfremdung zwischen den Menschen sitzt – man könnte fast sagen als eine Kälteplastik –, da muß (...) die Wärmeplastik hinein«, meinte Beuys 1976.⁴⁰¹ Ein zentrales Anliegen seiner Organisation bestand deshalb darin, mehr plebiszitäre Elemente im Grundgesetz zu verankern, um den Parteienstaat schließlich durch eine Demokratie zu ersetzen, in der alle wichtigen Entscheidungen durch Volksabstimmungen getroffen werden. Wiederum fällt Beuys' Abneigung gegenüber dem Partikulären – im Kontrast zum Universitären – auf, wecken die Parteien doch allein deshalb sein Mißtrauen, weil sie sich jeweils nur für einen Teil der gesellschaftlichen Interessen stark machen und keine Ganzheit repräsentieren. Außerdem werden die Entscheidungen in der Parteiendemokratie an eine Kaste von Politikern delegiert, anstatt daß alle Menschen verantwortlich daran beteiligt sind. Der gewählte Politiker lebt also genauso abgetrennt vom Rest der Bürger, wie das für ein Museum bestimmte Kunstwerk vom Gros der kreativen Prozesse separiert wird. Beides, der hohe und exklusive Kunstbegriff genauso wie das Parteiensystem, widersprechen also aus Beuys' Sicht dem Prinzip des Organischen, bei dem alles mit allem verbunden ist und die einzelnen Organe, trotz ihrer spezifischen Funktionen,



Schild vor dem Büro für direkte Demokratie in Düsseldorf (1971)

genauso andere Aufgaben übernehmen könnten. Was hingegen nicht organisch ist, ist so tot – und kalt – wie der verhaßte ›mechanische‹ Staat des »Systemprogramms«.

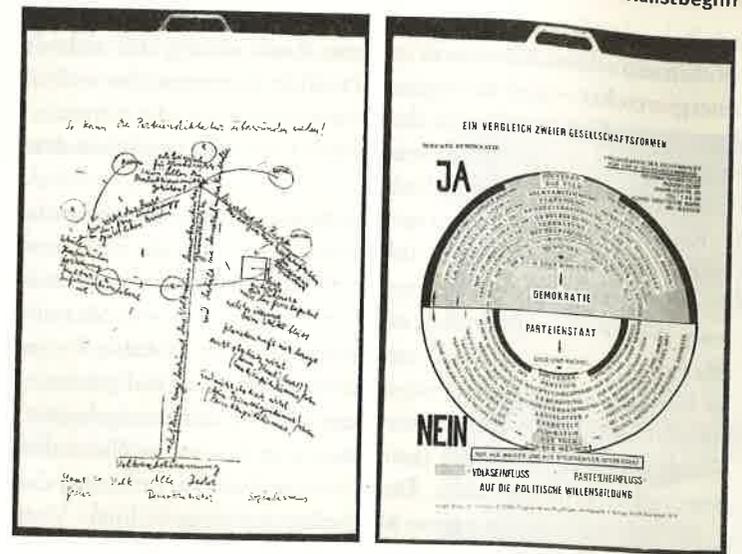
Dennoch ging auch Beuys unter die Parteigründer, als er 1967 die »Deutsche Studentenpartei« aus der Taufe hob, in der unter der Losung »Jeder Mensch ist ein Student« (und damit ein Universalist) bereits etliche der Prinzipien – z. B. Gewaltlosigkeit, Einbeziehung der gesamten Natur – formuliert waren, die dann später von den Grünen (seit 1990: Bündnis 90/Die Grünen) übernommen wurden. Beuys kandidierte für sie 1979 sogar zur Europawahl und gab noch 1984, als sie bereits auf dem Weg zu einer etablierten Partei waren, die Devise aus (diesmal in den *Grünen Blättern*), sie sollten »ihre Hauptaufgabe in der Kunst sehen«. ⁴⁰² Wenn die Grünen sich in ihren ersten Jahren als Anti-Parteien-Partei verstanden, dürfte das also nicht zuletzt auf den Einfluß von Beuys, der Studentenpartei und der »Organisation für direkte Demokratie« zurückzuführen sein.



Joseph Beuys auf der documenta 5 in Kassel (1972)

ganz ökologisch) PVC-Tragetaschen, auf denen schematisch die Kritik an der Parteidemokratie sowie die alternative Vorstellung von der Gesellschaft als ›sozialer Plastik‹ aufgedruckt war. Wurde mit solchen Aktionen der ›erweiterte Kunstbegriff‹ vorgelebt, indem Beuys einen der zeitgenössischen Kunst ge-

Mit letzterer engagierte er sich 1972 auch auf der *documenta 5* in Kassel. Während der hundert Tage der Ausstellung stand Beuys für Diskussionen zur Verfügung und artikulierte gemeinsam mit gerade anwesenden Besuchern politische Forderungen (z. B. Hausfrauengehalt), die bevorzugt mit Hilfe von Tafelaufschriften entwickelt und erläutert wurden. Als Give-away verteilte er (nicht



Joseph Beuys: PVC-Tragetasche als Give-away auf der documenta 5 in Kassel (1972)

widmeten Ort zu einem politischen Forum öffnete, pflegte er andererseits, als Zeichner oder Installationskünstler, genauso traditionellere Formen der Darstellung. Hier sollte sinnlich erfahrbar werden, was in Interviews oder bei Vorträgen zu theoretisch bleiben mochte. Er müsse »ab und zu (...) auch das Bild vorstellen, (...) was von seinem eigenen Ausdruck her ein bißchen davon spüren läßt, wie die Welt in der Zukunft vielleicht aussieht«, äußerte Beuys einmal und wies seinen im engeren Sinn künstlerischen Arbeiten damit die Funktion von Versuchsballoons oder Appetizern zu. ⁴⁰³ Vor allem wollte er Bilder für die Wärme finden, in der er ja ein Hauptcharakteristikum der ›sozialen Plastik‹ sah. Fett, Filz und Honig waren jeweils ›warmes, weiche und aus lebendiger Substanz hervorgehende Materialien, die zudem symbolisch wichtige Inhalte des ›erweiterten Kunstbegriffs‹ repräsentieren. So ist Fett gespeicherte Energie – das organische Pendant zu einer Batterie – und für Beuys damit ge-

nauso vielfältig einsetzbares ›Kapital‹ wie die Fähigkeiten, die in den einzelnen Menschen stecken. Auch Honig läßt sich als energiereiches – und heilsames – Produkt begreifen, das zudem von einem Bienenvolk und damit von einem sozialen Organismus stammt, in dem Beuys ein Vorbild für jede unentfremdete Gesellschaft zu erkennen glaubte.

Konfrontiert mit solchen in ihrer Aussage eigentlich gut nachvollziehbaren Materialien, fühlten sich dennoch viele Rezipienten verstört oder sogar veräppelt, da sie in einer Kunstausstellung Werke in vermeintlich edleren Werkstoffen wie Marmor oder Bronze erwarteten. Diese Reaktionen jedoch nahm Beuys als Beleg für seine These, daß die meisten Menschen abgeschnitten von natürlichen Zusammenhängen leben, nur in angelernten Wertigkeiten denken und das Sensorium für unmittelbare Erfahrungen verloren haben. Doch war er auch nicht bereit, das Publikum behutsam an seine Mythologeme zu gewöhnen. Vielmehr setzte er auf die Aura des Rätselhaften, die ja nicht nur Befremden auslöste, sondern genauso zur Unterstellung führte, es müsse sich bei so anderem um besonders große – hehre – Kunst handeln. Was den Kunstbegriff erweitern sollte, bestätigte also zugleich seinen Nimbus, womit es Beuys gelang, einer Profanisierung entgegenzuwirken, zu der es wohl gekommen wäre, hätte er die Kunstinstitutionen allein mit Projekten wie der »Organisation für direkte Demokratie« besetzt. Eine Aussage wie ›Jeder Mensch ist ein Künstler‹ hätte bald ihren paradoxen Gehalt und damit die stimulierende Kraft eingebüßt, wäre nicht andererseits sichergestellt gewesen, daß dem Künstler nach wie vor Attribute wie ›geheimnisvoll‹, ›hermetisch‹ oder ›anders‹ zugesprochen werden.

Abgesehen von der Auratisierung ging es Beuys aber auch um die Provokation. Sie hielt er für ein Mittel, um die Menschen wachzurütteln und Konventionen zu unterlaufen. Ausdrücklich sprach er vom therapeutischen Charakter des Provozierens und bestimmte es näher sogar als »Auferstehungsprozeß«, bei dem lange Verschlüttetes endlich wieder »hochkommt«. ⁴⁰⁴ Provokation war also notwendig, um die Entfremdung schockar-

tig bewußtzumachen; erst dann sah Beuys eine Chance, daß die Inhalte des ›erweiterten Kunstbegriffs‹ auch wirklich angenommen werden.

Stärker noch als mit Installationen, Multiples oder graphischen Arbeiten gelang ihm sowohl die Auratisierung als auch die Provokation bei etlichen seiner Aktionen. Hier war ihm das Publikum direkt ausgesetzt, und er konnte vor allem durch sein Auftreten, seine oft als charismatisch beschriebene Erscheinung wirken. Eine der programmatisch klarsten Aktionen fand am 26. November 1965 in der Galerie Alfred Schmela in Düsseldorf statt, wo die Besucher eigentlich eine Vernissage mit Beuys-Graphik erwarteten. Als sie kamen, war die Eingangstür jedoch zugesperrt, der Galerist zog einen Vorhang zu und erst später wieder auf, bevor er selbst den Raum verließ. Durch die Fenster-scheibe war nur Beuys zu sehen, der auf einem Graphikschrank saß, den Kopf ganz mit Honig bestrichen, auf dem Blattgold im Wert von immerhin 200,- DM klebte. In seinem Schoß hielt er einen toten Hasen. Bald stand er auf und ging mit dem Hasen langsam durch den Ausstellungsraum. Vor jedem Bild blieb er stehen, schien auf den Hasen einzureden und nahm dessen Vorderläufe, um mit ihnen die Arbeiten zu berühren. Der Titel der Aktion hieß entsprechend *wie man einem toten Hasen die Bilder erklärt*. ⁴⁰⁵

Wie bei seinen kunsttheoretischen Konzepten übernahm Beuys auch bei seinen Aktionen gerne Handlungsformen oder Gesten, die ihn selbst besonders beeindruckt hatten. Die Idee, einem Tier exklusiv eine Ausstellung zu zeigen, hatte er wohl



Joseph Beuys: *wie man einem toten Hasen die Bilder erklärt* (Düsseldorf, Galerie Schmela, 1965)

aus einem zwei Jahre zuvor erschienenen Buch über Wols, der seinem Hund – so wird berichtet⁴⁰⁶ – noch vor ihrer Eröffnung seine erste Ausstellung zeigte. Angeblich ging er mit dem Tier von Bild zu Bild, erklärte ihm alles und dankte ihm für die Hilfe: Ohne die Wärme seines Bauchs wäre die im Winter eingefrorene Chinatusch nicht wieder aufgetaut.

Nachdem Beuys dem Hasen in aller Ruhe die Ausstellung vorgeführt hatte, ging er in die Knie, nahm die Hasenohren zwischen seine Zähne und zog das Tier über den Fußboden durch den Raum. Danach setzte er sich wieder auf den Graphikschrank, wo er, rauchend, mit dem Hasen auch dann blieb, als die Galerie geöffnet wurde und die Besucher eintreten durften. Die meisten waren gewiß befremdet von der Aktion – und wohl auch etwas durchgefroren, da sie immerhin lange Zeit – die Zeugenangaben schwanken zwischen einer und drei Stunden – im Kalten (Ende November!) und Dunklen (nach 20 Uhr!) ausharren mußten. Das Gefühl, ausgeschlossen zu sein, steigerte sich durch die Hingabe, mit der Beuys sich dem Hasen widmete, den er, obwohl tot, offenbar wichtiger nahm als alle Interessenten vor der Galerie. Die damit verbundene Provokation sollte die übliche Hierarchisierung zwischen Menschen und Tieren in Frage stellen und das Vorurteil angreifen, daß Tiere keine Kunst begreifen können. Für Beuys sind Tiere dem Menschen insofern sogar überlegen, da sie nicht entfremdet leben und von keiner reduktionistischen Intelligenz beherrscht werden, sondern sich instinktsicher und ganzheitlich verhalten. »Ein Hase versteht mehr als viele menschliche Wesen mit ihrem sturen Rationalismus«, erklärte Beuys nachträglich zu dieser Aktion⁴⁰⁷; zwanzig Jahre später spitzte er diese Aussage weiter zu und äußerte nicht nur, »daß der tote Hase noch intelligenter ist als der Mensch«, sondern daß er sogar »die Bilder noch besser als ich selbst« verstehe.⁴⁰⁸

Mit solchen Bemerkungen deutet Beuys eine Tiermetaphysik an, die auch sonst – etwa bei seiner Einschätzung der Bienen – oft zum Tragen kam. (Bereits 1960, noch vor Gründung der Studentenpartei, hatte er sogar eine »Partei der Tiere« ins Leben

gerufen und sich zu ihrem Vorsitzenden gemacht.) Während andere Romantiker die Antike oder das Mittelalter, die Natur oder die Kindheit zum Paradies verklärten, wo Entzweiung und Entfremdung vermeintlich keinen Platz haben, idealisierte Beuys die Tiere und traute ihnen all das zu, was er bei den Menschen – in der Industriegesellschaft – vermißte. Daß er seinen Kopf bei der Hasen-Aktion mit Honig und Blattgold einschmierte, paßte ebenfalls – und nicht nur wegen des Bezugs auf die Bienen – zu seinem Menschen- und Tierbild, wollte er damit doch sichtbar machen, wie sehr der Mensch durch die Nähe zu einem Tier an Wärme und Spiritualität gewinnen kann. Wenn ein Kopf von einer Energieschicht umgeben ist und golden leuchtet, soll das von erhöhter Aktivität des Gehirns zeugen, in dem auch viel mehr Nervenzellen als an anderen Körperteilen miteinander in Verbindung treten. Ein Gehirn ist damit selbst so etwas wie eine »soziale Plastik«, ein kreativer Organismus, der aber auch erst aus Denkroutinen befreit werden muß. Dazu bedarf es der Begegnung mit einem anderen, unentfremdeten Organismus.

Aber natürlich rechnete Beuys auch damit, daß die Besucher ihn aufgrund des goldenen Nimbus wie einen Heiligen wahrnahmen. Er verkörperte Reinheit und Transzendenz für sie, wobei nochmals eine Rolle spielte, daß sie von der Aktion selbst ausgeschlossen blieben und der Künstler sogar danach unzugänglich für sie blieb, als er, immer noch mit Gold bedeckt, auf dem Schrank saß, sich also über alle anderen erhob, mit denen er nicht einmal sprach. Gerade er, der sonst Öffnung und Erweiterung proklamierte, präsentierte sich also einschüchternd, als höheres, sakrosanktes Wesen, das stumme Bewunderung verlangte. Gesteigert kehrt hier wieder, was auch auf Beuys' Umgang mit Materialien zutrifft: So sehr etwas einerseits Symbol für einen »erweiterten Kunstbegriff« ist, so sehr bestätigt und unterstützt es zugleich ein hermetisches Kunstverständnis. Die Sinnbilder für Demokratie und Ganzheitlichkeit sind exklusiv mit parareligiöser Aura aufgeladen.

Wohlvollend könnte man daraus schließen, daß Beuys das Soziale wirklich heilig war; aber ebenso könnte man ihm vorwer-

fen, allen gegenteiligen Äußerungen zum Trotz eher eine Erhöhung der eigenen Person als eine Erweiterung des Kunstbegriffs forciert zu haben. Selbst die wohlwollende Deutung läßt allerdings Fragen offen. Die Ausdehnung eines hohen Kunstbegriffs auf politische und soziale Tätigkeiten, ja auf die gesamte Volkswirtschaft bedeutete nämlich auch, daß dort überall spirituelle Energien – animalische Kräfte? – statt festgefügtter Institutionen zu wirken hätten. Gesetzgebung, Handel oder Ausbildung als Spielarten der Kunst zu begreifen weckt Sinnerwartungen und Hoffnungen auf fortwährende Läuterungs- und Reinheitserlebnisse, was letztlich alle Beteiligten überstrapazieren dürfte. Zugleich wäre für Banales und Alltägliches kein Platz mehr; die Menschen befänden sich in einem Zustand permanenter Kreativität. Das mutet aber so verstiegen und überzogen an wie die Phantasien mancher Avantgardisten und Diktatoren, die ewige Revolutionen oder einen auf Dauer gestellten Ausnahmezustand als Ziel ausgaben.

Wäre es nur eine Taktik von Beuys gewesen, Erziehung oder Sozialarbeit als Kunst auszugeben, um sonst wenig beachteten Feldern mehr Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, hätte es sich dabei um eine geschickte Instrumentalisierung des Kunstbegriffs gehandelt; da er jedoch auch eine Verwandlung dieser Bereiche nach dem Vorbild der Kunst anstrebte, sie also zu Orten gesteigerter Sinnstiftung und Schöpfung machen wollte, zeigte er, wie ernst er die Idee eines »erweiterten Kunstbegriffs« nahm. Sogar die Hasen-Aktion empfand er selbst als politische Kunst und wollte damit der Linken beweisen, daß Kunst nicht nur »Überbau« sei.⁴⁵⁹ Beuys unterschied also nicht zwischen symbolischem und »wirklichem« Handeln, und es lag vielleicht an seinen katholischen Wurzeln, daß er gegen Trennungen und jegliche Form von Indirektheit war. Darin besteht auch das Geheimnis seiner charismatischen Wirkung, da viele Menschen wohl spürten, daß jemand alles, was für andere nur metaphorischen Sinn hätte, ganz ernst nahm. Darin liegt aber zugleich der Grund dafür, daß Beuys letztlich – gemessen an seinen eigenen Ansprüchen – scheiterte und seinerseits nicht wirklich

ernstgenommen werden konnte. So irritierte es die erste Generation von »Grünen«-Politikern, die oft ihrerseits alles andere als utopiescheu waren, als sie nach und nach bemerkten, wie sehr Beuys das, was er in Interviews oder bei Aktionen bekundete, ohne Abstriche als politisches Programm begriff: Wäre er in ein Parlament gewählt worden, hätte er sich dafür eingesetzt, nicht länger Geld, sondern die menschlichen Fähigkeiten als zentralen Wirtschaftswert zu etablieren.

Beuys' Scheitern ist am besten daran zu erkennen, daß er in Büchern zur Zeitgeschichte oder über politische Strömungen der 1960er, 70er oder 80er Jahre nicht oder höchstens am Rand auftaucht. So blieb seine Wirkung auf das relativ enge – nicht-erweiterte – Kunstmilieu beschränkt; dort allein ist auch seine politische Arbeit dokumentiert. Diese mag damit zwar als Form von Kunst akzeptiert sein, ohne daß dadurch allerdings deren Geltungsbereich erweitert wurde. Vielmehr reiht man Beuys dann unter die zahlreichen Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein, die sich der Strategie des Ready-made bedienten und etwas, was bis dahin als profan und kunstfern angesehen wurde, in das Feld der Kunst überführten. Waren es bei Duchamp, dem »Erfinder« des Ready-made, Gebrauchsgegenstände wie ein Flaschentrockner oder eine Schneeschaukel, die auf einmal den aufmerksamen Blicken eines Kunstpublikums ausgesetzt wurden, so erklärte Daniel Spoerri Essensreste, Jasper Johns Cola-Dosen und Jeff Koons Staubsauger zu Kunstwerken. Beuys hätte gemäß dieser Einschätzung neben den kunstfremden Materialien Tätigkeiten wie Diskutieren oder Politisieren in den Rang von Kunst erhoben.

Das jedoch verkennt, daß es ihm nicht darum ging, das Innenleben des Kunstbetriebs mit Importen von außen zu bereichern; vielmehr empfand er die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst, auf deren Existenz alle ready-made-artigen Strategien gründen, als Symptom einer in isolierte Bereiche zersplitterten Gesellschaft und damit als Phänomen, das überwunden werden muß. Der »erweiterte Kunstbegriff« sucht also die gegenüber dem Ready-made entgegengesetzte Bewegung: Statt Zusätz-

liches unter dem Dach der Kunst zu versammeln, soll dieses lieber so lange ausgebaut werden, bis nichts mehr außerhalb davon zu stehen braucht.

Immerhin wirkte Beuys auch nach seinem Tod noch für viele Bürgerinitiativen als eine Vaterfigur; einige wurden sogar in direkter Bezugnahme auf ihn gegründet. Dazu gehört etwa der »Omnibus für direkte Demokratie«, der seit 1987 durch Deutschland tourt und für mehr plebiszitäre Elemente wirbt. Ebenso berufen sich einige Gruppen von Globalisierungsgegnern auf den Gedanken der »sozialen Plastik«, wobei als deren Ort mittlerweile vor allem das Internet fungiert.

Andere Gruppen betreiben insofern eine moderierte Version von Beuys' Kunstpolitik, als sie sich zwar für soziale Belange engagieren und das auch als Kunstaktion ausgeben, dabei aber das Ansehen, das Kunst genießt, gezielt – strategisch – einsetzen, um den Erfolg ihrer Projekte zu erleichtern. Beispielhaft für ein solches Verfahren ist die 1993 in Wien gegründete Gruppe *WochenKlausur*. Wird sie von einer Kunstinstitution eingeladen, nimmt sie sich jeweils eines sozialen Brennpunkts vor Ort an, um innerhalb weniger Wochen eine möglichst dauerhafte Verbesserung der Verhältnisse zu erreichen. Obdachlose, Drogenabhängige, Asylbewerber, Jugendliche oder Flüchtlinge gehörten bereits zu den Nutznießern dieser Projektarbeit. Auch wenn die *WochenKlausur* in Beuys' Sinne die These vertritt, daß »kreative Kompetenzen, in der Kunst traditionell zur Lösung formaler Probleme eingesetzt, (...) in allen möglichen Bereichen der Gesellschaft (...) Anwendung finden« können⁴¹⁰, ist wichtiger als die Übertragung von »Methoden« der Kunst die spezifische Resonanz, die etwas erhält, wenn es als Kunstprojekt deklariert wird. Die Akteure sprechen selbst vom »Mythos ›Kunst‹«, dem es zu verdanken ist, wenn ein Vorschlag, der sonst auf dem langen Dienstweg unterginge, einen Referenten oder Lokalpolitiker zu interessieren beginnt: Im Licht der Kunst betrachtet, erscheint ein Bus, der medizinische Hilfe für Obdachlose leistet, als aufregende Sache, während dieselbe Idee, von einem Sozialarbeiter vorgebracht, nur danach beurteilt würde, wie viele Ko-

sten damit verbunden und wie viele Wählerstimmen dadurch zu gewinnen sind. Kommunale Entscheidungsträger lassen sich also leichter als für die Finanzierung eines Sozialprojekts für die Genehmigung eines »Kunstwerks« gewinnen, zumal sie offenbar hoffen, selbst ein wenig vom Nimbus der Kunst abzubekommen. Oder sie haben Spaß daran, sich einmal unorthodox und damit unbürokratisch verhalten zu dürfen, weil ja Kunst ist, worum es geht.

Aber auch andere Menschen »zieht die Worthülse Kunst (...) wie ein Magnet« an.⁴¹¹ So berichten Medien lieber über ein Kulturevent als über ein Stück Sozialarbeit. Und Ärzte lassen sich leichter zu ehrenamtlicher Tätigkeit bewegen, wenn sie im Rahmen eines Kunstprojekts zu leisten ist. Auf eine einzige Anzeige der *WochenKlausur* meldeten sich dreißig Interessenten, die jenen Medizinbus für Obdachlose betreuen wollten, während ähnliche Versuche, von seiten der Behörden bereits einige Jahre lang unternommen, kein Echo fanden. Daß der Satz »Jeder Mensch ist ein Künstler« nach wie vor gerne zitiert wird, braucht angesichts dieses Befunds nicht zu verwundern.

Warum sollte, wer diese Macht der Kunst erkannt hat, darauf verzichten, sie (sich) zunutze zu machen? Dann ist höchstens unklar, ob es sich noch um ein Projekt im Sinne des »erweiterten Kunstbegriffs« handelt oder nicht eher um pfiffige Sozialarbeit. Bei der *WochenKlausur* fällt eine Entscheidung tatsächlich schwer, denn wenn auch die Kreativität der einzelnen Projekte betont wird, so fehlt andererseits – im Unterschied zu Beuys – der Impetus, mit Auftritten und Aktionen jenseits des sozialen Engagements einen Kunstanspruch zu erheben und jenem Mythos »Kunst« neue Nahrung zu geben. Die Aktivisten der *WochenKlausur* gehen nicht mit Installationen, Aquarellen oder Performances an die Öffentlichkeit, verlassen sich also darauf, daß die Aura der hehren Kunst von anderer Seite gepflegt wird oder aber über genügend Substanz verfügt, um nicht durch ein paar Instrumentalisierungen für soziale Zwecke abgenützt zu werden.

Die Paradoxie, der sich Beuys auslieferte, ist aufgelöst, wenn

die Erweiterung des Kunstbegriffs nicht mit Werkformen gekoppelt ist, die zu einer weiteren Sakralisierung und damit Exklusivitätssteigerung der Kunst führen. Andererseits bleibt vom ›erweiterten Kunstbegriff‹ dann auch nicht viel übrig. Ob Sozialarbeit generell größere Aufmerksamkeit erhält und lebendiger praktiziert wird, nur weil eine Gruppe ein paar Aktionen auf diesem Feld durchführt und als Kunst deklariert, ist zu bezweifeln; und sofern es primär um das Image geht, das ein Projekt dank der Kunst erhält, ist der Weg auch nicht mehr weit zum Kultur-Sponsoring von Unternehmen. Diese versprechen sich ebenfalls mehr Anerkennung, wenn sie ihre Produkte oder ihren Namen vom Nimbus der Kunst anstrahlen lassen. Die Differenz besteht allein darin, daß Unternehmen zahlen müssen, um in die Nähe der – exklusiven – Kunst gelangen zu können, während es Gruppen wie der *WochenKlausur* dank der Vorarbeit von Künstlern wie Beuys gelingt, sich selbst glaubhaft als Repräsentanten der Kunst darzustellen. Sie müssen deren Image nicht erwerben, sondern dürfen entscheiden, mit wem sie es teilen.

Ende der Kunst

Vom Überdruß an der Geschichte

Was haben Jan van Eycks *Genter Altar* (um 1430), eine religiöse Szene von Peter Cornelius aus den 1830er Jahren, ein Landschaftsgemälde Gustave Courbets aus der Zeit um 1870 und Andy Warhols *Brillo Boxes* (1964) gemeinsam? Wohl nur eines: Sie mußten jeweils schon als Beleg für die These herhalten, daß die Kunst an ihr Ende gelangt sei.

Dabei läßt die kleine Aufzählung bereits zweierlei vermuten: Diese These wird auf durchaus verschiedene Weise begründet – und sie ist offenbar nicht mehr ganz neu. Tatsächlich handelt es sich bei der Rede vom ›Ende der Kunst‹ um den vielleicht sogar robustesten Topos der neueren Kunsttheorie. Vorbereitet ist er seit den 1760er Jahren, wörtlich formuliert spätestens 1798, Thema seit den 1820er Jahren; seither hat er mal mehr, mal weniger Konjunktur, ist aber nie mehr verschwunden.⁴¹²

Als Vater des Diktums vom ›Ende der Kunst‹ gilt Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831), als sein Großvater müßte Johann Joachim Winckelmann genannt werden.⁴¹³ Der hatte nämlich als erster den Abschiedsschmerz von der Kunst zelebriert, mit der es für ihn sogar bereits in der Antike zu Ende war. Auf der letzten Seite seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) sieht er sich als Kunstfreund in der Position einer Frau, die »an dem Ufer des Meeres ihren abfahrenden Liebhaber, ohne Hoffnung, ihn wieder zu sehen, mit bethränkten Augen verfolgt, und selbst in dem entfernten Segel das Bild des Geliebten zu sehen glaubt«. ⁴¹⁴ – Das meint: Die heißbegehrte Kunst gehört unwiderruflich der Vergangenheit an.⁴¹⁵

Winckelmann beschreibt ihr Ende spiegelbildlich zu ihrem Anfang, der sich, der Legende zufolge, dadurch ergab, daß eine junge Korintherin, die von ihrem Geliebten Abschied nehmen

mußte, den Schatten nachzeichnete, den sein Gesicht auf eine Wand warf. So konnte sie sein Profil bewahren; sie hatte das erste Bild fixiert.⁴¹⁶ War dieser Abschied produktiv, da er den Menschen die Bildkultur brachte, so hat der zweite Abschied – der von der Kunst – insofern etwas Gutes an sich, als sich die Nachgeborenen aus dem Gefühl des Verlusts heraus der Reste der großen Vergangenheit sorgsam annehmen; sie beginnen, sie zu sammeln, zu ordnen und zu analysieren. Für Winckelmann setzt eine wissenschaftliche kunsthistorische Forschung die Vergangenheit der Kunst voraus. Man könnte auch von der Geburt der Kunstgeschichte aus der Trauer um das Ende ihres Sujets sprechen.

Winckelmann nennt allerdings kein Argument, warum es mit der Kunst definitiv vorüber sein sollte. Könnte das ausfahrende Schiff nicht doch eines Tages zurückkehren? Und sollte wirklich auszuschließen sein, daß sich die glücklichen Umstände, die die Werke der griechischen Antike möglich gemacht haben, irgendwann und irgendwo wiederholen? Winckelmann und mit ihm viele andere Klassizisten hatten sich jedoch damit abgefunden, in einer Epoche zu leben, in der das Beste, was Künstler tun können, darin besteht, die Werke der Alten nach Kräften nachzuahmen. Etwas Eigenes zu machen würde ihnen hingegen, gemessen an den hohen Maßstäben wahrer Kunst, zwangsläufig mißlingen. Nachahmung zur Überbrückung einer unbestimmten, gar ewigen Wartezeit – das war die etwas triste Arbeitsmaxime klassizistischer Kunst.

Hegel bekräftigte die Trauer der Künstler darüber, zu spät gekommen zu sein, indem er als erster zu begründen versuchte, daß die Kunst nicht nur »ein Vergangenes« ist, sondern es vor allem auch »bleibt«.⁴¹⁷ Zu einer so entschiedenen Aussage kam er vielleicht nur, weil es aus seiner Sicht nicht bedauerlich war, ein »Ende der Kunst« zu konstatieren. Anders als aus Winckelmann sprach aus ihm kein kunstseltiger Liebhaber, sondern der (protestantische) Philosoph, der davon überzeugt war, das Prinzip der Geschichte erkannt zu haben. Geschichte war für ihn Geistesgeschichte, eine sukzessive Entfaltung des Geistes, der sich

immer wieder neue Zentren – Orte seiner Präsenz – sucht, um die Menschen zu formatieren. Dabei gilt: Sobald der Geist die materielle Welt in Form und Gestalt gebracht haben wird, wird er rein Gedanke und Reflexion werden. Hegel wählte seine Zeit bereits nahe an diesem Stadium – und entsprechend die Phase, in der der Geist sich in äußerer Weltgestaltung und damit auch in Kunst »selbst verwirklicht«, für abgeschlossen. Es ist nicht mehr die Kunst, in der sich das realisiert, was die Menschen am meisten bewegt und verbindet; sie war einmal geschichtsbildend, Mittelpunkt der geistigen Welt, ist nun aber nur noch ein ziemlich beliebiges Epiphänomen.

In seinen *Vorlesungen zur Ästhetik*, die Hegel in den 1820er Jahren mehrmals in Berlin hielt, erläuterte er, wieso die Kunst mittlerweile als Medium für die Entfaltung des Geistes überfordert ist. So sei sie »ihrer Form wegen (...) auf einen bestimmten Inhalt beschränkt« und vermöge nur Wahrheiten zu formulieren, die sich auch veranschaulichen ließen. Eine »tiefere Fassung der Wahrheit« hingegen könne nicht mehr durch eine Skulptur oder ein Gemälde ausgedrückt werden: Zur Darstellung der Ergebnisse der Naturwissenschaften oder auch der Grundsätze der Moralphilosophie ist die Kunst ungeeignet. Deshalb gilt für Hegel: »Die eigenthümliche Art der Kunstproduktion füllt unser höchstes Bedürfnis nicht mehr aus; (...) so ist es einmal der Fall, daß die Kunst nicht mehr diejenige Befriedigung der geistigen Bedürfnisse gewährt, welche frühere Zeiten und Völker in ihr gesucht und nur in ihr gefunden haben«.⁴¹⁸

Nicht nur der Geist, ebenso die Kunst machte aber eine Entwicklung durch. So war sie auch in ihren Anfängen nicht »geisttauglich«, ja noch zu befangen im Material, um überhaupt etwas verkörpern zu können. Hegel spricht, bezogen auf die ägyptische oder archaisch-griechische Kunst, von der »symbolischen Kunstform«, der zwar schon die Intention zugrunde liegt, geistige Inhalte – Götter oder Werte – darzustellen, bei der die Gestaltung aber kaum über diese Absicht hinausgelangt und die somit nur indirekt – eben symbolisch – bleibt. Erst im klassischen Griechenland fanden Form und Gedanke zu vollständiger Harmonie.

Mit dem Christentum ging sie jedoch schon wieder verloren, da sich hier bereits eine Vergeistigung der Welt ergab, mit der die anschaulich-materielle Welt nicht Schritt halten konnte. Anders als die antiken Götter ist der christliche Gott nämlich bildlos-abstrakt; die Lehre des Christentums als einer Schriftreligion läßt sich zwar noch in Gleichnissen andeuten, besitzt aber einen Überschuß, der nicht zu versinnbildlichen ist. Entsprechend ist auch Schönheit für die christliche Dogmatik nicht mehr zentral. Mitleid oder Askese rücken dafür auf: Da Christus mit geschundenem Leib stirbt, gewinnt er seine Überzeugungskraft gerade als zerstörte Form. Im Christentum sind das Gute und Wahre nicht mehr notwendig mit dem Schönen verbunden, was Indiz dafür ist, daß die (schöne) Kunst auch nicht mehr das Leitmedium sein kann. Der Protestantismus verstärkte diese Tendenz, da er dem Bild überhaupt nicht mehr zutraute, Spiritualität fassen und ausdrücken zu können. Hegels Entwicklungsgeschichte des Geistes bestätigt das eigentlich nur.

Auch wenn die Kunst seit der Antike an gesellschaftlicher Relevanz eingebüßt hat und mittlerweile der Vergangenheit angehört, gibt es natürlich nach wie vor Künstler und eine ungebrochene Kunstproduktion. Was üblicherweise als Hegels These vom ›Ende der Kunst‹ tituliert wird (die Formulierung selbst taucht bei ihm gar nicht auf), umfaßt also nicht die Behauptung, die Kunst sei verschwunden, sondern bezieht sich allein auf einen Rollenwechsel: Sie ist entbehrlich geworden, eine unnötige kulturelle Zugabe. Arnold Gehlen formulierte es rund 140 Jahre nach Hegel so, daß die Kunst zwar abgestorben, dabei aber »scheinlebendig« sei (dies das kulturelle Pendant zum Scheintod in der Natur).⁴¹⁹

Es liegt auf der Hand, daß solche Diagnosen einen Deutungsstreit entfachen und zu Machtworten verführen: Was ist noch ›echte‹ Kunst und was nur äußerer Anschein, bloße Hülle, leeres Ritual? Jeder, der eine Zweiteilung zwischen formatierenden und belangloser, lebendiger und scheinlebendiger Kunst, zwischen wahrer Kunst und bloßem Kunstbetrieb – »Attrappenkunst«⁴²⁰ – vornimmt, wird auch eine Antwort parat haben,

wo und wie er die Grenze gezogen haben will, die auch sonst kulturkritischen Denkmustern inhärent ist: Man trennt Eigenliches von Uneigentlichem und konstatiert für die Gegenwart zweiteres.

Gemeinsam mit kulturkritischen Attitüden hat eine so verstandene These vom ›Ende der Kunst‹ von Hegel bis heute, daß sie unklar läßt, wann und wodurch sie widerlegt werden könnte. Wollte man einem zeitgenössischen ›Ende der Kunst‹-Proponenten etwa vorhalten, noch nie seien so viele Steuergelder für Kunstinstitutionen ausgegeben worden wie heute, noch nie habe der Kunstmarkt so geboomt, noch nie habe es so viele Künstler, Kunstschulen, Kunstsammler gegeben – dann könnte der immer noch lapidar mit der Bemerkung kontern, daß der Schein trüge. Er könnte die Hochkonjunktur sogar als Zeichen von Leerlauf und Panik angesichts eines Bedeutungsverlusts interpretieren. So ist es auch sonst typisch für kulturkritisches Denken von Spengler über Sedlmayr bis zu Virilio, Erstarrung und Beschleunigung, Agonie und Ekstase gleichzeitig zu diagnostizieren (und das eine aus dem anderen zu erklären, um auf jeden Fall konträre menschliche Grundängste anzusprechen).

Die Resistenz gegenüber Widerlegung (und das geschickte Spiel mit Dramatisierung und Ängsten) ist ebenso ein Grund für die Langlebigkeit der These vom ›Ende der Kunst‹ wie die Tatsache, daß sie zwar eine Grenzziehung zwischen ›echt‹ und ›unecht‹ verlangt, es aber ganz dem einzelnen Interpreten überläßt, seine Originalität darin zu beweisen, wo er diese Grenze festsetzt und wie er ihre beiden Seiten beschreibt. Je extremer dabei ein Kontrast zwischen Dies- und Jenseits der Grenze inszeniert wird, desto besser stehen die Chancen, daß auch ein breiteres Publikum darin etwas Glaubwürdiges und Wichtiges zu erkennen vermag.

Schon bei Winckelmann und genauso bei Hegel deutet sich an, wie man die Gegenwart der Kunst schlecht – und trostlos – aussehen lassen kann: Man braucht nur der Vergangenheit einseitig Vorzüge und Superlative zuzusprechen. Wenn Hegel etwa schreibt, mittlerweile sei man »darüber hinaus, Werke der

Kunst göttlich verehren und sie anbeten zu können«, dann unterstellt er damit, in früheren Epochen – bei den Griechen – sei das Usus gewesen. (Auch hier spiegelt er im Grunde eine urprotestantische Beunruhigung.)⁴²¹ Dies zu beweisen bleibt er jedoch schuldig, weckt also nur hohe Erwartungen, ohne deren Realitätsgrad zu bestimmen.

Den Bau der – ersten – Kunstmuseen sowie die allmähliche Etablierung der Kunstgeschichte als akademischer Disziplin deutete Hegel als Zeichen dafür, daß die Kunst »für uns (...) die echte Wahrheit und Lebendigkeit verloren« hat und »mehr in unsere Vorstellung verlegt« ist: Musealisiert wird Vergangenes, und die wissenschaftliche Beschäftigung ist lediglich Ersatz für ein inniges Verhältnis; es handelt sich hierbei, wie schon Winckelmann meinte, um die Reaktion auf einen Verlustschmerz. Den Griechen, so Hegel, sei die Kunstwissenschaft noch kein »Bedürfnis« gewesen, da sie von der Kunst selbst »volle Befriedigung« erlangen konnten.⁴²² Ähnlich klingt es bereits bei der mutmaßlich ersten Proklamation eines »Endes der Kunst«. So wird in Ludwig Tiecks Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) die Hypothese formuliert, daß »es wahrscheinlich mit der Kunst selbst zu Ende« sei, sobald man erst einmal »viel Aufhebens« um sie mache und »alles ins Geleise und gehörige Ordnung bringen« wolle; das sei nur noch »Afterenthusiasmus«.⁴²³

Was Tieck nur als Andeutung brachte, die er einem Bildhauer in den Mund legte und die Franz, dem Hauptprotagonisten, »unverständlich« blieb, wird bei Hegel umfassender beleuchtet. Nicht zuletzt bezieht er die Künstler ausdrücklich in seine Überlegungen mit ein: »Die Freiheit des Gedankens«, »die Bildung der Reflexion, die Kritik« habe sich auch ihrer »bemächtigt und sie in betreff auf den Stoff und die Gestalt ihrer Produktion (...) sozusagen zu einer tabula rasa gemacht«. Das ist eine erste und noch vornehme Formulierung des von nun an nicht mehr endenden Vorwurfs, die Kunst sei – infolge ihrer Bedeutungseinbußen – beliebig geworden. Anstatt noch unmittelbarer Ausdruck des Geistes und damit von Notwendigkeit getrieben zu sein, ist sie gleichsam arbeitslos und frei flottierend; die Künstler

unterstehen nicht mehr dem Diktat einer Übermacht, an und mit ihnen ereignet sich nicht mehr Geschichte, sondern sie haben die Kunst als »freies Instrument« zur Verfügung, das sie »in bezug auf jeden Inhalt, welcher Art er auch sei, gleichmäßig handhaben« können. Selbst die Künstler sind in ihrem Denken also schon über die Kunst hinaus und gehen reflektierend damit um: Sie denken nicht mehr in Bildern und Formen, sondern versuchen jeweils erst nachträglich, passende Ausdrucksweisen für ihre Ideen zu finden. Die Geschichte der Kunst stellt ihnen dabei einen »Vorrat von Bildern, Gestaltungsweisen, früheren Kunstformen« zur Verfügung, aus dem sie sich nach Belieben – eben beliebig – bedienen: »Kein Inhalt, keine Form ist mehr unmittelbar mit der Innigkeit, mit der *Natur*, dem bewußtlosen substantiellen Wesen des Künstlers identisch; jeder Stoff darf ihm gleichgültig seyn (...) Es giebt heutigentags keinen Stoff, der an und für sich über dieser Relativität stände.«⁴²⁴

Hegel denkt mit diesen Bemerkungen an Künstler wie die Nazarener, die den Stil der Gotik oder Frührenaissance aufgriffen, um eine ihnen ideal erscheinende Zeit wiederzubeleben. Die Adaption von »früheren Kunstformen« geschieht also kalkuliert und oft auch mit weiter reichenden Absichten. So hofften die Nazarener, ihre Gemälde könnten dazu beitragen, den alten christlichen Glauben zu erneuern. Einige konvertierten zum Katholizismus, und als Lukasbrüder lebten sie ab 1809 wie Mönche in einer festen Gemeinschaft in Rom. Für Hegel verrät eine so starke Bemühung um Innigkeit, daß diese gerade nicht mehr vorhanden ist – aber auch nicht wiedererlangt werden kann; vielmehr dürfe es der Künstler gar »nicht erst nötig haben«, sich eine bestimmte Haltung anzueignen und »z. B. katholisch zu werden«: Unmittelbarkeit kann, ist sie erst einmal verlorengegangen, durch Willensanstrengung nicht zurückgewonnen werden.⁴²⁵

Maler wie Friedrich Overbeck oder Peter Cornelius mögen zwar nicht weniger Genie gehabt haben als berühmte Vorgänger, doch indem ihnen die Unmittelbarkeit fehlt, bleibt auch ihre Begabung in einer Art von Leerlauf – findet keine Aufgabe, mit



Peter Cornelius:
Das Jüngste Gericht (1836/39)

der sie eins werden könnte. Was entsteht, mag gebildet, hochreflektiert, auch raffiniert, gewitzt oder ambitioniert sein, doch so wenig es aus einem Innersten kommt, so wenig wird es auch in das Innerste der Menschen dringen können.

Diese Diagnose Hegels zu lesen erstaunt einen Leser, der mit den Debatten und Topoi der Postmoderne vertraut ist, da sie vieles vorwegzunehmen scheint, was seit dem Ende des 20. Jahrhunderts als zeittypisch empfunden wird: Statt einer Position verpflichtet zu sein und diese bekenntnishaft-unmittelbar zu vertreten, üben sich viele in Reflexion, die bis zu einer habituellen Ironie gesteigert wird, in der sich die Relativität jedes Standpunkts geradezu zelebrieren läßt. Man genießt es als Ausweis von Souveränität, jeweils auch genausogut eine andere Haltung einnehmen und diese überzeugend vertreten zu können. Entsprechend bedient man sich aus dem Pool des bereits Vorhandenen, weshalb die Postmoderne als Epoche des Zitierens und Recyclens gilt. Gerade in der Kunst ist auffällig, daß es für einen Künstler nicht mehr wichtig ist, einen bestimmten – sofort eindeutig identifizierbaren – Stil zu pflegen; vielmehr findet Aufmerksamkeit, wer je nach Kontext verschiedene Werkformen, Materialien und Medien verwendet und eine möglichst breite Palette an Techniken und Stilen beherrscht: Bei Künstlern wie Rosemarie Trockel, Thomas Schütte oder Bruce Nauman läßt sich nie von einer Arbeit auf die nächste schließen; sie schöpfen noch viel umfangreicher als die Künstler, die Hegel im Visier hatte, aus dem gesamten »Vorrat von Bildern, Gestaltungsweisen, früheren Kunstformen«. Heute spricht man

mit Jean Baudrillard von der »Verfügbarkeit aller Zeichen, aller Formen, aller Wünsche, da schon alles freigesetzt ist«. ⁴²⁶ Oder bemerkt, wie Arthur C. Danto, daß ein Künstler »jetzt am Morgen ein abstrakter Maler, am Nachmittag ein Photorealist und am Abend ein minimaler Minimalist« sein kann. ⁴²⁷

Was jedoch ist davon zu halten, daß Hegel und postmoderne Philosophen das vermeintlich Neue und Besondere ihrer jeweiligen Zeit in genau denselben Kategorien beschreiben? Auch im Zeitraum zwischen Hegel und Danto gibt es genügend Theoretiker, die denselben Befund verkünden. Daß in der Kunst »Alles Vorige heute wiedergefunden wird« und es zu einem »nicht mehr gebundenen Übernehmen von allem Geeigneten« komme, behauptete etwa Martin Heidegger in den 1930er Jahren. ⁴²⁸ Erst recht stößt man immer wieder auf das Ressentiment gegenüber der Reflexion (als wäre diese Monopol der Philosophie!); innerhalb der Kunst gilt sie einseitig als Menetekel eines Verlusts an bindender Kraft. So beklagt Friedrich Theodor Vischer (1807–87), Schüler Hegels und einer der ersten, die seine Kunstdiagnose in den 1840er Jahren aufgriffen, daß »wir griechisch, byzantinisch, maurisch, gotisch, florentinisch, à la Renaissance, Rokoko bauen und nur in keinem Stil, der unser wäre«; es gebe »keine Mitte«, man sei zum »Herr Überall und Nirgends« geworden. Und dann: »Reflektierend und wählend steht jetzt der Künstler über allen Stoffen, die jemals vorhanden waren, und sieht den Wald vor Bäumen nicht.« ⁴²⁹ Ganz ähnlich behauptete gut vierzig Jahre später Nietzsche, die heutigen Künstler seien »Söhne einer gelehrten, gequälten und reflektirten Generation« und daher »tausend Meilen weit von den alten Meistern« entfernt, die »nur« Maler waren und nicht zugleich »Archäologen, Psychologen, In-Scene-Setzer irgendwelcher Erinnerung oder Theorie« ⁴³⁰; wiederum rund achtzig Jahre später konstatiert Gehlen, »jetzt« habe sich in der Kunst der »bewußte Subjektivismus eines Reflexionsstandpunktes« ausgebreitet. ⁴³¹

So kommt der Verdacht auf, die Gegenwart biete sich deshalb fast zwei Jahrhunderte nach Hegel noch ganz ähnlich dar, weil immer wieder dasselbe in die Vergangenheit projiziert wird:

Auch postmoderne Theoretiker sind überzeugt davon, daß ehemals »alles« verbindlicher und strenger war, daß es so etwas wie ein Wertezentrum der Gesellschaft gab, daß die Menschen von einer eindeutigen Haltung durchdrungen waren. Zwar romantisiert man eine solche Vergangenheit heutzutage nicht mehr, beurteilt die plural-reflektierende Gegenwart also nicht pauschal als Verlustangelegenheit, sondern vielleicht sogar als große Befreiung, hat aber die kulturkritische Zweiteilung der Geschichte deshalb keineswegs überwunden. Die Postmoderne ist nach wie vor höchst modern, insofern sie eine historische Grenze zwischen dem Singulären und dem Pluralen, dem Notwendigen und dem Beliebigen, dem Echten und dem Simulierten behauptet und sich selbst als die Epoche ausgibt, die diese Grenze als erste überschritten habe.

Die vielen Varianten des Topos vom »Ende der Kunst« beruhen auf dem Glauben an die grundsätzliche Differenz von Vergangenheit und Gegenwart. Sie leben von naiven Vorstellungen, was erstere anbelangt, und mischen ein paar Utopien, Klischees und Fakten zu einem Phantombild, dem gegenüber jede Gegenwart unheimlich anders aussehen muß. Kennzeichnend ist, daß die Phantombilder meist nur in wenigen Strichen skizziert werden, ergänzt der jeweilige Leser doch bereitwillig und mühelos Andeutungen um Versatzstücke aus seinem eigenen Geschichtsbild.

Auch die weiteren Motive neben dem Beliebigkeitsvorwurf, mit denen Hegel die Debatte eröffnete, wurden kaum einmal nennenswert verändert oder durch andere ersetzt. Deshalb wurde die These vom »Ende der Kunst« nicht nur ziemlich lange, sondern auch ungewöhnlich monoton vertreten und hat im Verlauf von knapp zwei Jahrhunderten keine markante Entwicklung aufzuweisen. Bei genauerer Betrachtung ist höchstens festzustellen, daß nur relativ wenige derer, die Tod, Ende oder Untergang der Kunst proklamieren, darin einen wirklich irreversiblen Vorgang sehen. Irgendeine Zukunft für die – oder eine – Kunst halten doch viele für denkbar, weshalb das dramatisch verkündete Sterben eher den Charakter eines Scheintods

trägt. So beklagt Vischer zwar einerseits, »unsere Kunst ist der Verstorbene«, ruft jedoch nur eine Seite später aus: »Wir sind nicht tot, aber wir sind eingepuppt, dick eingesponnen.«⁴³² Statt eines Endes gibt es also nur eine Krise, und stärker als Hegels Modell vom Fortschritt des Geistes erweist sich das romantisch-triadische Bild von Geschichte, wonach auf die Phase des Verfalls und der Dekadenz eine neue Unmittelbarkeit – eine Wiederkehr des idealen Ursprungs – folgt.

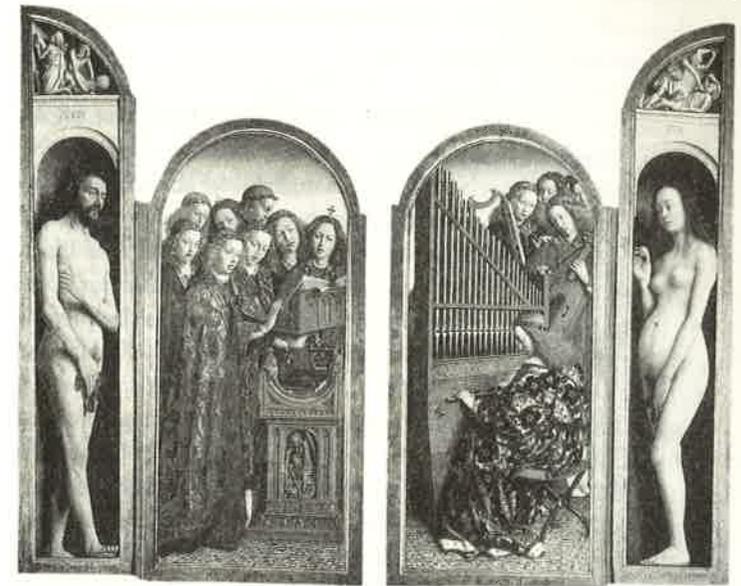
Kennzeichnend für dieses Geschichtsmodell ist das Zusammenfallen von Vergangenheit und Zukunft und damit die Aufhebung der Geschichte in ihr selbst – die Erlösung von ihr. In einer Zeit, in der fast jeder gelegentlich über die Last der Geschichte seufzt, wird die Vorstellung einer prä- oder posthistorischen Zeit verführerisch. Naiv, unverbildet und damit unschuldig und frei zu sein: Diese für die Moderne typische Sehnsucht wird dann auf die Künstler projiziert, die man gerne von der Pflicht des Geschichtsbewußtseins losspräche. Wäre die Vergangenheit nicht zuerst so stark gemacht und idealisiert worden, hätte wohl auch diese Sehnsucht nur geringer entwickelt werden müssen. Nur weil man die Geschichte so ernst nahm, wollte man sie wieder loswerden. Nach Hegel drückte die Rede vom »Ende der Kunst« also immer auch eine Enttäuschung darüber aus, der Geschichte noch nicht entkommen zu sein.

Wer die Künstler einem gestiegenen Geschichtsbewußtsein ausgeliefert sah und befürchtete, die Vergangenheit mache ihnen den Raum streitig, sorgte sich zugleich darum, wo sie überhaupt noch ihren Platz haben könnten. Mußte ihnen die Wahl eines historischen Bezugs nicht wichtiger werden als die Identifikation mit einem Ort, wenn sie durch die Zeiten streiften und sich aller Stile gleichermaßen bemächtigen konnten? So zumindest vermutete es Vischer, der der Kunst seiner Zeit vorhielt, sie sei ein »Vagabund«, »entwurzelt« und »heimatlos«, ja »flutter[e] bodenlos in den Lüften«.⁴³³ Diese Unterstellung wurde ebenfalls rasch zum Topos, vor allem bei national oder »völkisch« orientierten Autoren, die, wie der Kunsthistoriker Wilhelm Pinder (1878–1947), nur im »Selbsterlebnis als Nation« die Chance

auf eine Wiedererweckung künstlerischer Kräfte erblickten, im übrigen aber die »Wurzellosen und Entarteten« miteinander gleichsetzten.⁴³⁴

Am Beispiel Pinders wird auch deutlich, daß man um so weiter in der Vergangenheit landet, je mehr man diese idealisiert. Während Vischer und ebenso die meisten anderen Akteure des »Ende der Kunst«-Diskurses frühestens im 18. Jahrhundert den kritischen Zeitpunkt festmachen (Vischer äußert sich konkret enttäuscht von Cornelius⁴³⁵), geht Pinder fast vier weitere Jahrhunderte zurück. Da er nämlich noch strenger als Hegel darauf beharrt, daß Kunst eigentlich »Verehrung« und »Gottesdienst« ist, beginnt für ihn die Kunstkrise in dem Moment, in dem den Werken auch noch eine andere Funktion zukommt. Sobald der Künstler sich also nicht mehr nur als »Diener Gottes« begreift, sondern etwas macht, was (auch) irdischen Betrachtern gefallen soll, wird die Kunst profanisiert und um ihr Wesen gebracht. Sichtbar wird dieser Wandel hin zur »Anerkennung des Betrachters« für Pinder mit der Einführung der Zentralperspektive, hat diese doch den Sinn, ein Bild auf einen Betrachter auszurichten, dessen »Platz (...) vor dem Kunstwerke (...) mitgerechnet« wird: »Nicht Gott nimmt mehr die Form als Opfer entgegen, sondern Herr X. betrachtet sie mit Interesse.«

Pinder hat durchaus dramaturgisches Gespür, weshalb er den »Sündenfall« der Kunstgeschichte an einer Darstellung von Adam und Eva, nämlich den Seitentafeln von Jan van Eycks Genter Altar festmacht: »Am Genter Altar (...) stehen die Figuren von Adam und Eva, die späteren, *nicht mehr*, wie noch die Mittelfiguren, objektiv *unabhängig von uns oben – sie wissen, daß der Betrachter unten steht* –, und darum wird uns die Fußsohle von unten gezeigt.«⁴³⁶ Hatte van Eyck dem Betrachter mit dieser Fußsohle seine Reverenz erwiesen, so kam von nun an, glaubt man Pinder, ein Prozeß in Gang, in dessen Verlauf immer mehr um die Gunst der Rezipienten gebuhlt wurde. Kunst geriet zu einer Sache des Gefallens und Genießens, zu einem Spiel mit Effekten und Affekten, schließlich zu einer Abfolge von Überraschungen, Sensationen und Skandalen. Die abendländi-



Jan van Eyck: Seitentafeln des Genter Altars (Adam und Eva) (ca. 1430)

sche Kunstgeschichte seit dem frühen 15. Jahrhundert erscheint in der Rekonstruktion Pinders als Profanisierungsdebakel und Ausdruck einer zunehmend rücksichtslosen Nachfrageorientierung: »Kunst, die betrachtet, die gar genossen sein will, (...) führt auf die Dauer von der Kathedrale zur Kunstausstellung, von der Gemeinde zum Publikum, von der Gemeinschaft zum Einzelnen.«⁴³⁷

Die Ausstellung von Kunst und erst recht ihre Käuflichkeit beschreibt Pinder sogar als Obszönität, als handle es sich dabei um etwas wie Prostitution. Der Logik des Marktes unterworfen, wird die Kunst schließlich zu einer Sache der Mode: Ihrer Profanisierung entspricht ihre Beschleunigung. Pinder verwendet die Vokabel »Stilhetze«, vergißt aber nicht, im selben Zusammenhang auch nochmals darauf hinzuweisen, daß nunmehr »alle Stile (...) vogelfrei« geworden seien. In ihrer Reduktion auf ästhetischen Reiz sind sie trotz unterschiedlicher Herkunft

gleichermaßen verfügbar und besitzen keine Bindung an eine »Gemeinschaftsbewegung« mehr.⁴³⁸

Die Kritik an Kunstmarkt und Ökonomisierung gehört zu den wenigen Topoi, die nicht auch schon Hegel diskutiert. Sie ist dafür ein Standardthema der Kulturkritik. Bereits Vischer hatte das Effizienzdenken scharf kritisiert und das »Fabrikwesen« als etwas bezeichnet, was ebenso »den ehrenhaftesten alten Handwerksgeist (...) vollends aufreibt« wie auch »die kindliche Blüte physisch und geistig mordet«; er äußerte sogar, nahe der »l'art pour l'art«-Doktrin⁴³⁹, die Überzeugung, daß »das Bequemere« – das technisch und ökonomisch Effizientere – »allemaal das ästhetisch Ungünstigere« sei.⁴⁴⁰

Eine Ableitung des »Endes der Kunst« primär aus ökonomischen Gründen legte Victor Auburtin im Jahr 1911 vor. In seinem Buch *Die Kunst stirbt* wird die moderne Industriegesellschaft zu einer Macht erklärt, mit der die Kunst inkompatibel und der sie zudem ausgeliefert ist. Somit besitzt sie keine weitere Daseinsberechtigung und erscheint im Nachhinein sogar als »schüttelnde Fieberkrankheit, (...) die wir (...) von den Griechen übernommen haben«.⁴⁴¹ Im darwinistischen Kampf ums Dasein heillos unterlegen wirken auf einen Ökonomen vor allem »Naivität« und »Wahn«, die Auburtin jedoch als die beiden Voraussetzungen der Kunst ausweist, womit er einmal mehr das dem Genie-Begriff verpflichtete Ideal eines nichtreflektierenden Künstlers propagiert. In einer nüchternen und berechneten Welt sei dafür genauso wenig Platz wie für Liebe, Krieg oder andere starke Leidenschaften. Ohne Stimulanzien fehle neuer Kunst aber jegliche Basis; ältere werde künftig rein industriell genutzt. Auburtin zeigt sich verbittert-überzeugt davon, daß wir »in zweihundert Jahren (...) eine Patentmaschine haben [werden], mit der man in einer Minute sechzig zementene Apollos von Belvedere anfertigen kann«.⁴⁴²

Da der modernen Welt jegliche Poesie abhanden gekommen sei, bleibe denen, die sich immer noch als Künstler fühlten, nichts anderes übrig als eine Wiederholung alter Themen und Sujets: Sie litten noch am Verlust der Innigkeit, hätten aber

nicht mehr das Umfeld, um dagegen anzugehen und eine neue Kunst zu schaffen. Einmal mehr taucht also die Diagnose von Pluralismus und Beliebigkeit auf, nur daß diesmal, anders als bei Hegel, äußere Faktoren wie das Wirtschaftssystem dafür verantwortlich gemacht werden, wohingegen der Wandel in Geist oder Mentalität als Folge davon erscheint: »Sollen wir in alle Ewigkeit Kartoffelfelder und Dünen malen oder Sonnenuntergänge über schottischen Mooren; in alle Ewigkeit holländische Biergärten und flämische Waisenanstalten? Oder kehren wir der Abwechslung halber einmal wieder zur romantischen Vedute zurück, zu den rauschenden Wasserfällen oder zu den düsteren Felsen mit ragenden Ritterburgen obendrauf? Ein Ekelgefühl steigt uns in den Hals (...). Die Malerei hat abgewirtschaftet; sie ist tot.«⁴⁴³

Auburtin schrieb diese resignierten Sätze zu einer Zeit, die als Hochphase der Avantgarde gilt – als die meisten Strömungen der klassischen Moderne auf den Plan traten, um das Bild der Kunst zu revolutionieren. Selbst – und gerade – wenn Auburtin das alles nicht als Kunst akzeptiert haben sollte, hätte er in seinem Buch auf die zeitgenössischen Entwicklungen eingehen müssen, um seine These zu verteidigen. Mit keinem Wort jedoch erwähnt er auch nur, was damals passierte, sondern gibt sich allein seinem Ekel und Weltschmerz hin, der sogar – immerhin – beinahe selbsterstörerische Züge annimmt. So phantasiert Auburtin in erhabener Diktion über die gewaltige Zukunft einer Menschheit, die so stark sein wird, daß sie keine Kunst mehr braucht und in ihren technischen Leistungen aufgeht, betrauert sich selbst also als einen der letzten Vertreter einer durchaus zu Recht – aufgrund von Unterlegenheit – aussterbenden Spezies.

Bei Autoren wie Auburtin scheint ein vorab festgelegtes Programm abzulaufen, das einer Rückbindung an die jeweilige Gegenwart nicht mehr bedarf. Die Mechanik kulturkritischen Denkens ist vielmehr so eingestellt, daß ein Schlagwort das nächste evoziert und zu bestätigen scheint. Es gibt einen geschlossenen Kreislauf von Motiven, und nirgendwo sonst läßt sich die Idee des »perpetuum mobile« so weitgehend umgesetzt finden wie bei

den Texten, die einen Abgesang auf Kunst, Religion oder den Menschen im Ganzen bieten.

Auburtins Behauptung, den Künstlern seien die Stoffe abhanden gekommen (obwohl sie doch aus allen wählen können ...), gehört ebenfalls zu den Dauerbrennern kulturkritischer Prosa. 1842, 1911, 1950, 1993 – es hört sich immer ganz ähnlich an. Wo Vischer einen Aufsatz lang beklagte, es gebe nur noch »abgelebte Stoffe« und entsprechend eine »unendliche Unsicherheit in der Wahl der Gegenstände«⁴⁴⁴, schrieb mehr als ein Jahrhundert später Karl Scheffler sogar ein ganzes Buch mit dem Titel *Kunst ohne Stoff* und stellte darin fest: »Die Maler wissen nicht mehr, was sie malen sollen. Der Stoff hat sich verflüchtigt (...); er ist den Malern von Jahrzehnt zu Jahrzehnt gleichgültiger geworden.«⁴⁴⁵ Sogar denselben Grund nennen Vischer und Scheffler für die Ratlosigkeit; aus der Sicht des einen hat »die Substanz des Volksgeistes« nachgelassen, für den anderen ist »die Volksphantasie« als Quell der Kunst versiegt.⁴⁴⁶ Wiederum zwei Generationen später heißt es bei Jean Baudrillard, »Kunst und Inspiration« seien »ins Stocken geraten«, ja das, »was sich über einige Jahrhunderte wunderbar entwickelt hat, [ist] plötzlich erstarbt«. Und weiter – in typischer Verschränkung von Stillstands- und Beschleunigungs-Motivik: »Hinter all der krampfhaften Bewegung der zeitgenössischen Kunst schlummert eine Art Trägheit, etwas, dem es nicht mehr gelingt, über sich hinauszugelangen, und das sich in immer schnellerer Rekurrenz um sich selber dreht.«⁴⁴⁷

Was jedoch tatsächlich nicht über sich hinausgelangt und ein Stocken der Inspiration befürchten läßt, ist diese Art von Diagnose, die sich allein deshalb verdächtig macht, nur Vorurteil und Ressentiment zu sein, weil sie so unspezifisch bleibt. Schon die Linearität des Verfalls, die Kulturkritiker zu erkennen glauben (»von Jahrzehnt zu Jahrzehnt«; »immer schneller«), kann genauerer Betrachtung kaum standhalten und verrät nur den intellektuellen Leichtsin, von wenigen zusammengesuchten Fakten ausgehend zu extrapolieren. Offenbar erliegen Theoretiker gerne dem Glauben, alles, was irgendwie plausibel klingt,

verdanke sich einer präzisen Analyse, und übersehen dabei, wie leicht sie der Eingängigkeit – Wohligeit – von Gemeinplätzen erliegen.

Daß gerade die Feststellung einer Inhaltsleere der jeweils aktuellen Kunst über mehr als 150 Jahre immer wieder als Trumpf aus der Argumententasche gezogen wurde, um eine tiefe Krise oder gar ein »Ende der Kunst« zu behaupten, hat aber auch wieder mit Fehlerwartungen zu tun. Wie man jede Gegenwart schlecht aussehen lassen kann, wenn man die Vergangenheit mit Phantasien aufpumpt, gibt auch alles eine schlechte Figur ab, was mit ungemäßen Maßstäben beurteilt wird. So unterstellen die Kritiker von Vischer bis Baudrillard ohne weitere Ableitung, bildende Kunst – auf die sie das »Ende der Kunst« primär beziehen – müsse »eigentlich« immer große Themen bieten und am besten sogar eine Welt starker Mythen entwickeln. Sie übersehen dabei, wie selten Bilder schon in früheren Epochen von sich aus Inhalte geschaffen oder auch nur auf sich allein gestellt gewirkt haben; vielmehr war bildende Kunst dann am stärksten, wenn sie bereits bestehende Weltbilder, Werte und Ordnungen repräsentieren durfte. Insofern diese Funktion im Zeitalter der Autonomisierung der Kunst in den Hintergrund getreten ist, mag sichtbarer geworden sein, wie stumm und relativ unselbständig Bilder sein mögen; sie sind es aber nicht erst jetzt. Viele Künstler verstanden es auch, dieses Defizit in einen Vorzug zu verwandeln. Dann bedienten sie einen gegenüber Kunst ebenfalls bestehenden Wunsch und bemühten sich, sie von Inhaltsschwerem zu entlasten und als anspruchsloses Gegenüber darzubieten. Berühmt wurde etwa Henri Matisse's Vergleich der Kunst mit einem Lehnstuhl: Sie solle als »Beruhigungsmittel« und »Erholung« wirken und »ohne beunruhigende und sich aufdrängende Gegenstände« auskommen.⁴⁴⁸

Wenn Hans Weigert, ein weiterer Kunsthistoriker, der der modernen Kunst »Abseitigkeit« und das Absinken auf einen »Nullpunkt« vorhielt, nun gerade die Bilder von Matisse als Kronzeugen für die These heranzieht, daß das, »was in aller früheren Kunst das mit Inhalt und Bedeutung zu füllende Gerüst

der Komposition war, (...) jetzt inhaltslos und bedeutungslos« geworden sei, dann wird offensichtlich, wie leicht es sich die Kritiker machen, um ihrem apokalyptischen Tonfall treu zu bleiben.⁴⁴⁹ Sie legen einmal pauschal fest, was Kunst sein soll, und konstatieren überall dort, wo ihnen etwas anderes begegnet, Dekadenz und Untergang.

Auf diese Weise müßte man auch andere Symptome, die zur Diagnose eines ›Endes der Kunst‹ dienen sollen, auf den dahinterliegenden Kunstbegriff rückbeziehen. So scheint nach wie vor romantischen Idealen verpflichtet zu sein, wer beklagt, daß die Kunst »peinlich kalt, krank, für überfeinerte Nerven, aber wissenschaftlich bis zum äußersten« geworden sei⁴⁵⁰, »daß sie der mechanischen Welt anzugehören scheint, nicht mehr dem organischen Dasein«⁴⁵¹ oder daß sie von der »Kühle des Künstlers gegenüber dem Daseinswert« zeuge.⁴⁵² Sowohl Oswald Spengler als auch Arnold Gehlen entdeckten die Kälte auf Landschaftsbildern Gustave Courbets. Hier werde der »kahle physikalische Raum« gezeigt, der »arm an Seele« sei, während eine Landschaft Rembrandts, geprägt von »transzendenterm Braun«,



Gustave Courbet: *Die Steilküste von Etretat nach dem Sturm* (1869)

noch »durchaus im Weltraume« gelegen sei.⁴⁵³ Klassische kulturkritische Dichotomien werden hier einmal mehr durchdekliniert und zum Schema, nach dem die Kunstgeschichte in zwei Zeitabschnitte unterteilt wird: eine Phase der Blüte und eine des Untergangs und »Welkens«.⁴⁵⁴

Wie sehr die meisten Diagnosen eines ›Endes der Kunst‹ aus einem kulturkritischen Weltbild herrühren, ist auch daran zu ersehen, daß kaum einmal direkt auf Hegel Bezug genommen wird. Es ist nicht auszuschließen, daß Autoren wie Auburtin oder Weigert seine These gar nicht kannten; vielmehr speiste sich ihre Kritik aus denselben Überzeugungen, die sie neben einem ›Ende der Kunst‹ (wahlweise) eine Vernutzung der Natur, einen Verfall des Glaubens, eine Krise der Männlichkeit, einen Untergang der alten Werte oder eine Dekadenz des Handwerks beklagen ließ. Zum Teil – wie bei Spengler oder Baudrillard – ist das Schicksal der Kunst dann auch »nur« Symptom einer als maßlos empfundenen Gesamtentwicklung.

Die Auseinandersetzung mit Hegels Kunstphilosophie fand lange Zeit vornehmlich in der Sekundärliteratur statt; meist ging es den Autoren dort darum, die These vom ›Ende der Kunst‹ in den Zusammenhang der hegelschen Systematik einzuordnen⁴⁵⁵ oder auch textkritisch zu untersuchen, inwiefern die Fassung der *Vorlesungen zur Ästhetik*, die Hegels Schüler Heinrich Gustav Hotho posthum veröffentlichte, überhaupt sachgemäß ist und ob Hegels Theorien darin nicht verzerrt wiedergegeben werden.⁴⁵⁶ Philosophen wie Heidegger oder Adorno, die ihrerseits ein ›Ende der Kunst‹ zumindest in Erwägung zogen, nahmen zwar Bezug auf Hegel, wichen aber einer konzentrierten Auseinandersetzung aus: »Die Entscheidung über Hegels Spruch ist noch nicht gefallen«, bemerkte Heidegger 1936⁴⁵⁷; Adorno stellte lapidar fest, das von Hegel »prognostizierte Ende der Kunst [trat] in den einhundertfünfzig Jahren seitdem nicht ein«, womit er, entgegen Hegel, allein die weitere Entstehung von Kunst schon als Beleg für deren Fortbestand nahm und die Unterscheidung zwischen der Kunst als höchstem Bedürfnis und beliebiger Kunst ignorierte.⁴⁵⁸

Erst in den 1980er Jahren knüpfte ein Philosoph, nämlich Arthur C. Danto (geb. 1924), ausdrücklich an Hegel an, um dessen These in aktualisierter Weise zu reformulieren. Im Unterschied zu den kulturkritisch gefärbten Autoren behauptet Danto nicht nur ein »Ende der Kunst«, sondern macht dies wie Hegel daran fest, daß die Kunst von unanschaulicheren Formen des Geistes, im letzten von der Philosophie abgelöst worden sei. Das Schlüsselereignis stellt für Danto die erste Ausstellung der *Brillo-Boxes* Andy Warhols im Jahr 1964 dar. Diese aus Holz nachgebauten Verpackungskartons konnte man nur noch unter bestimmten Voraussetzungen als Kunst (an)erkennen. Sie hatten nämlich keine Eigenschaften an sich, die sie objektiv, unabhängig von



Andy Warhol: *Brillo-Boxes* (1964)

ihrem Auftauchen in einer Kunstgalerie, der Klasse der Kunstwerke zugeordnet hätten, denn daß etwas aus Holz nachgebaut wird, war dafür kein hinreichender Grund. Danto räumt ein, daß schon bei Duchamps Ready-mades einige Jahrzehnte zuvor nicht klar gewesen war, ob es sich dabei um Kunst oder Nicht-Kunst handelte, doch da sie damals nicht ausgestellt waren, wurde das Kunstpublikum auch noch nicht mit dieser Frage konfrontiert.

Zu den Voraussetzungen, die man machen muß, um die *Brillo-Boxes* als Kunst zu akzeptieren, gehört die Auffassung, daß ein Kunstwerk in der Moderne häufig eine originelle Reflexion darüber bietet, was Kunst eigentlich ist. Die gesamte Entwicklung

moderner Kunst sieht Danto als Folge von Experimenten, bei denen es darum ging, nach und nach all das in Frage zu stellen, was bis dahin als Kriterium der Kunst gegolten hatte, um so, ex negativo, zu erforschen, was als Kunst übrigbleiben würde: Herausragende technische Meisterschaft, Idealisierung der Wirklichkeit, Wahl eines bedeutsamen Themas, wertvolle Materialien – das waren lange Zeit Merkmale von Kunstwerken, gegen die die Künstler der Moderne zu rebellieren begannen. Je stärker und gezielter diese Rebellion stattfand, desto mehr wurde die einzelne Arbeit auch zu einem Testfall: Würde der Kunstbetrieb das noch als Kunst akzeptieren? Die Diskussionen unter dessen Protagonisten gingen nicht mehr so sehr über ikonographische Feinheiten, technische Detaillösungen oder stilistische Besonderheiten des jeweiligen Künstlers, sondern drehten sich nun eher darum, ob es sich bei ihm überhaupt um einen Künstler handelt. Die Debatten über Kunstwerke wurden zu Debatten über die Grenzen der Kunst. Als mit den *Brillo-Boxes* und Ready-mades kein äußerer Unterschied mehr zwischen Kunst und Nicht-Kunst zu erkennen war, blieb – so Danto – auch nichts anderes mehr übrig als die philosophische Frage nach dem Wesen der Kunst: »Mir wollte allerdings scheinen, daß die Antwort auf die Frage letztlich nicht aus der Kunst selbst kommen konnte, die ihre philosophischen Kräfte vielmehr mit dem Stellen derselben erschöpft hatte, womit die Aufgabe der Philosophie schlagartig klar war.«⁴⁵⁹

Das Ende – Ziel – der Kunst ist also die Philosophie der Kunst. Es ist aber auch insofern ein Ende, als die Kunst sich nicht mehr über bestimmte Eigenschaften definiert, ein Künstler somit, anders als in früheren Jahrhunderten, keine Regeln, Stilkonventionen oder Sujetvorgaben einzuhalten genötigt ist, um als Künstler anerkannt zu werden; vielmehr ist grundsätzlich alles als Kunst möglich (»anything can be art«), sofern es nur dazu angetan ist, einmal mehr die Frage nach der Kunst in den Raum zu stellen.⁴⁶⁰ Danto wiederholt damit die Beliebkeitsdiagnose gegenüber der Kunst, diesmal jedoch nicht im Ton des Vorwurfs, sondern mit dem Wohlwollen des Philo-

sophen, der der Kunst dankbar ist, ihm eine schöne Aufgabe übertragen zu haben.

Auch für die Kunst gibt es eine Zeit nach ihrem Ende, die nicht nur traurig ist. Danto deutet es immerhin als Befreiung, daß Künstler nun keine Sanktionen mehr zu befürchten brauchen, wenn sie ignorieren, was früher oder bisher als Kunst galt: Sie müssen sich mit dem, was sie tun, in keine kunstgeschichtlichen Modelle einpassen; das ›anything goes‹ bedeutet, außerhalb geschichtlicher Ordnungen, jenseits allgemeiner Ziele oder Entwicklungslinien zu agieren. Das Ende der Kunst ist damit genauer ein Ende der Geschichte der Kunst.

Die Jahrzehnte seit den *Brillo-Boxes* beurteilt Danto sogar als »eine große Zeit für die Kunst«⁴⁶¹ – als Zeitalter eines phantastischen Pluralismus, in dem einzelne Künstler weitere Kunst-Dogmen wie das von der Einheit von Leben und Werk unterlaufen und die philosophische Debatte über das Wesen der Kunst lebendig halten. Allerdings stellt das ›Ende der Kunst‹ auch für Danto vor allem einen Bedeutungsverlust dar: Mit den traditionellen Eigenschaften der Kunst wurden zugleich die ihr gegenüber vorgebrachten Ansprüche und Hoffungen dekonstruiert, und niemand erwartet heute noch ernsthaft, eine Kunstströmung könne Revolutionen auslösen, die Gesellschaft verbessern oder auch nur eine merkliche Kompensation bestehender Mißstände leisten. Der Preis der Freiheit und Geschichtslosigkeit ist die Marginalisierung, und mit melancholischem Tenor, der an Winckelmann erinnert, bezeichnet Danto es als »ein großes Privileg, in der Geschichte gelebt zu haben«.⁴⁶²

Im Unterschied zu anderen ›Ende der Kunst‹-Proklamateuren wird Danto nicht Opfer eines überzogenen Kunstbegriffs, an dem gemessen fast alles, was an Kunst entsteht, als gescheitert oder dürftig erscheinen muß. Er geht nicht von einer idealisierten Vergangenheit aus, sondern analysiert die Debatten und Vorgänge der gegenwärtigen Kunstwelt. Daß er dort eher philosophische als künstlerische Fragen verhandelt sieht, bringt seine Überlegungen nicht nur in die Nähe zu Arnold Gehlens berühmtem Slogan von der »Kommentarbedürftigkeit moder-

ner Kunst«⁴⁶³, sondern belebt vor allem auch einen uralten Paragone zwischen Kunst und Philosophie: Seit Platon neigten Philosophen dazu, die Kunst entweder zu überschätzen und dann als das große Andere (oft auch Unheimliche) zu mystifizieren – oder aber sie zu bagatellisieren. Folge einer Überschätzung – und daraus resultierender Enttäuschung – sind kulturkritische Diagnosen eines ›Endes der Kunst‹, Ausdruck einer Bagatellisierung ist es hingegen, wenn Danto zu derselben Diagnose gelangt.

Es stellt nämlich eine Verkürzung dar, wenn er so tut, als sei die Kunst der letzten Jahrzehnte vornehmlich dazu geeignet gewesen, die Frage nach dem Wesen der Kunst zu stellen. Schon die Pop-art, die er gerne als Beispiel heranzieht, hat genauso dazu beigetragen, die Konsumgesellschaft, die Massenmedien oder die Mechanismen der Mythisierung und des Starkults zu erhellen, auch wenn sie – zugegeben – dazu eher die Impulse lieferte, als selbst die theoretische Durchdringung zu leisten. Dennoch: Die Fragen, die von der Kunst eröffnet werden, sind vielfältiger, als es Dantos Aussagen vermuten lassen. Der Kunstcharakter der Werke mag zwar jeweils als eine Dimension zum Thema werden, doch wäre es bei den *Brillo-Boxes* genauso wie bei vielen anderen Arbeiten der letzten Jahrzehnte seltsam einseitig, die Interpretation nur darauf abzustellen.

Da Danto aber insgesamt wenig Widerspruch erfährt, zeigt das, wie selbstverständlich sich mittlerweile die meisten damit abfinden können, daß die Kunst den Status einer Nebensache besitzt und an so etwas wie ihr ›Ende‹ gekommen ist. Hegel hingegen provozierte noch zornige Reaktionen, etwa von Felix Mendelssohn Bartholdy, der sich 1831 darüber empörte, daß der Philosoph die Kunst für »mausetot« erklärte. In einem Brief an den Komponisten Wilhelm Taubert schrieb er: »... und da machte es mich grimmig, daß das Unwesen immer noch fortgeht, und daß der Philosoph [Hegel], der behauptet, die Kunst sei nun aus, immer noch fortbehauptet, die Kunst sei aus, als ob die überhaupt aufhören könnte!«⁴⁶⁴ Noch vor Dantos Auftreten war in den 1970er Jahren Herbert Marcuse wohl einer der

letzten, für den »ein ›Ende der Kunst‹ nur (...) vorstellbar« war als skandalöser »Zustand vollkommener Barbarei« – als Ausdruck einer Entropie, in der »nicht mehr (...) zwischen Wahr und Falsch, Gut und Böse, Schön und Häßlich zu unterscheiden« wäre.⁴⁶⁵

Wenn mittlerweile gerade Philosophen gerne über ein ›Ende der Kunst‹ meditieren, wollen sie sich aber vielleicht auch schon einmal an die Vorstellung gewöhnen, daß ihr Metier genauso von Bedeutungsverlust, Selbstbezüglichkeit und Vergänglichkeit betroffen sein könnte wie die Kunst. Sollten sie vielleicht überhaupt eine Stellvertreterdebatte führen, und ließe sich ihr Feld nicht noch besser in Kategorien der Kulturkritik beschreiben als die Kunst? So wenig wie diese füllt die Philosophie nämlich noch höhere Bedürfnisse aus (tat sie es je?), und während es immerhin nach wie vor neue Kunstrichtungen und regelmäßig neue Künstlerstars gibt, mangelt es in der Philosophie auffällig an neuen Sujets und erst recht an Figuren, die die Rollen ihrer wirkungsmächtigen Vorgänger übernehmen könnten. Man hat sogar Mühe, die Erinnerung an die philosophische Tradition wachzuhalten, und erschöpft sich oft in esoterischen Detaildebatten. Die Funktionen, die die Philosophie einst erfüllte, sowie die Begabungen, denen sie ein Feld bot, scheinen in andere Bereiche abgewandert oder gar nicht mehr gefragt zu sein. Was Hegel für die Kunst behauptete, ist also mindestens so sehr ein Spezifikum der Philosophie und wird von ihren – letzten? – Vertretern nur schamhaft verschwiegen: »Es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr.«⁴⁶⁶

Nachbemerkung

Die Kapitel dieses Buchs gehen auf eine Vorlesungsreihe zurück, die ich im Wintersemester 1999/2000 an der Akademie der Bildenden Künste in München und vier Jahre später an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg hielt. Im Wintersemester 2004/2005 waren die ›Formeln der Kunst‹ nochmals Thema eines Seminars, das ich an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe veranstaltete. – Eine wichtige Vorarbeit stellte ferner der Artikel »Kunst; Künste; System der Künste« dar, den ich für das historische Wörterbuch *Ästhetische Grundbegriffe* verfaßte (in: Karlheinz Barck et. al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3, Stuttgart 2001, S. 556–616). – Das siebte Kapitel (»Das unschuldige Auge«) wurde in einer ersten Fassung veröffentlicht in: *Neue Rundschau* 114/4 (2003), S. 9–26. – Für Unterstützung danke ich herzlich Hans-Georg Fügen, Walter Grasskamp, Yvonne und Eberhard Jonath, Helmut Mayer, Veronika Schöne, Stephanie Senge.

Anmerkungen

- 1 Zur Begriffsgeschichte des »je ne sais quoi« vgl. Erich Köhler: »Je ne sais quoi. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen«, in: Romanistisches Jahrbuch 6 (1953/54), S. 21–59 (wiederabgedruckt und ergänzt in: ders.: *Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania*, München 1984, S. 230–286).
- 2 Pierre Corneille: *Médée*, Paris 1639, S. 36 (II, 5).
- 3 Vgl. zur Substantivierung des »je ne sais quoi« Pierre-Henri Simon: »Le Je-ne-sais-quoi et l'ordre classique«, in: ders.: *Le Jardin et la Ville*, Paris 1962, S. 28–45, hier S. 31.
- 4 Vgl. Baltasar Gracián: *El Héroe* (1637), Kap. XIII, zit. in: ebd. S. 39.
- 5 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1995, S. 433.
- 6 Blaise Pascal: *Les Pensées*, Nouvelle Édition collationnée sur le manuscrit autographe, hg. v. L. Brunschvicg, Paris, 1965, Bd. 2, S. 82 f.
- 7 Vgl. Vladimir Jankélévitch: *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Paris 1957, S. 34.
- 8 Gottfried Wilhelm Leibniz: *Meditationes de cognitione, veritate et ideis* (1684), in: ders.: *Philosophische Schriften* (hg. v. C.J. Gerhardt), Bd. IV, Berlin 1880, S. 423; dt. *Betrachtungen über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen*, in: ders.: *Kleinere Philosophische Schriften*, Leipzig 1883, S. 246.
- 9 Vgl. Aurelius Augustinus: *Enarrationes in Psalmos*, 99, 3–5.
- 10 Vgl. André Félibien: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres*, Paris 1725 (repr. Farnborough 1967), Bd. 1, S. 85.
- 11 Louis de Boissy: *Le je ne sçai quoi*, Autrecht 1732, S. 5 f.
- 12 Ebd., S. 14.
- 13 Ebd., S. 17 f.
- 14 Vgl. Jürgen von Stackelberg: *Metamorphosen des Harlekin. Zur Geschichte einer Bühnenfigur*, München 1996, S. 30, 59.
- 15 Übers. nach: Pierre de Marivaux: »Cabinet du philosophe«, in: ders.: *Œuvres Complètes*, Paris 1781, Bd. IX, S. 565 f.
- 16 Vgl. Dominique Bouhours: *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671), Paris 1741, S. 310–335, v. a. S. 328.
- 17 Übers. nach: Charles Louis de Montesquieu: *Essai sur le goût* (ca. 1753), Genf 1967, S. 88.

- 18 Ebd., S. 89.
 19 Vgl. Adrian von Buttlar: *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, Köln 1989, S. 107.
 20 Übers. nach: Jean Jacques Rousseau: *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* (1761), London 1774, Bd. 2, S. 126.
 21 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* (1790), B 179 (§ 45).
 22 Ebd., B 182 (§ 46).
 23 Ebd., B 184, 185 (§ 47).
 24 Ebd., B 181, 182 (§ 46).
 25 Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), Stuttgart 1994, S. 249.
 26 Ebd., S. 253.
 27 Ebd., S. 255.
 28 Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795), in: ders.: *Nationalausgabe*, Bd. 20, hg. v. B. v. Wiese, Weimar 1962, S. 360 (Fünfzehnter Brief).
 29 Tieck, a. a. O. (s. Anm. 25), S. 255.
 30 Zur Rolle der paradoxen Formulierung bei der Beschreibung von Kunst vgl. Wolfgang Ullrich: »Wirtschaft durch Kunst – Wirtschaft statt Kunst? Analyse einer Grenzüberschreitung«, in: ders.: *Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst*, Berlin 2003, S. 106–128, v. a. S. 110f., 125ff.
 31 Boris Becker in: why not?, Lifestyle im Handelsblatt, Oktober 2004, S. 25.
 32 Vgl. das entsprechende Kapitel!
 33 William Hogarth: *The Analysis of Beauty*, London 1753, S. VII (dt. *Analyse der Schönheit*, Dresden 1995, S. 16).
 34 Ebd., S. X (dt. S. 19).
 35 Vgl. ebd., S. XVII (dt. S. 26).
 36 Vgl. ebd., S. VI (dt. S. 14).
 37 Vgl. Giovanni Paolo Lomazzo: *Trattato dell'arte de la pittura*, Mailand 1584, S. 22f.
 38 Zur Rezeption der *Analysis of Beauty* vgl. Johannes Dobai: *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bd. 2, Bern 1975, S. 679–692; Kat. *William Hogarth*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin, Gießen 1980, S. 176f.
 39 Hogarth, a. a. O. (s. Anm. 33), S. XVII, S. 26.
 40 Ebd., S. 23 (dt. S. 58).
 41 Dagegen spricht höchstens, daß die Jahreszahl auf dem Titelblatt von *The Analysis of Beauty* in lateinischen Zahlen geschrieben ist.
 42 Hogarth, a. a. O. (s. Anm. 33), S. 24 (dt. S. 60).
 43 Ebd., S. 24 (dt. S. 61).
 44 Ebd., S. 27 (dt. S. 64).
 45 Ebd., S. 17 (dt. S. 51).

- 46 Vgl. ebd., S. 116f. (dt. S. 163f.).
 47 Friedrich Ludwig von Seckell: *Beiträge zur Bildenden Gartenkunst für angehende Gartenkünstler und Gartenliebhaber*, München 1818 (21825), repr. Worms 1982, S. 76.
 48 Johann Wolfgang von Goethe: *Der Sammler und die Seinigen* (1799), in: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*; Bd. XII, München 1981, S. 93.
 49 Schiller: Brief an Christian Gottfried Körner Kallias-Brief vom 23. Februar 1793 (Kallias-Brief), in: ders.: *Nationalausgabe*, Bd. 26, hg. v. E. Nahler/H. Nahler, Weimar 1992, S. 215f.
 50 Ebd., S. 216.
 51 Peter Handke: *Versuch über den geglückten Tag*, Frankfurt/Main 1991, S. 19f.
 52 Ebd., S. 34, 36.
 53 Ebd., S. 48f.
 54 Ebd., S. 72.
 55 Eine aktuelle Paraphrase auf die erotische Dimension von Hogarths Ästhetik liefert Alan Hollinghurst in seinem Roman *The Line of Beauty* (London 2004), dessen Hauptfigur homosexuell ist, weshalb statt einer Tänzerin Rücken und Gesäß eines Knaben zum Inbegriff der schön geschwungenen Linie werden.
 56 Martin Kemp, in: Nature 421 (23. Januar 2003), S. 416.
 57 Zur Genese der Zeichnung vgl. Soraya de Chadarevian: »Helix überall. Über den Karrierebeginn einer Wissenschaftsikonike«, in: Neue Rundschau 114/3 (2003), S. 69–74.
 58 Johann Joachim Winckelmann: Brief an Hieronymus Dieterich Berendis vom 4. Juni 1755, in: ders.: *Briefe*, hg. v. W. Rehm, Bd. 1, Berlin 1952, S. 176.
 59 Johann Gottfried Herder: *Denkmahl Johann Winckelmanns* (1778), in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. v. B. Suphan, Bd. 8, Berlin 1892, S. 453.
 60 Ders.: *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst* (1755), in: *Bibliothek der Kunstliteratur*, Bd. 2, hg. v. H. Pfothenhauer/M. Bernauer/N. Miller/Th. Franke, Frankfurt/Main 1995, S. 19.
 61 Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, S. 431.
 62 Wilhelm Heinse: *Ardinghello* (1787), Stuttgart 1998, S. 249, 260.
 63 Ebd., S. 197.
 64 Winckelmann: *Gedancken ...* (s. Anm. 60), S. 25.
 65 Ebd., S. 29.
 66 Ebd., S. 30.
 67 Zahlreiche Belegstellen und ihre Deutung bieten: Wolfgang Stammer: »Edle Einfalt«. Zur Geschichte eines kunsttheoretischen Topos«, in: Gustav Erdmann/Alfons Eichstaedt (Hgg.): *Worte und Werte. Bruno Markwardt zum 60. Geburtstag*, Berlin 1961, S. 359–382; Claudia

Henn: *Simplizität, Naivität, Einfalt*, Zürich 1974, S. 190–226. – Vgl. ferner Detlev Schöttker: »Reduktion und Innovation. Die Forderung nach Einfachheit in ästhetischen Debatten zwischen 1750 und 1995«, in: Gerhart von Graevenitz (Hg.): *Konzepte der Moderne*, Stuttgart 2000, S. 331–349.

- 68 Winckelmann: *Gedancken ...* (s. Anm. 60), S. 30.
 69 Ebd., S. 30f.
 70 Ebd., S. 31.
 71 Moses Mendelssohn: »Brief an Lessing, Berlin, erste Hälfte December 1756«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Stuttgart 1974, hg. v. A. Altmann/I. Elbogen, Bd. 11, bearb. v. B. Strauss, S. 86.
 72 Vgl. Wolfgang Kemp: »Die Kunst des Schweigens«, in: Thomas Koebner (Hg.): *Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste*, München 1989, S. 96–119.
 73 Winckelmann: *Geschichte ...* (s. Anm. 61), S. 393.
 74 Ebd.
 75 Ders.: »Beschreibung des Torso im Belvedere« (1759), in: ders.: *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, hg. v. W. Rehm, Berlin 1968, S. 169–173, hier S. 170f.
 76 Ders.: »Beschreibung des Torso im Belvedere im Florentiner Manuskript«, in: ebd., S. 281.
 77 Karl Philipp Moritz: *Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten* (1785), in: ders.: *Werke in drei Bänden*, Bd. 2, Frankfurt/Main 1981, S. 543; vgl. z. B. auch Karl Heinrich Heydenreich: *System der Ästhetik*, Leipzig 1790, S. 51.
 78 Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), Frankfurt/Main 1986, § 34, S. 257.
 79 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1970, S. 363.
 80 Vgl. z. B. Christian Ludwig von Hagedorn: *Betrachtungen über die Malerey*, Leipzig 1762, S. 593–603.
 81 Vgl. z. B. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *System des transzendenten Idealismus* (1800), Hamburg 1957, S. 289.
 82 Vgl. z. B. Karl Friedrich Schinkel in: Alfred von Wolzogen (Hg.): *Aus Schinkel's Nachlaß*, Bd. 3, Berlin 1863, S. 370.
 83 Heinse, a. a. O. (s. Anm. 62), S. 176f., 240.
 84 Winckelmann: *Gedancken ...* (s. Anm. 60), S. 34.
 85 Ders.: *Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (1755), in: ebd., S. 79.
 86 Ders.: *Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken*, in: ebd., S. 110.
 87 Eine Sammlung vieler solcher Berichte findet sich in: Michael Lad-

- wein: *Raphaels Sixtinische Madonna. Zeugnisse aus zwei Jahrhunderten deutschen Geisteslebens*, Stuttgart 1993. – Zuvor schon: Marieluise Putscher: *Raphaels Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung*, Tübingen 1955. – Vgl. ferner: Angelika und Karl Baeumerth: *Die Engel der Sixtina. Eine deutsche Karriere*, Regensburg 1999.
 88 Heinrich von Kleist: Brief an Wilhelmine von Zenge vom 21. Mai 1801, in: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, hg. v. K. Müller-Salget, Frankfurt/Main 1997, S. 225.
 89 Karl Morgenstern, in: *Neuer Teutscher Merkur* (Wieland), November 1798, zit. nach Ladwein, a. a. O. (s. Anm. 87), S. 23.
 90 Philipp Otto Runge, Brief an den Vater vom 10. Mai 1802, in: ders.: *Briefe und Schriften*, hg. v. P. Betthausen, München 1982, S. 82.
 91 Carl Gustav Carus: *Betrachtungen und Gedanken vor auserwählten Bildern der Dresdner Galerie* (1867), Berlin 1942, S. 9, 35.
 92 Friedrich Hebbel: Brief an seine Frau vom 22. Juni 1858, in: ders.: *Briefwechsel 1829–63*, hg. v. O. Ehrismann/U.H. Gerlach/G. Häntzschel/H. Knebel/H. Thomsen, München 1999, Bd. 3, S. 608.
 93 Herman Grimm: *Das Leben Raphaels* (1872/96), Stuttgart 1903, S. 334.
 94 Henrik Steffens: *Was ich erlebte*, hg. v. Wilhelm Koch, Leipzig 1938, zit. nach Ladwein, a. a. O. (s. Anm. 87), S. 35.
 95 »You always think you're watching me, but you don't know how often I'm watching you!« – Ein Interview mit drei Michael-Jackson-Fans, in: Ullrich/Sabine Schirdewahn (Hg.): *Stars. Annäherungen an ein Phänomen*, Frankfurt/Main 2002, S. 213.
 96 Herder: *Das Bild der Andacht* (1796), zit. nach Ladwein, a. a. O. (s. Anm. 87), S. 20.
 97 Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797), Stuttgart 1997, S. 9–11.
 98 Vgl. Oskar Bätschmann: »Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«, in: Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, S. 183–224.
 99 Zu dieser Mode vgl. Birgit Jooss: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999.
 100 Vgl. Wilhelm von Kügelgen: *Jugenderinnerungen eines alten Mannes* (1870), Ebenhausen 1920, S. 186.
 101 Vgl. hierzu das entsprechende Kapitel!
 102 Sigmund Freud: »Brief an Romain Rolland (Eine Erinnerungsstörung auf der Akropolis)« (1936), in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 16, Frankfurt/Main 1961, S. 250–257.
 103 Vgl. Peter Geimer: »Frühjahr 1962. Ein Touristenschicksal«, in: Ullrich (Hg.): *Verwindungen. Arbeit an Heidegger*, Frankfurt/Main 2003, S. 45–60.

- 104 Martin Heidegger: *Aufenthalte* (1962), in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 75, Frankfurt/Main 2000, S. 217.
- 105 Ebd., S. 231, 233.
- 106 Ders.: *Zu den Inseln der Ägais* (1967), in: ebd., S. 254 f.
- 107 Vgl. Paul Oskar Kristeller: »Das moderne System der Künste«, in: ders.: *Humanismus und Renaissance II*, München 1975, S. 164–206, 287–312, hier v. a. S. 169–172.
- 108 Vgl. Seneca: *Ad Lucilium epistulae morales*, 88, 18.
- 109 Vgl. Plutarch: *De gloria Atheniensium*, 3, 346f–347c.
- 110 Vgl. Horaz: *Ars Poetica*, V. 361.
- 111 Zur Begriffs- und Problemgeschichte der Wendung »ut pictura poesis« vgl. Rensselaer W. Lee: *UT PICTURA POESIS. The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967. – Vgl. ferner John Graham: Art »ut pictura poesis«, in: Philip P. Wiener (Hg.): *Dictionary of the History of Ideas*, Bd. 4, New York 1974, S. 465–476.
- 112 Vgl. Lodovico Dolce: *L'Aremino. Dialogo della Pittura* (1557), Lanciano 1913, S. 12 (übers.: *Dialog über die Malerei*, Wien 1871, S. 20).
- 113 Vgl. Lee, a. a. O. (s. Anm. 111), S. 8.
- 114 von Hagedorn, a. a. O. (s. Anm. 80), S. 34. – Vgl. Leon Battista Alberti: *Das Standbild, die Malkunst, Grundlagen der Malerei* (1435), hg. v. O. Bätschmann/Ch. Schäublin, Darmstadt 2000, S. 295; vgl. Dolce, a. a. O. (s. Anm. 112), S. 41 (übers. S. 48f.).
- 115 Vgl. Alberti, a. a. O. (s. Anm. 114), S. 295.
- 116 Giorgio Vasari: *Le vite degli più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550/68), hg. v. R. Bettarini/P. Barocci, Florenz 1987, Bd. 1, S. 111, Bd. 6, S. 31.
- 117 Vgl. Leonardo da Vinci: *Trattato della pittura*, hg. v. H. Ludwig, Wien 1882, S. 19ff. (I, 14).
- 118 Vgl. ebd., S. 5ff. (I, 2).
- 119 Vgl. Jean-Baptiste Dubos: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), Paris 1733, Part. 1, Sec. 40, S. 392ff.
- 120 Vgl. Leonardo, a. a. O. (s. Anm. 117), S. 29ff. (I, 18).
- 121 Vgl. Félibien, a. a. O. (s. Anm. 10), Bd. 5, S. 310f.
- 122 Vgl. Norman Bryson: *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge 1981, S. 30.
- 123 John Dryden: »Preface of the Translator With a Parallel of Poetry and Painting«, in: C. A. Dufresnoy: *The Art of Painting*, London 1716, S. LI.
- 124 Vgl. Félibien (Hg.): *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1706, S. 83–104. – Vgl. auch Jutta Held: *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie*, Berlin 2001, S. 92–105, 339–367.
- 125 Vgl. Nicolas Poussin an Paul Fréart de Chantelou am 28. April 1639, in: ders.: *Lettres et propos sur l'art*, Paris 1989, S. 45.

- 126 Vgl. Félibien, a. a. O. (s. Anm. 124), S. 95 f.
- 127 Übers. nach ebd., S. 101 f.
- 128 Übers. nach ebd., S. 102.
- 129 Übers. nach ebd., S. 104.
- 130 Vgl. Roger de Piles: *Cours de peinture par principes* (1708), Paris 1989, S. 217.
- 131 Vgl. ebd., S. 201.
- 132 Vgl. das Kapitel »Edle Einfalt und stille Größe!«
- 133 Ebd.
- 134 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 5., hg. v. P. Rilla, Berlin 1955, S. 10 (Vorrede).
- 135 Ebd., S. 77 (VIII).
- 136 Vgl. das entsprechende Kapitel!
- 137 Lessing, a. a. O. (s. Anm. 134), S. 25 (II).
- 138 Ebd., S. 57 (V).
- 139 Ebd., S. 131 (XVIII).
- 140 Ebd., S. 11 (Vorrede).
- 141 Ebd., S. 91 (X).
- 142 Ebd., S. 28 (III).
- 143 Denis Diderot: *Salon de 1767*, hg. v. J. Seznec, Oxford 1983, S. 108.
- 144 Diderot spielte mit seiner Formulierung übrigens auf Charles Alphonse Dufresnoy an, dessen *De Arte graphica Liber*, Paris 1668, mit den Worten »Ut pictura poesis erit; similitque Poesi Sit Pictura ...« beginnt.
- 145 Vgl. Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978.
- 146 Wackenroder, a. a. O. (s. Anm. 97), S. 105–107.
- 147 Schiller: »Über Matthisons Gedichte« (1794), in: ders.: *Nationalausgabe*, Bd. 22, hg. v. H. Meyer, Weimar 1958, S. 271 f.
- 148 Franz Ficker: *Ästhetik oder Lehre vom Schönen und der Kunst*, Wien 1830, S. 151.
- 149 Carl Gustav Carus: *Briefe über Landschaftsmalerei* (1835), repr. Heidelberg 1972, S. 131 (Achter Brief).
- 150 Moriz Carriere: *Ästhetik* (1859), Leipzig 1885, Bd. 2, S. 287.
- 151 Vgl. Khaled Saleh Pascha: »Gefrorene Musik«. *Das Verhältnis von Architektur und Musik in der ästhetischen Theorie*, Berlin 2004, v. a. S. 22–43 (http://edocs.tu-berlin.de/diss/2004/salehpascha_khaled.pdf).
- 152 Vgl. das Kapitel »Apollinisch – dionysisch!«
- 153 August Wilhelm Schlegel: *Die Gemählde* (1799), Dresden 1996, S. 20.
- 154 Irving Babbitt: *The New Laokoon*, Boston 1910, S. IX.
- 155 Vgl. ebd., S. 61.
- 156 Ebd., S. 217.
- 157 Vgl. Clement Greenberg: »Towards a Newer Laokoon« (1940), in:

- ders.: *The Collected Essays and Criticism, Vol. 1: Perceptions and Judgments 1939–1944*, hg. v. J. O'Brian, Chicago 1986, S. 23–38, hier S. 23 f. (dt. »Zu einem neueren Laokoon«, in: ders.: *Die Essenz der Moderne*, hg. v. K. Lüdeking, Dresden 1997, S. 56–81, hier S. 57–59).
- 158 Ebd., S. 29 (dt. S. 66).
- 159 Vgl. Georges Bataille: *Manet*, Genf 1983, S. 48.
- 160 Greenberg, a. a. O. (s. Anm. 157), S. 35 (dt. S. 76).
- 161 Ebd., S. 32 (dt. S. 71).
- 162 Ebd., S. 33 (dt. S. 73).
- 163 Franz Roh in: Katalog zur Ausstellung »ZEN 49«, München 1950, o. S.
- 164 Vgl. z. B. Andreas Dörner: *Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft*, Frankfurt/Main 2001, S. 10.
- 165 Horaz: *Ars Poetica*, V. 333 f.
- 166 Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen: *Simplicius Simplicissimus* (1668/69), in: ders.: *Werke*, Abt. 1, Bd. 1 (hg. v. D. Breuer), Frankfurt/Main 1989, S. 563.
- 167 Augustus Buchner: *Anleitung zur deutschen Poeterey* (1665), hg. v. M. Szyrocki, Tübingen 1966, S. 29 f.
- 168 Vgl. Lessing in: ders./Moses Mendelssohn/Friedrich Nicolai: *Briefwechsel über das Trauerspiel* (1756/57), hg. v. Jochen Schulte-Sasse, München 1972, S. 55.
- 169 Vgl. Cicero: *Brutus* (46 v. Chr.), 184 f. – Quintilian: *Institutio oratoria*, III, 5,2.
- 170 Vgl. Konrad Adam: *docere – delectare – movere. Zur poetischen und rhetorischen Theorie über Aufgaben und Wirkung der Literatur*, Kiel 1971, S. 108 ff.
- 171 Vgl. hierzu das Kapitel »Ut pictura poesis«!
- 172 Diderot: *Salons*, Vol. 3 (hg. v. J. Seznec/J. Adhémar), Oxford 1967, S. 231 ff. (dt. »Salon 1763«, in: ders.: *Ästhetische Schriften*, Bd. 1 (hg. v. F. Bassenge), Berlin 1984, S. 462–465).
- 173 Vgl. ders.: *Salons*, Vol. 2 (hg. v. J. Seznec), Oxford 1979, S. 157–160 (dt. ebd., S. 578–581).
- 174 Vgl. d'Alembert: »Genève«, in: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers. Nouvelle impression en facsimilé de la première édition de 1751–1780*, Stuttgart/Bad Cannstatt 1966, Bd. 7, S. 576.
- 175 Rousseau: *Discours sur les sciences et les arts* (1750), in: ders.: *Schriften zur Kulturkritik* (hg. v. K. Weigand), Hamburg 1995, S. 46/47.
- 176 Lazarus Sandrub: *Deliciae historicae et poeticae, das ist: Historische und poetische Kurzweil*, Frankfurt/Main 1618, repr. Halle 1878, S. 4. – Vgl. v. a. auch: Gotthard Heidegger: *Mythoscopia Romantica, oder Discours von den Romanen, das ist: Erdichteten Liebes- Stats- Helden- und Hirten-Geschichten*, Zürich 1698.

- 177 Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 3 (1772/1793), S. 74b.
- 178 Ebd., S. 76a.
- 179 Ebd., S. 75a.
- 180 Ebd., S. 72a.
- 181 Louis Sullivan: »The Tall Office Building Artistically Considered« (1896), in: ders.: *The Public Papers*, hg. v. R. Twombly, Chicago 1988, S. 103–113, hier S. 110 f. (s. a. unter: <http://www.njit.edu/old/Library/archlib/pub-domain/sullivan-1896-tall-bldg.html>).
- 182 Sulzer, a. a. O. (s. Anm. 177), S. 78a.
- 183 Vgl. Goethe: »Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung, betrachtet von J. G. Sulzer« (1772), in: ders., a. a. O. (s. Anm. 48), S. 15–20.
- 184 Sulzer, a. a. O. (s. Anm. 177), S. 80a.
- 185 Vgl. Elke Maar: *Bildung durch Unterhaltung: Die Entdeckung des Infotainment in der Aufklärung. Hallenser und Wiener Moralische Wochenschriften in der Blütezeit des Moraljournalismus, 1748–1782*, Pfaffenweiler 1995.
- 186 Schiller: »Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? – Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet« (1784), in: ders., a. a. O. (s. Anm. 28), S. 100.
- 187 Ebd.
- 188 Ders., a. a. O. (s. Anm. 28), S. 339 (Zehnter Brief).
- 189 Ebd., S. 377 (Einundzwanzigster Brief).
- 190 Ebd., S. 380 (Zweiundzwanzigster Brief).
- 191 Ebd., S. 377 f. (Einundzwanzigster Brief).
- 192 Vgl. das entsprechende Kapitel!
- 193 Herder, a. a. O. (s. Anm. 59), S. 448.
- 194 Schiller, a. a. O. (s. Anm. 186), S. 100.
- 195 Otto Schily: Rede am 28. Oktober 1998 im Deutschen Bundestag.
- 196 Ders. in: *Weser-Kurier* vom 18. September 1999.
- 197 Karl Friedrich Schinkel: *Das architektonische Lehrbuch* (hg. v. G. Peschken), München 1979, S. 33.
- 198 Ebd., S. 34.
- 199 Ebd., S. 27.
- 200 Lessing, a. a. O. (s. Anm. 134), S. 55.
- 201 John Dewey: *Kunst als Erfahrung* (1934), Frankfurt/Main 1988, S. 401, 398.
- 202 Richard Rorty: »The Decline of Redemptive Truth and the Rise of a Literary Culture« (2000), in: <http://www.stanford.edu/~rrorty/decline.htm>.
- 203 Ders.: »Philosophy as Science, Metaphor, Politics« (1989), in: ders.: *Essays on Heidegger and Others*, Cambridge/Mass. 1991, S. 26.
- 204 Benjamin Constant: *Journal Intime* (1887), hg. v. D. Melegari, Paris 1928,

- S. 8. – Vgl. dazu auch: Henry Crabb Robinson: *Diary, Reminiscences, and Correspondence*, hg. v. Th. Sadler, London 1869, Bd. 1, S. 180.
- 205 Ebd., S. 7.
- 206 Kant, a. a. O. (s. Anm. 21), B 44.
- 207 Schelling: *Philosophie der Kunst* (1802/03), in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. v. K. F. A. Schelling, Stuttgart 1859, Bd. 5, S. 357, 349.
- 208 Vgl. das Kapitel »Delectare et prodesse! – Vgl. auch Ullrich: »Vorsicht mit Blankoschecks! Wie die Autonomie der Kunst zum Verhängnis wurde«, in: *Neue Rundschau* 116/1 (2005), S. 9–29, v. a. S. 12 f.
- 209 Constant, a. a. O. (s. Anm. 204), S. 8.
- 210 Hippolyte Fortoul: »De l'Art actuel« (1833), in: Roman Luckscheiter (Hg.): *L'art pour l'art. Der Beginn der modernen Kunstdebatte in französischen Quellen der Jahre 1818 bis 1847*, Bielefeld 2003, S. 92.
- 211 Armand Carré: »D'un commencement de réaction contre la littérature« (1834), in: ebd., S. 93–95, hier S. 93 f.
- 212 Victor Cousin: *Cours de Philosophie* (1818/1836), in: ebd., S. 85 f.
- 213 Georg Simmel: »L'art pour l'art« (1914), in: ders.: *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam 1922, S. 85.
- 214 Théophile Gautier: *Mademoiselle de Maupin* (1835), in: ebd., S. 95–102, hier S. 98.
- 215 Ebd., S. 100.
- 216 Vgl. das entsprechende Kapitel!
- 217 Gautier: »Du Beau dans l'Art« (1847), in: Luckscheiter, a. a. O. (s. Anm. 210), S. 117–120, hier S. 119.
- 218 Vgl. Charles Augustin de Sainte-Beuve: »Réception de M. le Comte Alfred de Vigny« (1835), in: ders.: *Ceuvres. Bibliothèque de la Pléiade*, hg. v. M. Leroy, Bd. 2, Paris 1960, S. 858–873, hier S. 872.
- 219 Charles Baudelaire: *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du Mal* (1857), hg. v. F. Kemp, München 1986, S. 406.
- 220 Ebd.
- 221 Ebd., S. 14/15.
- 222 Vgl. auch dazu das Kapitel »Delectare et prodesse!«
- 223 Baudelaire: *Aufsätze zur Literatur und Kunst* (1857–60), in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. v. F. Kemp/C. Pichois, Bd. 5, München 1989, S. 139 (franz. dars.: »Salon de 1859«, in: ders.: *Curiosités Esthétiques*, Paris 1889, S. 245–358, hier S. 262).
- 224 Ebd., S. 148 (franz. S. 274).
- 225 Ebd., S. 153 f. (franz. S. 281).
- 226 Vgl. ebd., S. 157 (franz. S. 285 f.).
- 227 Ebd., S. 158 (franz. S. 288).
- 228 Ebd., S. 159 (franz. S. 288).
- 229 Odilon Redon: *Selbstgespräche*, München 1986, S. 54 (franz. dars.: *À Soi-Même. Journal (1867–1915)*, Paris 1922, S. 64).
- 230 Ebd., S. 97–99 (franz. S. 115–117).

- 231 Gustave Moreau: *Écrits sur l'Art*, Vol. 1, hg. v. P. Cooke, 2002, S. 159.
- 232 Vgl. Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk* (1927 ff.), in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. V, 1, hg. v. R. Tiedemann, Frankfurt/Main 1982, S. 416.
- 233 Vgl. Arnold Hauser: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (1953), München 1967, S. 717, 771 ff.
- 234 Vgl. Adorno, a. a. O. (s. Anm. 79), S. 351 f.
- 235 Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse* (1886), in: ders.: *Kritische Studienausgabe (KSA)*, hg. v. G. Colli/M. Montinari, München 1999, Bd. 5, S. 139 (§ 208).
- 236 Vgl. Stefan Breuer: *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt 1995, v. a. S. 114–117.
- 237 Stefan George: *Blätter für die Kunst* 1 (1892), S. 1.
- 238 Vgl. dazu das Kapitel »Ut pictura poesis!«
- 239 Übers. nach: James Whistler: *Beitrag für The Red Bag* vom 22. Mai 1878, in: ders.: *Selected Letters and Writings*, hg. v. N. Thorp, Washington 1994, S. 51–53, hier S. 52.
- 240 Ders.: »Ten O'Clock-Lecture« (1885), in: ebd., S. 79–95, hier S. 84.
- 241 Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray* (1890), London 1985, S. 3 f. (dt. *Das Bildnis des Dorian Gray*, Frankfurt/Main 1983, S. 8).
- 242 Vgl. v. a. dars.: »The Decay of Lying« (1889/91), in: ders.: *The Artist as Critic. Critical Writings of Oscar Wilde*, hg. v. R. Ellmann, New York 1969, S. 290–320 (dt. »Der Verfall der Lüge. Eine Betrachtung«, in: ders.: *Essays II*, hg. v. N. Kohl, Frankfurt/Main 1982, S. 9–44).
- 243 Ebd., S. 308 (dt. S. 30).
- 244 Ebd., S. 301 (dt. S. 22).
- 245 Ders.: »The Critic as Artist« (1890/91), in: ebd., S. 340–408, hier S. 380 (dt. S. 69–148, hier S. 116).
- 246 Ders., a. a. O. (s. Anm. 241), S. 4 (dt. S. 8).
- 247 Ders., a. a. O. (s. Anm. 242), S. 290 (dt. S. 9).
- 248 Ad Reinhardt: »Twelve Rules for a new academy« (1957), in: ders.: *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, hg. v. B. Rose, New York 1975, S. 203–207, hier S. 204, 205 (dt. »Zwölf Regeln für eine Akademie«, in: ders.: *Schriften und Gespräche*, hg. v. Th. Kellein, München 1998, S. 53–57, hier S. 54, 55).
- 249 Ders.: »Aesthetic Responsibility« (1962), in: ebd., S. 164 f., hier S. 165 (dt. »Was ist häßlich?«, S. 130–132, hier S. 131).
- 250 Ders.: »Timeless in Asia« (1960), in: ebd. S. 216–218, hier S. 216 (dt. »Zeitlos in Asien«, S. 85–87, hier S. 85).
- 251 Ders.: »Art-as-Art« (1962), in: ebd., S. 53–56, hier S. 54 (dt. »Kunst-als-Kunst«, S. 136–140, hier S. 138).
- 252 Ebd., S. 54 (dt. S. 138).
- 253 Ders.: »The Next Revolution in Art. Art-as-Art Dogma, Part II« (1964), in: ebd., S. 59–63, hier S. 59 (dt. »Die nächste Revolution in der Kunst. Kunst-als-Kunst Dogma, Teil II«, S. 147–151, hier S. 147).

- 254 Simmel, a. a. O. (s. Anm. 213), S. 86.
- 255 John Ruskin: *The Elements of Drawing*, in: *The Complete Works of John Ruskin*, hg. v. E. T. Cook und A. Wedderburn, Bd. 15, London 1904, S. 27.
- 256 Ruskin: *The Elements of Drawing* (1856), Anm. zu § 5; dt. Übers. v. Anna Gombrich, zit. nach: Ernst Gombrich: *Kunst und Illusion*, Köln 1967, S. 330f.
- 257 Hier heißt es ziemlich frei: »Die ganze technische Beherrschung der Malerei wurzelt darin, daß Sie Ihr Auge an die kindliche Auffassungsweise zurückgewöhnen ...« (Ruskin: *Grundlagen des Zeichnens*, übers. v. Theodor Knorr, Straßburg 1897, S. 4).
- 258 Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2 (1844), Frankfurt/Main 1986, S. 33.
- 259 Vgl. Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996, S. 142.
- 260 Marcel Proust: *Écrits sur l'art*, hg. v. J. Picon, Paris 1999, S. 121.
- 261 Zur Bedeutung des Ausnahmezustands für die Ideengeschichte der modernen Kunst vgl. Ullrich: *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2002, v. a. S. 51 ff. – Ders.: »Ausnahmezustand – Spaßgesellschaft – Kunst. Eine Reizwortgeschichte«, in: ders., a. a. O. (s. Anm. 30), S. 48–65.
- 262 Zu Ruskins kulturkritischer Attitüde und seinem Engagement als Pädagoge, Zeichenlehrer und Vortragsreisender vgl. Wolfgang Kemp: *John Ruskin. Leben und Werk*, München 1983, S. 204 ff.
- 263 Vgl. das Kapitel »Apollinisch – dionysisch!«
- 264 Gerade in der romantischen Literatur findet sich auch schon mehrfach die Wendung »unschuldiges Auge«, allerdings nicht im Sinne Ruskins, sondern eher als Ausdruck für ein unschuldiges – unwissendes – Aussehen, wie es Kindern und zumal jungen Mädchen zugesprochen wurde. – Vgl. z. B. Novalis: *Heinrich von Ofterdingen* (1800), in: ders.: *Schriften. Erster Band. Das dichterische Werk*, hg. v. P. Kluckhohn/R. Rammell, Darmstadt 1977, S. 271; Jean Paul: *Flegeljahre* (1804/05), in: ders.: *Werke*, hg. v. N. Miller, München 1971, Bd. 2, S. 629; Joseph von Eichendorff: *Dichter und ihre Gesellen* (1834), in: ders.: *Neue Gesamtausgabe der Werke und Schriften in vier Bänden*, hg. v. G. Baumann in Verb. m. S. Grosse, Stuttgart 1978, Bd. 2, S. 383, 474; Bettina von Arnim: *Clemens Brentanos Frühlingskranz. Aus Jugendbriefen ihm geflochten, wie er selbst schriftlich verlangte* (1843), Leipzig 1985, S. 70f. (hier am nächsten in der Bedeutung Ruskins, da das »unschuldige Auge« als »der strengste, aber auch edelste Richter« bezeichnet wird).
- 265 Schiller: »Über naive und sentimentalische Dichtung« (1796), in: ders., a. a. O. (s. Anm. 28), S. 416.
- 266 Zur Idealisierung des Kinds als »unschuldig«, zur daraus resultierenden Einschätzung der Malerei von Kindern und zum Einfluß dieser Idealisierung auf die Entwicklung der modernen Kunst vgl. Jonathan

- Fineberg: *The Innocent Eye. Children's Art and the Modern Artist*, Princeton 1997, v. a. S. 2–27. – Zur Idee der Unschuld des Kinds vgl. ferner: Anne Higonnet: *Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood*, London 1998.
- 267 Ruskin, a. a. O. (s. Anm. 257), S. XXXIX.
- 268 Joshua Reynolds: »Third Discourse on Art« (1770), in: ders.: *Discourses on Art*, hg. v. R. Wark, New Haven 1959, S. 49.
- 269 Lilla Cabot Perry, zit. nach Charles F. Stuckey: »Monet's art and the act of vision«, in: John Rewald/Frances Weitzenhoffer (Hg.): *Aspects of Monet*, New York 1984, S. 108.
- 270 Zit. nach Urban Roedel: *Adalbert Stifter*, Reinbek 1991, S. 11 f.
- 271 Zit. und übers. nach Joel Isaacson: *Claude Monet. Observation et Reflexion*, Neuchâtel 1978, S. 111 f.
- 272 Vgl. Andreas Haus: »Impressionismus – Industrialisierung des Sehens«, in: *Forma et Subtilitas. Festschrift für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag*, Berlin 1986, S. 254–268, v. a. S. 261.
- 273 Ruskin, a. a. O. (s. Anm. 257), S. 6.
- 274 Heidegger: *Zur Bestimmung der Philosophie* (1919), GA Bd. 56/57, Frankfurt/Main 1987, S. 71.
- 275 Ders.: *Sein und Zeit* (1927), Tübingen 1984, S. 163 f.
- 276 Nelson Goodman: *Languages of Art*, Indianapolis 1976, S. 7.
- 277 Ernst Gombrich: *Art and Illusion* (1960), Oxford 1986, S. 251.
- 278 Vgl. ebd., S. 252.
- 279 Ebd., S. 264.
- 280 Ebd., S. 12.
- 281 Ruskin, a. a. O. (s. Anm. 257), S. XXXVI.
- 282 Ebd., S. 106.
- 283 Übers. nach: W. J. T. Mitchell: »Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Language«, in: *Critical Inquiry* 15/2 (1989), S. 348–371, hier S. 361.
- 284 Eine ausführliche, jedoch gewiß nicht mit »unschuldigem Auge« verfaßte Interpretation des Gemäldes findet sich bei: Arthur C. Danto: »Tiere als Kunsthistoriker. Reflexionen über das unschuldige Auge«, in: ders.: *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996, S. 27–45 (engl. »Animals as Art Historians«, in: ders.: *Beyond the Brillo Box*, New York 1992, S. 15–31).
- 285 Thomas Grochowiak/Anneliese Schröder: »Vorwort«, in: *Polarität. Das Apollinische und das Dionysische*, Recklinghausen 1961, o. S.
- 286 Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), München 1929, S. 14 ff.
- 287 Zur Geschichte von »apollinisch – dionysisch« vgl. Michail Bezsonny/Michèle Cohen-Halimi/Barbara von Reibnitz/Jochen Zwick: Art. »apollinisch – dionysisch« in: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart 2000, S. 246–271.

- 288 Zum antiken Verhältnis des ›Apollinischen‹ und ›Dionysischen‹ vgl. Helmut Pfotenhauer: *Die Kunst als Physiologie. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion*, Stuttgart 1985, S. 35 f.
- 289 Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), in: ders., a. a. O. (s. Anm. 235), Bd. 1, S. 25 (§ 1).
- 290 Ebd., S. 26.
- 291 Ebd., S. 27.
- 292 Ebd., S. 33 (§ 2).
- 293 Ebd., S. 38 (§ 4).
- 294 Peter Sloterdijk: *Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus*, Frankfurt/Main 1986, S. 54.
- 295 Nietzsche, a. a. O. (s. Anm. 289), S. 39 (§ 4).
- 296 Ebd.
- 297 Goethe: *Italienische Reise* (1816/17), in: ders., a. a. O. (s. Anm. 48), Bd. XI, S. 454.
- 298 Tieck, a. a. O. (s. Anm. 25), S. 213.
- 299 Nietzsche, a. a. O. (s. Anm. 289), S. 39 (§ 4).
- 300 Ebd., S. 44 (§ 5).
- 301 Ebd., S. 50 (§ 6).
- 302 Vgl. Thomas Mann: *Notizbücher*, hg. v. H. Wysling/Y. Schmidlin, Frankfurt/Main 1992, Bd. 2, S. 107.
- 303 Vgl. Richard P. Hartmann: *Malerei aus Bereichen des Unbewußten. Künstler experimentieren unter LSD*, Köln 1974.
- 304 Franz Marc: »Die 100 Aphorismen« (1915), in: ders.: *Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*, hg. v. G. Meißner, Leipzig 1980, S. 279 (Nr. 13).
- 305 Ders.: Brief an seine Frau vom 12. April 1915, in: ebd., S. 141.
- 306 Ebd., S. 277, 285.
- 307 Nietzsche, a. a. O. (s. Anm. 289), S. 56 (§ 7).
- 308 Ebd., S. 62 (§ 8).
- 309 Ebd., S. 90 (§ 13).
- 310 Vgl. das entsprechende Kapitel!
- 311 Vgl. Nietzsche: *Ecce Homo* (1888), in: ders., a. a. O. (s. Anm. 235), Bd. 6, S. 310.
- 312 Ders., a. a. O. (s. Anm. 289), S. 78 (§ 11).
- 313 Ebd., S. 147 (§ 23).
- 314 Ebd., S. 127 (§ 19).
- 315 Richard Wagner: »Zukunftsmusik«. Brief an einen französischen Freund« (1860), in: ders.: *Ausgewählte Schriften*, Leipzig 1982, S. 179–230, hier S. 181 f.
- 316 Ders.: »Die Kunst und die Revolution« (1849), in: ebd., S. 144–178, hier S. 145 f.
- 317 Vgl. hierzu und zum folgenden Siegfried Mandel: »Genelli and Wagner: Midwives to Nietzsche's *The Birth of Tragedy*«, in: Nietzsche-Studien 19 (1990), S. 212–229.

- 318 Nietzsche, a. a. O. (s. Anm. 289), S. 103 (§ 16).
- 319 Ebd., S. 128 f. (§ 19).
- 320 Vgl. Wagner, a. a. O. (s. Anm. 316), S. 148.
- 321 Vgl. Mandel, a. a. O. (s. Anm. 315), S. 221.
- 322 Vgl. Curt Paul Janz: *Friedrich Nietzsche. Biographie* (1978), München 1981, Bd. 1, S. 460 ff.
- 323 Hans L. C. Jaffé: »Zur Ausstellung«, in: a. a. O. (s. Anm. 285), o. S.
- 324 Harry Graf Kessler am 3. Februar 1911 an Elisabeth Förster-Nietzsche, zit. nach: Ursel Berger: »Herauf nun, du großer Mittag« – Georg Kolbes Statue für die Nietzsche-Gedächtnishalle und die gescheiterten Vorläuferprojekte«, in: Hans Wilderrotter/Michael Dormann (Hg.): *Wege nach Weimar. Auf der Suche nach der Einheit von Kunst und Politik*, Weimar 1999, S. 180.
- 325 Vgl. zu diesem Projekt: ebd., S. 177–194, 213–215.
- 326 Zu Finlays Naturbegriff und Philosophie: vgl. Ullrich: »Schießübungen in Arkadien. Zur Arbeit ›Hirtenlied‹ von Ian Hamilton Finlay«, in: Josef Filipp/Jens Uwe Gellner (Hg.): *Flora und die schönen Künste*, Dresden 2000, S. 10–21.
- 327 Vgl. dazu das Kapitel ›Edle Einfalt und stille Größe!‹
- 328 Vgl. Heraklit, DK 22, B 51.
- 329 Zu diesen und anderen Apoll-Arbeiten Finlays in Little Sparta vgl. Jessie Sheeler: *Little Sparta. The Garden of Ian Hamilton Finlay*, London 2003, S. 62–79.
- 330 Erwin Panofsky: »Der Begriff des Kunstwollens« (1920), in: ders.: *Deutschsprachige Aufsätze*, Bd. 2, hg. v. K. Michels/M. Warnke, Berlin 1999, S. 1019–1034, hier S. 1020.
- 331 Alois Riegl: *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, I. Teil* (1901), Berlin 2000, S. 2.
- 332 Ebd.
- 333 Vgl. Riegl, a. a. O. (s. Anm. 331), S. 11.
- 334 Ebd., S. 9.
- 335 Vgl. ders.: *Stilfragen* (1893), München 1985, S. 20.
- 336 Ebd., S. 32.
- 337 Ebd., S. 24.
- 338 Ders., a. a. O. (s. Anm. 331), S. 9.
- 339 Ders.: »Naturwerk und Kunstwerk I« (1901), in: ders.: *Gesammelte Aufsätze*, Berlin 1995, S. 60.
- 340 Ders., a. a. O. (s. Anm. 331), S. 401.
- 341 Ebd., S. 83.
- 342 Ders.: *Historische Grammatik der Bildenden Künste*, Graz 1966, S. 123.
- 343 Ders., a. a. O. (s. Anm. 339), S. 60.
- 344 Ebd., S. 60, 61.
- 345 Ebd., S. 63.

- 346 Hans Sedlmayr: »Die Quintessenz der Lehren Riegls« (1929), in: ders.: *Kunst und Wahrheit*, Hamburg 1958, S. 14–34, hier S. 26. – Sedlmayrs Würdigung gehört zu den klarsten Analysen des »Kunstwollens«; ferner zu empfehlen: Wolfgang Kemp: »Alois Riegl«, in: Heinrich Dilly (Hg.): *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin 1999, S. 37–60, v. a. S. 46–51.
- 347 Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung* (1908), München 1910, S. 10.
- 348 Ebd.
- 349 Ebd., S. 11
- 350 Ebd., S. 164.
- 351 Vgl. das entsprechende Kapitel!
- 352 Ebd., S. 19.
- 353 Ebd., S. 17.
- 354 Ebd., S. 60.
- 355 Ebd., S. 61.
- 356 Ebd., S. 19f.
- 357 Ebd., S. 25.
- 358 Riegl, a. a. O. (s. Anm. 339), S. 61.
- 359 Ders., a. a. O. (s. Anm. 331), S. 282.
- 360 Ders., a. a. O. (s. Anm. 342), S. 216.
- 361 Vgl. Joachim Radkau: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München 1998.
- 362 Paul Klee: *Tagebücher 1898–1918*, Köln 1957, S. 323 (Nr. 951).
- 363 Ebd., S. 427.
- 364 Vgl. ders.: *Briefe an die Familie*, Bd. 2, Köln 1979, S. 768.
- 365 August Macke: Brief vom 19. Juli 1911 an Franz Marc, in: August Macke/Franz Marc: *Briefwechsel*, hg. v. W. Macke, Köln 1964, S. 60.
- 366 Marc: Brief vom 25. Februar 1912 an Wassily Kandinsky, in: *Wassily Kandinsky/Franz Marc: Briefwechsel*, hg. v. K. Lankheit, München 1983, S. 136.
- 367 August Macke: »Die Masken« (1912), in: Wassily Kandinsky/Franz Marc (Hg.): *Der Blaue Reiter* (1912), hg. v. K. Lankheit, München 1965, S. 53–59, hier S. 54f.
- 368 Marc: »Die konstruktiven Ideen der neuen Malerei« (1912), in: ders., a. a. O. (s. Anm. 304), S. 239–242, hier S. 241.
- 369 Wassily Kandinsky: Brief vom 14. Mai 1912 an Franz Marc, in: Kandinsky/Marc, a. a. O. (s. Anm. 366), S. 173.
- 370 Zum Verhältnis des Almanachs *Der Blaue Reiter* zu Riegl vgl. Beat Wyss: *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln 1996, S. 130ff.
- 371 Kandinsky: »Text ohne Titel« (1920) (russisches Typoskript), zit. nach Reinhard Zimmermann: *Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky*, Bd. II (Dokumentation), Berlin 2002, S. 604f.

- 372 Ders.: »Über die Formfrage« (1912), in: ders.: *Essays über Kunst und Künstler*, Bern 1955, S. 17f.
- 373 Ebd., S. 41.
- 374 Ebd.
- 375 Panofsky, a. a. O. (s. Anm. 330), S. 1022.
- 376 Ebd., S. 1023.
- 377 Vgl. das entsprechende Kapitel!
- 378 Otto Pächt: »Alois Riegl« (1963), in: Riegl, a. a. O. (s. Anm. 335), S. 363. – Vgl. Gombrich, a. a. O. (s. Anm. 277), S. 17f.
- 379 Worringer: *Formprobleme der Gotik*, München 1911, S. 8.
- 380 Vgl. Magdalena Bushart: *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst*, München 1990, v. a. S. 60–65.
- 381 Macke: Brief an Franz Marc vom 22. Januar 1912, in: ders., a. a. O. (s. Anm. 365), S. 97.
- 382 Adolf Hitler: »Rede zur Eröffnung der »Großen deutschen Kunstausstellung« (1937), in: ders.: *Reden zur Kunst- und Kulturpolitik 1933–1939*, hg. v. R. Eikmeyer, Frankfurt/Main 2004, S. 137.
- 383 Gottfried Keller: *Der grüne Heinrich* (1855/80), München 1985, S. 721.
- 384 Vgl. Heiner Stachelhaus: *Joseph Beuys*, München 1993, S. 79.
- 385 Vgl. Monika Angerbauer-Rau: *Beuys-Kompaß. Ein Lexikon zu den Gesprächen von Joseph Beuys*, Köln 1998, S. 26.
- 386 »Der große Sprung auf die neue Ebene«, in: *Bayern-Kurier* vom 13. Juli 1968, S. 11.
- 387 Beuys im Gespräch mit B. Blume und H. G. Prager am 15. November 1975, in: *Rheinische Bienenzeitung*, Dezember 1975, S. 377.
- 388 Joseph Beuys, zit. nach Volker Harlan (Hg.): *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, Achberg 1980, S. 21.
- 389 Ebd.
- 390 Schiller, a. a. O. (s. Anm. 28), S. 317 (Vierter Brief).
- 391 Wagner, a. a. O. (s. Anm. 316), S. 171, 178.
- 392 Rüdiger Bubner (Hg.): *Das älteste Systemprogramm. Studien zur Frühgeschichte des deutschen Idealismus*, Bonn 1973, S. 263–265. – Vgl. auch Ullrich: »Überschätzt, unterfordert. Mit der Kunst zur Revolution?«, in: ders.: a. a. O. (s. Anm. 30), S. 33–48.
- 393 »Beuys über Kunst« (1983), in: *Gespräche mit Beuys*, Klagenfurt 1988, S. 137.
- 394 Vgl. das entsprechende Kapitel!
- 395 Beuys, a. a. O. (s. Anm. 388), S. 21.
- 396 Vgl. ders./Frans Haks: *Das Museum* (1975), Wangen 1993, S. 19f.
- 397 Beuys, a. a. O. (s. Anm. 388), S. 59.
- 398 Ders./Haks, a. a. O. (s. Anm. 396), S. 19.
- 399 »Den Kadaver am Leben erhalten« (1983), in: *Gespräche mit Beuys*, a. a. O. (s. Anm. 393), S. 36.

- 400 Beuys, a. a. O. (s. Anm. 388), S. 39.
 401 Ebd., S. 21.
 402 »Die Grünen sollten ihre Hauptaufgabe in der Kunst sehen«, in: Grüne Blätter, Januar 1985, S. 46.
 403 Beuys/Haks, a. a. O. (s. Anm. 396), S. 30.
 404 Beuys, a. a. O. (s. Anm. 388), S. 20f..
 405 Zu den Details der Aktion vgl. Uwe M. Schneede: *Joseph Beuys. Die Aktionen*, Ostfildern 1994, S. 102–111.
 406 Vgl. Henri-Pierre Roché: »Erinnerungen an Wols«, in: Werner Haftmann (Hg.): *Wols. Aufzeichnungen*, Köln 1963, S. 46.
 407 Zit. nach Schneede, a. a. O. (s. Anm. 405), S. 103.
 408 Beuys in: Jacqueline Burckhardt (Hg.): *Ein Gespräch (Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi)*, Zürich 1988, S. 110.
 409 Zit. nach Schneede, a. a. O. (s. Anm. 405), S. 106.
 410 Pascale Jeannée: »Die Wochenklausur«, in: Wolfgang Zinggl (Hg.): *WochenKlausur. Gesellschaftspolitischer Aktivismus in der Kunst*, Wien 2001, S. 7.
 411 Zinggl: »Oft gestellte Fragen«, in: ebd., S. 133, 132.
 412 Eine Aufarbeitung eines Großteils der reichen Literatur zum »Ende der Kunst« liefert Eva Geulen: *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt/Main 2002.
 413 Vgl. dazu das Kapitel »Edle Einfalt und stille Größe!«
 414 Winckelmann, a. a. O. (s. Anm. 61), S. 431.
 415 Vgl. Geimer: *Die Vergangenheit der Kunst. Strategien der Nachträglichkeit im 18. Jahrhundert*, Weimar 2002, v. a. S. 15–23.
 416 Vgl. Plinius: *Naturalis historia*, Lib. XXXV, Leipzig 1882, Bd. 5, S. 116.
 417 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen zur Ästhetik* (1835), in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. v. H. Glockner, Bd. 12, Stuttgart 1927, S. 32.
 418 Ebd., S. 30f.
 419 Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei* (1960), Frankfurt/Main 1986, S. 43.
 420 Rudolf Schlichter: *Das Abenteuer der Kunst*, 1949, S. 84.
 421 Hegel, a. a. O. (s. Anm. 417), S. 30.
 422 Ebd., S. 32.
 423 Tieck, a. a. O. (s. Anm. 25), S. 219.
 424 Hegel, a. a. O. (s. Anm. 417), Bd. 13, S. 232.
 425 Ebd., S. 233.
 426 Jean Baudrillard: »Towards the vanishing point of art«, in: *Kunstforum International* 100 (1989), S. 386–391, hier S. 389.
 427 Danto: »Das Ende der Kunst« (1986), in: ders.: *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, München 1993, S. 109–145, hier S. 144 (engl. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986, S. 114).

- 428 Heidegger: *Besinnung* (1938/39), Frankfurt/Main 1997, S. 32.
 429 Friedrich Theodor Vischer: »Zustand der jetzigen Malerei« (1842), in: ders.: *Kritische Gänge*, Bd. V, München 1922, S. 35–55, hier S. 37.
 430 Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1885 bis Herbst 1887*, in: ders.: KSA, Bd. 12, München 1988, S. 286.
 431 Gehlen, a. a. O. (s. Anm. 419), S. 40.
 432 Vischer, a. a. O. (s. Anm. 429), S. 37, 38.
 433 Ebd., S. 37.
 434 Wilhelm Pinder: »Die bildende Kunst im neuen deutschen Staat« (1933), in: ders.: *Reden aus der Zeit*, Leipzig 1934, S. 66, 33.
 435 Vgl. Vischer, a. a. O. (s. Anm. 429), S. 42.
 436 Pinder, a. a. O. (s. Anm. 434), S. 59ff.
 437 Ders.: *Von den Künstlern und der Kunst*, Berlin 1948, S. 65.
 438 Ders., a. a. O. (s. Anm. 434), S. 63.
 439 Vgl. das entsprechende Kapitel!
 440 Vischer: »Kunstbestrebungen der Gegenwart« (1843), in: a. a. O. (s. Anm. 429), S. 71, 74.
 441 Victor Auburtin: *Die Kunst stirbt*, München 1911, S. 8.
 442 Ebd., S. 7.
 443 Ebd., S. 51.
 444 Vischer, a. a. O. (s. Anm. 429), S. 38, 36.
 445 Karl Scheffler: *Kunst ohne Stoff*, Überlingen 1950, S. 9.
 446 Vischer, a. a. O. (s. Anm. 429), S. 36 – Scheffler, a. a. O. (s. Anm. 445), S. 12.
 447 Jean Baudrillard: *Die Transparenz des Bösen*, Berlin 1992, S. 22 (*La Transparence du Mal*, Paris 1990, S. 23).
 448 Henri Matisse: »Notes d'un peintre« (1908), in: ders.: *Écrits et propos sur l'art*, Paris 1972, S. 50; dt. Henri Matisse: *Über Kunst*, Zürich 1982, S. 75.
 449 Hans Weigert: *Die Kunst von heute als Spiegel der Zeit*, Leipzig 1934, S. 23f.
 450 Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes* (1919/1923), München 1980, S. 371.
 451 Wilhelm Hausenstein: *Was soll die moderne Kunst?*, Leutstetten 1949, S. 76.
 452 Gehlen, a. a. O. (s. Anm. 419), S. 40.
 453 Spengler, a. a. O. (s. Anm. 450), S. 370f.
 454 Gehlen, a. a. O. (s. Anm. 419), S. 39.
 455 Vgl. z. B. Willi Oelmüller: »Hegels Satz vom Ende der Kunst und das Problem der Philosophie der Kunst nach Hegel«, in: *Philosophisches Jahrbuch* 73 (1965), S. 75–94.
 456 Vgl. z. B. Annemarie Gethmann-Siefert: *Ist die Kunst tot und zu Ende? Überlegungen zu Hegels Ästhetik*, Erlangen 1994. – Dies.: »Hegels Ästhetik. Die Transformation der Berliner Vorlesungen zum

- System«, in: Zeitschrift für philosophische Forschung 56 (2002), S. 274–292.
- 457 Heidegger: »Der Ursprung des Kunstwerkes« (1935/36), in: ders.: *Holzwege* (1950), Frankfurt/Main 1980, S. 66.
- 458 Adorno, a. a. O. (s. Anm. 79), S. 309.
- 459 Danto, a. a. O. (s. Anm. 284), S. 21 (engl. S. 8).
- 460 Vgl. ders.: *Das Fortleben der Kunst*, München 2000, S. 154 (eng. *After the End of Art*, Princeton 1997, S. 114).
- 461 Ders., a. a. O. (s. Anm. 284), S. 13.
- 462 Ebd., S. 145 (engl. S. 115).
- 463 Vgl. Gehlen, a. a. O. (s. Anm. 419), S. 162–169.
- 464 Felix Mendelssohn Bartholdy: Brief an seine Schwestern vom 28. Mai 1831; ders.: Brief an Wilhelm Taubert vom 27. August 1831, in: Günter Nicolini: *Hegel in den Berichten seiner Zeitgenossen*, Hamburg 1970, S. 430 (Nr. 669), S. 432 (Nr. 675).
- 465 Herbert Marcuse: *Konterrevolution und Revolte*, Frankfurt/Main 1973, S. 140f.
- 466 Hegel, a. a. O. (s. Anm. 417), S. 170.

Abbildungsnachweise

- Abb. S. 29:** Ludger Gerdes: *JE NE SAIS QUOI – Selbstbeschreibung* (1991/94) © VG Bild-Kunst, Bonn 2005
- Abb. S. 30:** Ludger Gerdes: *Schiff für Münster* (1987) © VG Bild-Kunst, Bonn 2005
- Abb. S. 143:** Ad Reinhardt: *Painting* (1956) © VG Bild-Kunst, Bonn 2005
- Abb. S. 196:** Pablo Picasso: *Figur* (1907) © Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2005
- Abb. S. 202:** Wassily Kandinsky: *Abendmahl* (1910) © VG Bild-Kunst, Bonn 2005
- Abb. S. 215:** Joseph Beuys: *La rivoluzione siamo Noi* (1971) © VG Bild-Kunst, Bonn 2005
- Abb. S. 218:** Joseph Beuys auf der documenta 5 (1972) © VG Bild-Kunst, Bonn 2005
- Abb. S. 219:** Joseph Beuys: PVC-Tragetasche (1972) © VG Bild-Kunst, Bonn 2005
- Abb. S. 221:** Joseph Beuys: *wie man einem toten hasen die bilder erklärt* (1965) © VG Bild-Kunst, Bonn 2005

Alle anderen Abbildungen: Archiv des Autors

Namenregister

- Adam, Konrad 262
 Adorno, Theodor W. 66, 135, 247
 Agesandros 60
 Aischylos 183
 Alberti, Leon Battista 78 f.
 Alberti, Pierfrancesco 79
 Alembert, Jean Le Rond d' 15, 109
 Angerbauer-Rau, Monika 271
 Antonius, Marcus 11
 Aristoteles 45, 76
 Arnim, Bettina von 266
 Athenodoros 60
 Auburtin, Victor 242 ff., 247
 Augustinus, Aurelius 12
- Babbitt, Irving 94 f.
 Bach, Johann Sebastian 179
 Baeumerth, Angelika 259
 Baeumerth, Karl 259
 Barck, Karl-Heinz 267
 Bataille, Georges 262
 Bäschmann, Oskar 259
 Baudelaire, Charles 129–134,
 138, 140 f.
 Baudrillard, Jean 237, 244 f.,
 247
 Baumeister, Willi 98
 Becker, Boris 27 f.
 Beckham, David 28
 Beethoven, Ludwig van 179
 Benjamin, Walter 135
 Berendis, Hieronymus Diete-
 rich 257
 Berger, Ursel 269
 Berkeley, George 146
- Bernini, Gian Lorenzo 185
 Beuys, Joseph 209–228
 Bezsodnyi, Michail 267
 Boissy, Louis de 13
 Böll, Heinrich 216
 Bouhours, Dominique 14
 Brentano, Clemens 266
 Breuer, Stefan 265
 Brown, Lancelot 46 f.
 Brutus 262
 Bryson, Norman 260
 Bubner, Rüdiger 271
 Buchner, Augustus 262
 Burckhardt, Jacqueline 272
 Bushart, Magdalena 271
 Butlar, Adrian von 256
- Cabot Perry, Lilla 267
 Caesar 11
 Caravaggio 209
 Carrel, Armand 126
 Carriere, Moriz 93
 Carus, Carl Gustav 69, 93
 Cézanne, Paul 165
 Chadarevian, Soraya de 257
 Chantelou, Paul Fréart de 260
 Cicero 76, 105
 Cohen-Halimi, Michèle 267
 Constant, Benjamin 124 f.
 Corneille, Pierre 9 ff.
 Cornelius, Peter 229, 235 f., 240
 Corregio 15
 Courbet, Gustave 96 f., 229, 246
 Cousin, Victor 126 f.
 Crary, Jonathan 266

Crick, Francis 53 f.
Crick, Odile 54

Dahlhaus, Carl 261
Danto, Arthur C. 237, 248–251, 267
Delacroix, Eugène 131 ff., 165
Derrida, Jacques 185
Dewey, John 121 f.
Diderot, Denis 15, 91, 103–108, 120, 130
Dobai, Johannes 256
Dolce, Lodovico 78, 260
Dörner, Andreas 262
Dryden, John 260
Dubos, Jean-Baptiste 260
Duchamp, Marcel 225, 248
Ducros, Louis 64
Dufresnoy, Charles Alphonse 260 f.
Dürer, Albrecht 39, 209
Dyck, Anthonis van 88

Eichendorff, Joseph von 266
Erdmann, Gustav 257
Euripides 183
Eyck, Jan van 229, 240 f.

Félibien, André 82, 255, 260
Ficker, Franz 93
Fineberg, Jonathan 266 f.
Finlay, Ian Hamilton 185 ff.
Förster-Nietzsche, Elisabeth 269
Fortoul, Hippolyte 126
Francis, Sam 165
Freud, Sigmund 73 f.
Friedrich, Caspar David 24 f.
Friedrich August III. 55, 68

Gautier, Théophile 127 ff., 137, 140 f.
Gehlen, Arnold 232, 237, 246, 250
Geimer, Peter 259, 272

Genelli, Buonaventura 180 f., 183, 186
George, Stefan 137 f., 141
Gerdes, Ludger 29 f.
Gethmann-Siefert, Annemarie 274
Geulen, Eva 272
Giradin, Marquis de
Goethe, Johann Wolfgang von 47 f., 73, 113, 173
Gogh Vincent van 165
Gombrich, Anna 266
Gombrich, Ernst 158 ff., 266, 271
Goodman, Nelson 158
Gracián, Balthasar 10
Graham, John 260
Greenberg, Clement 95–98
Greuze, Jean-Baptiste 104, 106, 108 f., 116
Grimm, Herman 96
Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von 103
Grochowiak, Thomas 267

Hagedorn, Christian Ludwig von 78, 258
Haks, Frans 271
Handke, Peter 49 ff.
Harlan, Volker 271 f.
Hartmann, Richard P. 268
Hartung, Hans 98
Haus, Andreas 267
Hauser, Arnold 135
Hebbel, Friedrich 69
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 73, 214, 229–240, 242 f., 247 f., 251 f.
Heidegger, Gotthard 262
Heidegger, Martin 74 f., 156 ff., 212, 237, 247, 263
Heinse, Wilhelm 22, 58, 66, 67, 73
Held, Jutta 260
Henn, Claudia 257
Heraklit 185, 187

Herder, Johann Gottfried 56, 71, 117
Heydenreich, Karl Heinrich 258
Higonnet, Anne 267
Hildesheimer, Wolfgang 124
Hipp, Emil 184
Hitler, Adolf 206 f.
Hogarth, William 31–54
Hölderlin, Johann Christian Friedrich 73 f., 214 f.
Hollinghurst, Alan 257
Homer 74
Horaz 76 ff., 100 ff., 116
Hotho, Heinrich Gustav 247
Hugo, Victor 137

Ingres, Jean Auguste Dominique 165, 196
Isaacson, Josef 267

Jackson, Michael 70
Jaffé, Hans Ludwig C. 269
Jankélévitch, Vladimir 255
Janz, Curt Paul 269
Jeannée, Pascale 272
Johns, Jasper 225
Jooss, Birgit 259
Jünger, Ernst 176

Kandinsky, Wassily 98, 201 ff., 206
Kant, Immanuel 20 ff., 124 f., 127, 145
Katharina II. 105
Keller, Gottfried 23, 207
Kemp, Martin 53
Kemp, Wolfgang 258 f., 266, 270
Kersting, Georg Friedrich 24 ff.
Kessler, Harry Graf 183
Klages, Ludwig 137
Klee, Paul 200 f., 206
Kleist, Heinrich von 68, 150
Kleopatra 11
Klinger, Max 184

Knorr, Theodor 266
Köhler, Erich 255
Kolbe, Georg 269
Kolumbus, Christoph 34 f.
Koons, Jeff 225
Kristeller, Paul Oskar 260
Kügelgen, Wilhelm von 72

Ladwein, Michael 258
Laugier, Marc-Antoine 20
Le Brun, Charles 83, 85
Lee, Rensselaer W. 260
Lehmbruck, Wilhelm 214
Leibniz, Gottfried Wilhelm 12
Leochares 64
Leonardo da Vinci 80 f., 89
Lessing, Gotthold Ephraim 63, 89–92, 94 f., 98, 103, 121
Locke, John 146
Lomazzo, Giovanni Paolo 36
Lorrain, Claude 19
Luckseiter, Roman 264
Ludwig XIV. 82 f.
Luhmann, Niklas 10

Maar, Elke 263
Macke, August 201, 206
Maillol, Aristide 184
Malewitsch, Kasimir 142
Mandel, Siegfried 268 f.
Manet, Edouard 96 f.
Mann, Thomas 176
Marbot, Andrew 124
Marc, Franz 176 ff., 201, 206
Marcuse, Herbert 251
Marivaux, Pierre de 14, 16
Matisse, Henri 245
Mendelssohn, Moses 63, 262
Mendelssohn Bartholdy, Felix 251
Michelangelo 36, 40, 60
Milton, John 33
Mitchell, William John T. 161
Modigliani, Amadeo 196
Moilliet, Louis 201

- Monet, Claude 152, 154 f., 162 ff.
 Montesquieu, Carles Louis de 15–18
 Moreau, Gustave 134 f., 142
 Morgenstern, Karl 68
 Moritz, Karl Philipp 66, 73
- Napoleon 182
 Nauman, Bruce 236
 Nero 88
 Nicolai, Friedrich 262
 Nicolin, Günter 274
 Nietzsche, Friedrich 73, 94, 136, 149, 167–188, 195, 237
 Novalis 214, 266
- Oehler, Richard 184
 Oelmüller, Willi 273
 Oeser, Adam Friedrich 68
 Overbeck, Friedrich 235
- Pächt, Otto 205
 Pannwitz, Rudolf 137
 Panofsky, Erwin 189, 204
 Pascal, Blaise 11
 Patel, Pierre 11
 Paul, Jean 266
 Pfothenhauer, Helmut 257, 268
 Picasso, Pablo 196, 209
 Piles, Roger de 87 f.
 Pindar 74
 Pinder, Wilhelm 239 ff.
 Platon 251
 Plinius 272
 Plutarch 77
 Pollock, Jackson 97
 Polydoros 60
 Potter, Paulus 162 ff.
 Poussin, Nicolas 83–87
 Praxiteles 57
 Proust, Marcel 147
 Putschner, Marieluise 259
- Quintilian 76, 105
- Radkau, Joachim 270
 Raffael 15, 40, 67–72, 171–174, 187, 258 f.
 Redon, Odilon 134
 Reibnitz, Barbara von 267
 Reinhardt, Ad 140–143
 Rembrandt 205, 210, 246
 Reynolds, Joshua 150
 Riegl, Alois 189–197, 199 f., 203, 205 ff., 270
 Riepenhausen, Franz 72
 Riepenhausen, Johannes 72
 Rilke, Rainer Maria 212
 Robinson, Henry Crabb 124
 Roché, Henri-Pierre 272
 Roedl, Urban 267
 Roh, Franz 262
 Rohde, Erwin 183
 Rolland, Romain 259
 Rorty, Richard 121 ff.
 Rossetti, Dante Gabriel 95
 Rousseau, Henri 197
 Rothko, Mark 165
 Rousseau, Jean-Jacques 18 ff., 22, 26 f., 30, 108 ff., 115, 145, 148 f., 153, 212
 Rubens, Peter Paul 88, 91
 Ruisdael, Jacob van 19
 Runge, Philipp Otto 69
 Ruskin, John 144–162
- Saint-Just, Louis Antoine
 Léon 187
 Sainte-Beuve, Charles Augustin de 264
 Saleh Pascha, Khaled 261
 Sandby, Paul 36
 Sandrub, Lazarus 262
 Scheffler, Karl 244
 Schelling, Friedrich Wilhelm
 Joseph von 73, 94, 124 f., 214, 258

- Schiller, Friedrich 23, 48 f., 52, 93, 114–118, 120, 124, 149, 212 f.
 Schily, Otto 118
 Schinkel, Karl Friedrich 118 f., 258
 Schirdewahn, Sabine 259
 Schlegel, August Wilhelm 94, 214
 Schlegel, Friedrich 94, 214
 Schlichter, Rudolf 272
 Schneede, Uwe M 272
 Schopenhauer, Arthur 66, 94, 145, 170 f.
 Schöttker, Detlev 258
 Schröder, Anneliese 267
 Schuler, Alfred 137
 Schütte, Thomas 236
 Sckell, Friedrich Ludwig von 47
 Sedlmayr, Hans 194, 212, 233
 Seneca 77, 88
 Seurat, George 153 f.
 Shakespeare, William 33
 Sheeler, Jessie 269
 Simmel, Georg 127, 142
 Simon, Pierre-Henri 255
 Simonides 77
 Sloterdijk, Peter 171
 Sokrates 178 f., 182
 Spears, Britney 28
 Spengler, Oswald 212, 233, 246 f.
 Spoerri, Daniel 225
 Stachelhaus, Heiner 271
 Stackelberg, Jürgen von 255
 Staël, Germaine Madame de 124
 Stammeler, Wolfgang 257
 Steffens, Henrik 70 f.
 Steiner, Rudolf 214
 Stifter, Adalbert 154
 Sullivan, Louis 111 f.
 Sulzer, Johann Georg 110–113, 118, 120
 Swift, Jonathan 33
- Tansey, Mark 162 ff.
 Taubert, Wilhelm 251
 Thomas, Manuel 211
- Tieck, Ludwig 23, 71, 173, 234
 Titus 60
 Tizian 88
 Trockel, Rosemarie 236
 Turner, William 146 f., 151 f., 161
- Ullrich, Wolfgang 256, 259, 264, 266, 269, 271
- Vasari, Giorgio 80
 Velde, Henry van de 184
 Vergil 89
 Veronese, Paolo 15
 Virilio, Paul 233
 Vischer, Friedrich Theodor 237, 239 f., 242, 244 f.
 Vitruv 20, 30
 Volpato, Giovanni 64
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich 71, 93, 141
 Wagner, Richard 179–183, 185, 212 f.
 Warhol, Andy 229, 248
 Watson, James 53 f.
 Weigert, Hans 245, 247
 Whistler, James 138 f.
 Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich von 183
 Wilde, Oscar 139 ff.
 Winckelmann, Johann Joachim 55–75, 89, 92, 117, 186, 229 f., 233 f., 250
 Wölfflin, Heinrich 166
 Wols 222
 Worringer, Wilhelm 194–203, 205 ff.
 Wyss, Beat 270
- Zenge, Wilhelmine von 259
 Zeuxis 164
 Zimmermann, Reinhard 270
 Zingg, Wolfgang 272
 Zwick, Jochen 267