

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 836

Max Raphael, geboren 1889 im damaligen Posen, studierte Philosophie bei Georg Simmel und Henri Bergson, Kunstgeschichte bei Heinrich Wölfflin und löste sich schon 1913 mit seiner ersten Schrift *Von Monet zu Picasso* aus dem akademischen Rahmen der Kunstwissenschaft seiner Zeit. Bereits 1911 hatte er in Paris die Bekanntschaft Picassos gemacht und die Werke der Impressionisten sowie die von Cézanne und Matisse studiert.

1917 desertierte Raphael aus dem deutschen Militärdienst in die Schweiz und kehrte erst 1920 aus diesem ersten Exil nach Berlin zurück. Raphael veröffentlichte nun regelmäßig Artikel in verschiedenen Kunstzeitschriften, die der Sezession und dem Expressionismus nahestanden. 1925-1932 lehrte er an der Volkshochschule Groß-Berlin. 1932 verließ Raphael Deutschland, nachdem sein angekündigter Kurs über »Die wissenschaftlichen Grundlagen des *Kapitals*« von der Volkshochschulleitung abgesetzt worden war. Von 1932 bis 1940 lebte er in Paris am Rande des Existenzminimums. Mit Hilfe von Freunden gelangen einige Veröffentlichungen: *Proudhon Marx Picasso* (1933) und *Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik* (1934). Zugleich begann er mit historischen Studien zur französischen Romanik und einer später abgebrochenen Arbeit über Flaubert.

Nach Kriegsbeginn wurde Raphael zweimal in französischen Konzentrationslagern interniert, konnte aber 1941 in die USA emigrieren. Bis 1952 lebte und arbeitete er in New York. Vor dem Hintergrund seiner persönlichen Begegnungen mit Künstlern und der zeitlebens von ihm betonten Bild-Erfahrung sowie seiner weitgespannten theoretischen Interessen an Philosophie, Kunstgeschichte, Archäologie und Architektur entwickelte er seine »empirische Kunstwissenschaft«. Die Studien zur ägyptischen, später zur vor- und frühgeschichtlichen Kunst, die er an Exponaten der New Yorker Museen betrieb, bezeichnete er als Prüfsteine seiner Methode: Allein aus den ästhetischen Zeichen und Formen sollten deren geschichtlicher Gehalt, Entwicklung und soziale Bedeutung erkennbar werden. Am 14. Juli 1952 hat sich Max Raphael das Leben genommen.

The Times Literary Supplement bezeichnete Max Raphael als »den vielleicht größten Kunstphilosophen dieses Jahrhunderts«.

Max Raphael
Wie will ein Kunstwerk
gesehen sein?

»The Demands of Art«

Mit einem Nachwort
von Bernd Growe

Herausgegeben
von Klaus Binder

Suhrkamp

Für die Taschenbuchausgabe neu durchgesehen
von Hans-Jürgen Heinrichs

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Raphael, Max:

Werkausgabe : 11 Bände in Kassette /

Max Raphael. Hrsg. von Hans-Jürgen Heinrichs. –

Frankfurt am Main : Suhrkamp.

(Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; ...)

ISBN 3-518-09831-4

NE: Heinrichs, Hans-Jürgen [Hrsg.]

Raphael, Max:

Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? /

Max Raphael. Mit e. Nachw. von Bernd Growe.

Hrsg. von Klaus Binder. –

Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1989

(Werkausgabe / Max Raphael)

(Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 836)

ISBN 3-518-28436-3 kart.

ISBN 3-518-09831-4 (Gesamtw.)

NE: 2. GT

Raphael, Max: Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? – 1989

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 836

Erste Auflage 1989

© Campus Verlag Frankfurt am Main und New York 1984

Lizenzausgabe mit freundlicher Genehmigung des

Campus Verlags Frankfurt am Main und New York

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das

des öffentlichen Vortrags, der Übertragung

durch Rundfunk und Fernsehen

sowie der Übersetzung, auch einzelner Teile.

Druck: Wagner GmbH, Nördlingen

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von

Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

Inhalt

Aus dem Vorwort von 1930	7
Kunstwerk und Naturvorlage. Cézanne: Mont Sainte-Victoire	11
Die Arbeit der künstlerischen Phantasie Degas: Beim Verlassen des Bades	75
Die Entwicklung des Künstlers Giotto: Beweinung Christi Giotto: Feststellung der Wundmale	123
Literarische Vorlage und Kunstwerk Rembrandt: Joseph deutet den Traum Pharaos . . .	183
Zwiespalt zwischen Inhalt und Form Picasso: Guernica	231

ANHANG

Grundbegriffe der Kunstbetrachtung	303
Anmerkungen	349
Verzeichnis der Abbildungen	359
Editorischer Bericht	361
Anschauung und Schaffensprozeß. Kunst- geschichtliche Bemerkungen zu Max Raphaels Bildstudien. Von Bernd Growe	369
Register	396

Emma Raphael († 8. April 1984) gewidmet

Aus dem Vorwort von 1930

Diese Arbeit will Kunst aus dem Kunstwerk, also auf *kunstwissenschaftliche* Weise verstehen lehren. Keiner einzelnen Wissenschaft soll das Recht abgesprochen werden, sich mit Kunst zu beschäftigen, nicht einmal der Kunstgeschichte (die freilich weder Geschichte nachzeichnet noch von Kunst handelt). Aber keine der zur Vorarbeit durchaus unentbehrlichen Einzelwissenschaften (wie Ikonographie, Psychologie, Ethnologie, Ästhetik) hat bisher zur Kunst selbst hingeführt. Denn keine von ihnen vermag den künstlerischen *Schaffensprozeß* in seinen wesentlichen konstitutiven Etappen nachzuzeichnen;¹ keine von ihnen vermag ihn abzuheben von den Erlebnissen, die den Schaffensprozeß begleiten, und von den technischen Vorbereitungen und Manipulationen des Künstlers.

Unsere Absicht ist es dagegen, diejenige Methode ausfindig zu machen, nach der ein bestimmtes Kunstwerk geschaffen wurde. Darum gehen wir vom einzelnen Werk aus – von seinem durch das Auge erfaßbaren Tatbestand, den wir zuerst durch konstituierende Begriffe² beschreiben und dann deuten. So verbinden wir die Sprache der Formen, der *Weltdarstellung*, mit der Sprache der *Weltanschauung* und stellen das einzelne Werk in den Zusammenhang der Geistesgeschichte und darüber hinaus in den der allgemeinen Geschichte.

Ausgangspunkt der Kunstbetrachtung ist das *Sehen* – verstanden als eine Leistung nicht nur des Auges, sondern

aller menschlichen Kräfte, es ist nicht eine generelle für alle Menschen und Zeiten gleiche Leistung, sondern eine höchst konkrete, die von der geistigen Haltung sowohl des Einzelnen wie der ganzen historischen Epoche mitbedingt ist. Sehen ist demnach eine doppelte Bezogenheit auf Dinge: Etwas, was außer uns wirklich ist, tritt in uns ein und assimiliert sich unseren Kräften; und umgekehrt ist Sehen gleichzeitig das Projizieren von Innerem (von Gefühlen, Vorstellungen, Träumen und Visionen) nach außen und dessen Assimilierung an einzelne Gegenstände oder an das Ganze der Welt. Beide Vorgänge können in unterschiedlichem Maß divergieren oder konvergieren.

In jedem Fall aber ist Sehen zumindest der Ansatz zu einem produktiven Akt. Im Kunstwerk ist dieser Akt durch einen anderen, uns mit seinen Produktivkräften überlegenen Menschen bereits vollzogen worden. Kunstbetrachtung hat also nur dann einen fruchtbaren Sinn, wenn wir auf unsere persönlichen Einstellungen und Vorurteile verzichten, wenn wir uns gewissermaßen dem Willen des Künstlers fügen, bis es uns gelingt, die konkrete Schaffensmethode, mit der das Werk hervorgebracht wurde, zunächst sinnlich nachzuvollziehen und dann begrifflich zu rekonstruieren.

Problematisch ist das Verhältnis von einzelner Werk und seinen historisch-gesellschaftlichen Bedingungen: Von wo soll die Kunstbetrachtung ihren Ausgang nehmen? Zunächst ist das Werk die unmittelbarste Gegebenheit (für die Erforschung der prähistorischen Zeitalter³ sogar die einzige oder hauptsächliche). Man kann zudem aus den gesellschaftlichen Bedingungen die Eigenart des *künstlerischen* Schaffens – in seinem Unterschied zu an-

deren menschlichen Schaffensweisen – nicht ableiten. Und die Zuordnung von einzelner Werk und historischer Situation wird solange vage bleiben, wie man nicht das künstlerische Gebilde in seiner konkreten Gestalt erfaßt hat. Andererseits läuft die Analyse des Einzelwerks leicht Gefahr, zu einer formalistischen Spielerei zu werden, wenn man die historisch wirksamen Bedingungen und schöpferischen Methoden nicht berücksichtigt. Die Ergebnisse einer solchen Analyse lassen sich mit der historischen Situation und den in ihr wirksamen geistigen wie materiell-ökonomischen Kräften nicht mehr sinnvoll verknüpfen.

Tatsächlich ist das Problem als Alternative jedoch falsch gestellt: Nur wenn man von beiden Seiten ausgeht, wird man zu einer Problem- und Methodengeschichte der Kunst kommen.⁴

Die in diesem Band versammelten Aufsätze befassen sich jedoch nur mit dem einen Teil der gestellten Aufgabe: mit der Erfassung des einzelnen Werks. Die Analysen sollen auf die Zusammenhänge hinführen, die bei der Entstehung des Werks mitgewirkt haben – individuelle, soziale und metaphysische. Über die letzteren eine kurze Bemerkung: Hat jede geistige Arbeit drei Ziele: Erfassung und Bewältigung des Stoffes, Erkenntnis und Prüfung der Methoden, schließlich Gestaltung unseres Lebens durch diese Methoden und Stoffe, so muß dieser letzte Gesichtspunkt bei der Beschäftigung mit der Kunst besonders stark hervortreten.

Ich bin mir der Grenzen begrifflicher Arbeit bewußt. Wir haben es mit einem Gegenstand zu tun, der unserem Verstand nicht restlos zugänglich ist. Die begriffliche Zerle-

gung und Re-Konstitution des einheitlichen Ganzen des Werks kann den ersten sinnlichen Eindruck und das unmittelbare Erleben nicht ersetzen. Nur wenn ein lebendiger Kontakt zum Kunstwerk, so unbestimmt und selbst unbewußt er auch immer sein mag, hergestellt ist, kann eine Erklärung sinnvoll wirken. Darum betrachte man zunächst die Reproduktionen in diesem Band, versuche sich frei zu machen von allem (namentlich kunsthistorischen) Wissen und von dem voreiligen Drang nach Formulierung. Dann wird der Text den doppelten Erfolg haben, das Gesehene und Besprochene Kunstwerk zu erschließen und darüberhinaus die Erfahrungsfähigkeit für andere Werke zu erweitern – freilich nur, wenn man nicht nach schlagwortartigen Etiketten und wiederholbaren Formeln sucht, nicht nach »Erklärung« durch Definition. Nur die methodische Entwicklung in ihrer Vollständigkeit kann Erklärung bringen.

Die Aufsätze versuchen jede falsche Popularisierung zu vermeiden. Hervorgegangen sind sie aus einer Arbeitsgemeinschaft, die von jedem Teilnehmer intensive Mitarbeit und Konzentration erfordert hat. Sie wird auch vom Leser gefordert. Es wird in jeder Analyse nur eine begrenzte Anzahl von Gesichtspunkten und Begriffen vorgetragen, die im folgenden dann als bekannt, als selbständig anwendbar vorausgesetzt werden. In einem Prozeß, der dem Wesen der Sache entspricht, wird das Begriffssystem sich vervollständigen. Nicht ein einzelner Aufsatz, sondern nur ihre Folge kann – intensiv durchgearbeitet – in das Verständnis der Kunst einführen.

Kunstwerk und Naturvorlage

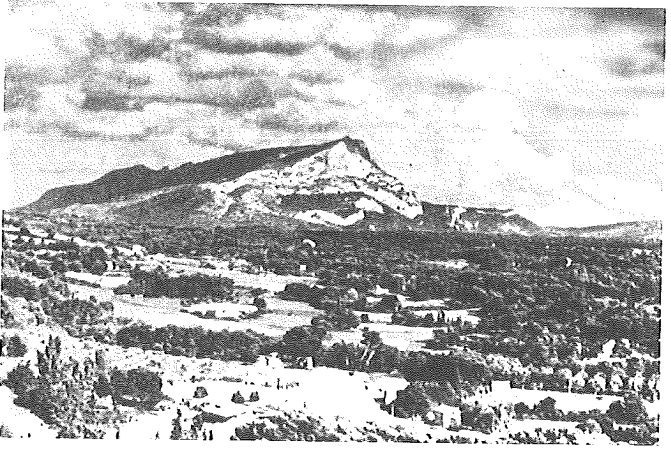
Cézanne: Mont Sainte-Victoire

Die Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur. Was soll man von den Dummköpfen denken, die behaupten, daß der Maler immer der Natur unterlegen sei! Er ist ihr nebengeordnet. Wenn er nicht eigenwillig eingreift – – verstehen Sie mich recht. Sein ganzes Wollen muß schweigen. Er soll in sich verstummen lassen alle Stimmen der Voreingenommenheit, vergessen, vergessen, Stille machen, ein vollkommenes Echo sein. Dann wird sich auf seiner lichtempfindlichen Platte die ganze Landschaft abzeichnen. Um sie auf die Leinwand zu bannen, sie aus sich herauszustellen, muß dann das Handwerk einsetzen, aber ein ehrfurchtsvolles Handwerk, das auch nur zu gehorchen bereit ist, unbewußt zu übertragen. Denn man beherrscht seine Sprache, den zu entziffernden Text, die beiden gleichlaufenden Texte, die gesehene Natur, die empfundene Natur, die dort draußen (er deutet auf die grüne und blaue Ebene) und die hier drinnen . . . (er schlägt sich an die Stirn), beide müssen sich durchdringen, um zu dauern, zu leben, ein halb menschliches, halb göttliches Leben, das Leben der Kunst, hören Sie – – das Leben Gottes . . .

Paul Cézanne



Paul Cézanne: Mont Sainte-Victoire, 1902–04



Mont Sainte-Victoire: Photographie von John Rewald

Wer je durch die Provence gefahren ist, wird zwischen Aix und Marseille den Eindruck gewinnen, hier sei die Natur selbst ein Museum von Cézannebildern, während man Arles passiert, ohne auch nur einen Augenblick durch die Landschaft an van Gogh erinnert zu werden. Sobald man aber ein bestimmtes Stück jener Gegend mit einem dazugehörigen Werk von Cézanne vergleicht, erweist sich trotz aller Übereinstimmung in den Details das gemalte Bild als prinzipiell verschieden von dem natürlichen »Original«: Je länger man beide gegeneinander hält, desto nebensächlicher wird die äußere Ähnlichkeit, desto tiefer und entscheidender der Unterschied. Und doch haben zwei Generationen von Künstlern sich nicht mehr von dem Zwang befreien können, die Provence so zu sehen, wie Cézanne und nur Cézanne sie uns gezeigt hat. Es ist, als sei ihre Erscheinung und ihr Wesen vollständig durch ihn erschöpft worden.

Das komplizierte Verhältnis von Natur und Kunst kann nicht durch Nachahmung erklärt werden, am wenigsten wenn man annimmt, daß es sich in der Kunst nur darum handelt, ein fertig gegebenes Vorbild zu wiederholen – sei dies ein Stück Natur oder ein religiöses oder sozialpolitisches Dogma. Wenn man »Nachahmung« im antiken Sinn als mimische Darstellung des Lebens der Natur auffaßt, bleibt ungeklärt, was unter diesem Leben der Natur, was unter mimischer Darstellung zu verstehen sei. Etwas Analoges gilt für die Vorstellung, Nachahmung beziehe sich auf die »Idee« oder auf die Gesetze der Natur, die, in der Erscheinungswelt verborgen, vom Künstler zu entdecken und nur zu wiederholen seien. Welcher Weg führt aber von der Erscheinung zum Gesetz und dann zu dessen Darstellung?

In all diesen Auffassungen des künstlerischen Schaffens werden Geist und Natur in der ganzen Mannigfaltigkeit ihres Daseins und Leben einander gegenübergestellt. Der Begriff der Nachahmung verschleiert den Abstand und den Gegensatz zwischen beiden; er verhindert damit Analyse und Erkenntnis der (historisch wechselnden) Methoden, durch welche sie sich in Verbindung setzen, durchdringen und zu einer Einheit gelangen, und er eliminiert schließlich Eigenart und Eigengesetzlichkeit desjenigen Gegenstandes, der das Ergebnis ihrer Auseinandersetzung ist: des Kunstwerks.

Weil in der Kunst der Geist weder die Natur nachahmt noch ihr Gesetze gibt, besitzt das Kunstwerk eine eigene Realitätsart und eigene Gesetzmäßigkeit.¹ Auch wenn es nichts dergleichen gibt wie eine einzige, allein schöne Proportion des menschlichen Körpers oder eine einzige, wissenschaftlich richtige Raumdarstellung oder auch nur eine einzige Methode der künstlerischen Gestaltung, so gilt doch für die mannigfaltigen, historisch bedingten Schaffensmethoden, daß Kunst die Synthese von Natur und Geist bilden muß. Nur so gewinnt sie ihren einander gegensätzlichen Grundfaktoren gegenüber Autonomie. Diese ist von Menschen geschaffen und scheint darum nur psychische Realität zu besitzen, aber in Wirklichkeit kann der *Prozeß* des Schaffens nur darum *Sein* erlangen, weil er sich in einem (je nach künstlerischem Gebiet wechselnden) Material realisiert. Dies ist zwar Produkt der gesellschaftlichen Bearbeitung der Natur zu praktischen Zwecken, aber es erlaubt zugleich die Befriedigung geistiger Erkenntnis- oder Glaubensbedürfnisse – an einer Gestalt, die in sich notwendig ist.

Noch zwei weitere allgemeine Fragen sind zu klären, ehe wir die Analyse des Bildes von Cézanne beginnen können.

1. Wie immer eine bestimmte historische Epoche oder Klasse das Verhältnis von Natur, Geist und Werkgestalt² gewichtet haben mag, eine allgemeine Theorie der Kunst wie auch die konkrete Einzelanalyse eines Werks muß davon ausgehen, daß alle drei Grundfaktoren des künstlerischen Schaffens die gleiche Bedeutung besitzen können und sich gleichzeitig aneinander und miteinander herausbilden. Dies gilt ganz besonders für das Schaffen von Cézanne, gerade auch für das von uns zu analysierende Bild.

Jede Interpretation seines Werkes als Konstruktivismus des Geistes übersieht die ungeheure Bedeutung der Natur für Cézanne und ist gezwungen, sein *aller au motif* als Mangel an Gegenstandsphantasie auffassen. Cézanne selbst hat sein Schaffen verstanden als Erkenntnis des Wesens und der Gesetze des natürlichen Seins und Werdens, als Erforschung des »Experimentiersaals Gottes«.

Jede naturalistische Interpretation Cézannes übersieht dagegen den prinzipiellen Unterschied zwischen ihm und den Impressionisten: Sein Interesse galt nicht den Empfindungen und ihrer Ordnung, sondern der Bildgestaltung. Diese als dekorativ, symbolisch oder formalistisch aufzufassen, bedeutet, den emotionalen Faktor zu übersehen, der wohl in jedem Werk Cézannes wirksam ist, der aber am Ende seines Lebens so deutlich hervorbricht, als hätte ihn – wie einst den Sokrates kurz vor dessen Tod – sein Dämon besucht mit dem Befehl, alles rationalistische Streben beiseite zu schieben und die Gärungen seines Inneren so unmittelbar wie möglich an Farben und Raum zu realisieren. Nur wenn man die Spannungen zwischen Geist, Natur und Werkgestalt, unter denen Cézanne zu

leben gezwungen war, in ihrer vollen Intensität bestehen läßt, kann man hoffen, sein Werk zu verstehen.

2. Wir müssen unserer Sprache mißtrauen, deren Worte geschaffen sind, uns scheinbar Fertiges zu bezeichnen, und die uns – selbst gegen unseren Willen – dazu drängen, ein beendetes Kunstwerk mit seinem in der Landschaft gegebenen Vorbild zu vergleichen. Die Sprache kann also den zugrunde liegenden Tatbestand verschleiern: die werktätige Auseinandersetzung eines schöpferischen und bildenden Geistes mit einer zunächst fixierten Situation, in der Absicht ein Kunstwerk zu schaffen. Wir müssen also scharf unterscheiden zwischen dem Gegebenen, dem methodischen Prozeß (Geist) und der Werkgestalt (Kunstwerk). Die gegebene Situation selbst ist höchst komplex, denn sie umfaßt Natur, Geschichte und Individuum. Diese neigen nicht zur Harmonie, sondern sie stehen nebeneinander in einer Spannung, welche ihre Gegensätze auseinandertreibt.

Der Künstler greift diesen Konflikt auf – als Aufgabe, das Neben- und Gegeneinander in eine wechselseitige Beziehung und Durchdringung, diese dann in die Einheit einer in sich notwendigen Gestalt zu verwandeln. Das Dasein ist zu einem Prozeß und der Prozeß wieder zu einem Sein gemacht worden, aber zu einem Sein eigener Art, das auf der vom Menschen erschauten und in Materie inkorporierten Einheit dieser Gegensätze gründet. Dem Betrachter des Kunstwerkes ist unmittelbar nur dieses vom Menschen geschaffene und doch zugleich »autonome«, sich selbst genügende Sein zugänglich. Will er es auflösen, um den Entstehungsprozeß zu erkennen, so genügt es nicht, das fertige Bildwerk mit dem fertigen Vorbild in bezug auf ihre Unterschiede zu vergleichen. Er muß den

Schaffensweg aufzeigen, der von der Gegebenheit der Natur, der Geschichte und des Ich zum Resultat der Aufgabe: zum Sein des Kunstwerks geführt hat. Dies wird im Folgenden unsere Aufgabe sein.

Vergleicht man die Landschaft mit dem Kunstwerk, so erkennt man als ersten Unterschied zwischen beiden den der Materie. Das Bild zeigt einen einzigen Stoff: die (auf Leinwand aufgetragene) Farbe; die Natur dagegen eine Vielzahl und Mannigfaltigkeit von Stoffen. In der Malerei besteht der Gegenstand »Bild« aus Farbe; aber die abgebildeten Dinge bestehen nicht aus ihr, sondern werden durch sie für die Sinne evoziert. Zugleich mit ihnen und ihren räumlichen Beziehungen werden auch Gefühle und Gedanken hervorgerufen, so daß jede Farbstelle eine Fülle verschiedener Funktionen gleichzeitig hat, welche an jedem einzelnen Ort notwendig zusammenhängen. Darüber hinaus hat jede Stelle die Tendenz, sich aus der bloßen Funktion in ein Eigendasein, in eine relativ selbstbedeutende Form zu verwandeln, so daß der kleinste Teil nicht nur dem Ganzen dient, sondern in einem begrenzten Sinn selbst ein Ganzes ist. In der Natur enthält jede Materie als stoffliche Substanz Dasein, Leben und Gestalt des Dings, aber das menschliche Auge vermag keine notwendige Beziehung zwischen ihnen und ihrem stofflichen Träger zu erkennen; ebensowenig wie zwischen den verschiedenen Materialien mehrerer Gegenstände, oder zwischen den Stoffen der Dinge und ihrer räumlichen Verteilung, oder gar zwischen den verschiedenen Materien und dem menschlichen Wahrnehmen, Fühlen, Wollen, Denken. Der Künstler vollzieht also mit jedem Pinselstrich eine Reihe höchst verschiedener Akte:

1. er übersetzt die verschiedenen natürlichen Materien der Dinge in eine einzige Darstellungs-Materie; dasselbe gilt für das seelische Leben, das – im natürlichen Erlebnisprozeß scheinbar immateriell wirkend – nun in Farbe und als Farbe erscheint;
2. er übersetzt die Darstellungsmaterie in eine Evozierungsmaterie;
3. er differenziert jeden Farbfleck zu einem bestimmten Stellenwert im Ganzen, das aus einer wohlunterschiedenen Mannigfaltigkeit solcher Farbflecken entwickelt wird. Jeder von ihnen erhält so eine dritte Funktion;
4. er macht aus dem Farbfleck als Funktion eine Form, ein Teil-Ganzes.

Cézanne war sich dieser Transformation des natürlichen (oder künstlichen) Farbstoffs in eine Darstellungs-, Evozierungs- und Kompositionsfunktion und schließlich der Funktion und Form klar bewußt: »Die Natur muß man nicht reproduzieren, man muß sie darstellen. Durch was? Durch plastische und farbige Äquivalente«³ – so wie der Architekt durch Steine, der Philosoph durch Begriffe, der Musiker durch Töne, der Dichter durch Vokale und Konsonanten Natur darstellt. Dasselbe gilt für Gedanken, Gefühle etc. »[Balzac] . . . spricht von einem gedeckten Tisch . . . ›weiß wie eine Decke frisch gefallenen Schnees, darauf bauten sich symmetrisch die Gedecke auf, von kleinen blonden Brötchen gekrönt«. In meiner ganzen Jugend habe ich das malen wollen, dieses schnee-weiße Tuch . . . Jetzt weiß ich, daß man nur versuchen darf zu malen: ›bauten sich symmetrisch die Gedecke auf« und ›von kleinen blonden Brötchen«. Wenn ich ›gekrönt« male, dann bin ich geliefert . . . Und wenn ich wirklich meine Gedecke und meine Brote wie in der Natur ins Gleich-

gewicht bringe und farbig abstufe, seien Sie überzeugt, dann werden die Kronen, der Schnee und der ganze Schwindel darin sein.«⁴ Sobald man Gefühle direkt gibt oder Gegenstände um ihrer selbst willen, indem man die Farbe zu einem bloßen Mittel erniedrigt, hat man das Gebiet der Malerei verlassen; und Cézanne wollte es nicht transzendieren, sondern in seinen Grenzen zur Vollendung bringen. Deshalb ist die Farbe, und allein die Farbe »der Ort, wo sich unser Gehirn und das Weltall begegnen. Darum erscheint sie den wahren Malern ganz dramatisch«.⁵ Das Gefühl sollte sich nicht mittels der Farbe ausdrücken, die Farbe selbst sollte das Gefühl, der Gedanke sein. »Man muß Maler sein allein durch das Malerische . . . «:⁶ »Die Poesie kommt von selbst ins Bild. Die, welche man hineinbringt, wird Literatur.«⁷ Das ist der entscheidende Punkt, ohne den man weder dieses Bild Cézannes noch Malerei überhaupt verstehen kann: Was nicht in der Farbe sichtbar ist, ist überhaupt nicht.⁸

Solange der Künstler nicht alles diesem einen schmalen Pfad opfert – vor allem seine Gedanken über die Welt, seine Gefühle von ihr und von sich –, kann er die Seligkeit des Malerseins nicht gewinnen. Freilich, das Opfer ist nur der Anfang der großen Prüfung; erst *post factum* zeigt es sich, ob man mit dem einen Material alles zurückgewinnen kann. Der Künstler ist kein Asket, weder einer des Kopfes noch des Herzens; er verzichtet auf das Unmittelbare, um durch Mittelbarkeit mehr zu gewinnen, als er aufgegeben hat. Um die Welt »in ihrer Wesenheit zu malen, muß man solche Maleraugen haben, die in der Farbe allein den Gegenstand sehen, sich seiner bemächtigen und ihn in sich mit den andern Objekten verbinden.«⁹ »Die Farben . . . das sichtbare Fleisch der

Ideen und Gottes. Das Sichtbarwerden des Geheimnisses... «¹⁰ Der Künstler kann es sichtbar machen, wenn er jeden Farbleck eine große Anzahl von Funktionen gleichzeitig erfüllen läßt; er muß »Licht, Luft, Gegenstand, Pläne, Charakter, Zeichnung, Stil«¹¹ geben. Wie hat Cézanne dieses Ziel erreicht?

Cézanne konstituierte das »farbige Äquivalent«, er schuf sich den Werkstoff nach einer ihm eigenen Methode.

Das eine Material: die Farbe wird auf eine bestimmte Palette beschränkt, die Emile Bernard veröffentlicht hat:¹²

Das Gelb

Leuchtendes Gelb

Neapolitanisches Gelb

Chromgelb

Ockergelb

Ungebranntes Sienna

Das Rot

Zinnober

Rotes Ocker

Gebraanntes Sienna

Krapprot

Karminrot

Brandrot

Das Grün

Veroneser Grün

Smaragdgrün

Naturgrün

Das Blau

Kobaltblau

Ultramarin

Preußisch Blau

Dunkelblau

Diese Liste ist seit ihrer ersten Veröffentlichung immer wieder abgedruckt, aber selten umfassend interpretiert worden. Sie bezeugt, daß Cézanne sich nicht wie die Impressionisten damit begnügen wollte, vorwiegend das Medium der Luft zu malen. Der Gegensatz zur Luft freilich war für ihn nicht bloß Gegenstand, sondern Erde, Wasser,

Himmel. Cézanne wollte mit seinen Farben Substanz malen, das, was an sich und für sich ist und nicht bloß durch Relation zu anderem. Es ist die Palette eines Bauern, dem das Wirkliche widerstehender Körper und schwere Masse ist und der gegen alles, was gegen seinen Leib drückt, angeht: mit stundenlangen Märschen über die Erde, mit tagelangem Stehen zwischen Erde und Himmel – eine Palette im Gegensatz zu der des Städters, der die Atmosphäre an Häuserwänden sich brechen sieht, welche ohne Wirksamkeit und Wirklichkeit sind. Für Cézanne ist die Farbe selbst Masse, Körper, Gewicht und Widerstand – Eigenschaften, die nicht verflüchtigt, sondern umgekehrt verdichtet werden zu ihrer größten Stofflichkeit. Diese Bevorzugung und Steigerung der primären Qualitäten des Materials macht die Farbe zu einer Grenze zwischen dem, was in den Dingen lebt, und dem, was von außen an sie herantritt. Diese Grenzschicht erhält ihre eigene Existenz aufrecht, sowohl gegen die Auflösungsversuche des Lichts wie gegen die Forderung, die Oberflächencharaktere der Dinge wiederzugeben. Und nicht nur diese nachahmende Funktion ist aufs äußerste beschränkt, sondern auch die Vermittlungsfunktion zwischen Innen- und Außenwelt – und zwar zugunsten der Autonomie der Farbe als dieser Grenze und ihrer Ladung mit einer allgemeinen Energie und mit einem spezifischen Leben, beide einander enthaltend und zugleich transzendierend.¹³

Die Palette Cézannes umfaßt die ganze Skala des Regenbogens, die Welt stellte sich ihm vielfarbig, ja allfarbig dar. Andererseits besitzt jede einzelne Farbe eine konkrete und bestimmte Individualität, und Individuen setzen aus ihrem eigenen Wesen heraus keine Beziehungen zu anderen Individuen. Dies gilt für Farben umsomehr,

wenn die Lokalfarbe betont wird – trotz aller Gesetze der Komplementärfarben, deren Erfüllung an bestimmte Qualitäten und Nuancen gebunden bleibt. Cézanne glaubte an die Lokalfarbe als an das eigentliche Mittel des reinen Malers. »Die ganze Malerei besteht darin, entweder der Lufteinwirkung nachzugeben oder ihr Widerstand zu leisten. Ihr nachzugeben bedeutet, die Lokalfarben zu negieren, ihr Widerstand zu leisten, der Lokalfarbe ihre Kraft und ihre Mannigfaltigkeit zu verleihen. Tizian und alle Venezianer haben mit Lokalfarbe gearbeitet. Es ist das die Art der wahren Koloristen«. ¹⁴ Cézanne hat sich in seinen letzten Jahren noch anderer Koloristen erinnert: der spätromanischen und frühgotischen Glasmaler, deren Intensität und Transparenz er in der Öltechnik zu erreichen suchte – sein am Weihwasserbecken gerauntes Wort: »Ich will mir meinen Anteil am Mittelalter nehmen«, ¹⁵ ist – verglichen mit seinen Hinweisen auf Poussin und die Klassik – zu wenig beachtet worden.

Aus diesem Willen zu Lokalfarben in einer allfarbigen Welt ergab sich Cézannes Problem: Nach welchen Prinzipien sind die Lokalfarben so zu verbinden, daß sie weder durch ihre Unverträglichkeit in die Einerleiheit des Grau zusammenschmelzen noch einander ausschließen? Cézannes Lösung, die wir noch ausführlich besprechen werden, lautete: Man verstärke die Kontraste bis zu gegenseitiger Abstoßung und erfinde zwischen ihnen eine solche Fülle von vermittelnden Differenzierungen, daß sich aus Diskontinuität und Kontinuität ein geschlossenes Netzwerk bildet, in dem jeder Farbleck sowohl von seinem Nachbarn aufs schärfste unterschieden ist wie mit ihm in engster Beziehung steht. »Die Gegenstände durchdringen sich gegenseitig... Sie hören nicht auf, zu leben,

verstehen Sie? . . . Sie breiten sich unmerklich um sich aus, durch ihren eigenen Widerschein, wie wir durch unsere Blicke und durch unsere Worte.«¹⁶ So steht jeder individuelle Farbfleck mit allen anderen in Kommunikation, während die Beziehung zwischen dem Innenleben der Dinge und der sie umgebenden Luft unterbrochen ist. Cézannes Weltanschauung ist im Prinzip dualistisch, doch ist er als Künstler gefordert, ihre Einheit schrittweise durch seine Schöpfung herzustellen und sie nicht als eine metaphysische Gegebenheit anzusehen. Der Künstler ist Mittler zwischen den voneinander entfremdeten Dingen und ihren gemeinsamen, aber verlorenen metaphysischen Quellen.

Der Wille zur substantiellen Allfarbigkeit hindert Cézanne daran, der Helldunkelskala eine selbständige Existenz neben der Farbe zu geben. Das besagt nicht, daß keine Auseinandersetzung zwischen der Lokalfarbe und dem Licht stattfindet, oder daß sie dazu benutzt wird, die Lokalfarben um ihre raumbildende Funktion zu bringen und ihren Ort zu fixieren. Vielmehr gibt Cézanne das Licht durch die Farbe – nicht farbiges Licht wie die Impressionisten, sondern Farbe im Licht, das Licht der Farbe. »Der Schatten ist eine Farbe wie das Licht, aber weniger leuchtend; Licht und Schatten sind lediglich ein Verhältnis zweier Töne«,¹⁷ womit natürlich Farbtöne und nicht Lichtstufen gemeint sind.

Das Licht hat damit seine Bedeutung als universeller und immaterieller Stoff, als nächster Stellvertreter Gottes und des Kosmos verloren; vielmehr wird es, wenn auch als Gegenspieler, an die Erde gefesselt, irdisch und schwer. Das farbige Gewand des Wirklichen ist für Cézanne nicht der Abglanz einer höheren Wirklichkeit, sondern die

gegebene Wirklichkeit in ihrer Konkretheit und Fülle. »Alle mehr oder weniger, Wesen und Dinge, wir sind nichts als ein bißchen aufgespeicherte, organisierte Sonnenwärme . . . Die vielfach verstreute Moral der Welt ist vielleicht nichts als ihre Bemühung, wieder zu Sonne zu werden . . . Wir sind ein schillerndes Chaos.«¹⁸ Der Sündenfall der Sonne und danach die Entstehung der Welt als farbiges Chaos – das ist die Kosmogonie Cézannes, der Mythos, der die Situation des Künstlers zu rechtfertigen hat: Ordnung in das Chaos zu bringen, in dem Sonne und Erde miteinander kämpfen.

Darum erschöpft sich für Cézanne die Malerei weder in der *peinture claire* der Impressionisten noch in den barocken Helldunkel-Kontrasten noch in Poussins mehr dialektischem Weg¹⁹ vom Dunklen ins Helle; für ihn gab es eine größere Mannigfaltigkeit mit starken Spannungen, einen vielfachen Wechsel mit reicher Orchestrierung und schließlich auf den späten Bildern eine Art *claire obscure* durch die Farbe selbst. (Rembrandts Weg dagegen führte umgekehrt vom Hell-Dunkel zur Farbe.) Cézanne verwendet die dunklen und die hellen Farben gleichzeitig und koordiniert, er entwickelt sie zusammen, um dem Schatten wie dem Licht den gleichen Akzent zu geben. Er muß jedes Deduktionsverfahren ablehnen, weil es für ihn nichts gibt, wohin er die Natur transzendieren, woraus er sie ableiten könnte.

Auf dem Bild des Mont Sainte-Victoire, das er kurz vor seinem Tod gemalt hat, hat Cézanne seine Palette auf vier Hauptfarben beschränkt: Violett, Grün, Ocker, Blau. Diese aber sind so gewählt, daß sie scharfe Gegensätze bilden. Im Vordergrund haben wir einen Dreiklang,

dessen Komponenten – Violett, Ocker, Grün – nicht die geringste innere Verbindung untereinander haben, obwohl das Rot im Violett komplementär zum Grün ist und das Blau im Violett komplementär zum Ocker: Cézanne hat zwei Grüntöne gewählt, die nicht komplementär sind zu *diesem* Rot, und ein Ocker, das nicht komplementär ist zu *diesem* Blau im Violett. Die gegenseitige Ausschließung der Farbqualitäten wird durch keine äußere Verbindung und Vermittlung aufgehoben: Die drei Farben des Vordergrundes bilden keinen wohlklingenden Akkord, sondern eine gewaltsame, schrille Dissonanz von ungeheurer Lautstärke. Cézanne schrieb bereits 1884 an Zola: »Nur . . . verändert sich die Kunst fürchterlich als äußere Erscheinung und nimmt zu sehr eine kleine, sehr dürftige Form an, während sich gleichzeitig die Unkenntnis der Harmonie mehr und mehr durch den Mißklang der Farben selbst und, was noch schlimmer ist, durch die Klanglosigkeit der Farbtöne offenbart.«²⁰

Wir haben gesagt, Cézannes Palette ist die eines Bauern – aber eines Bauern, der im Gegensatz steht zu einer Welt, in der nicht mehr die Erde, sondern die Maschine Hauptproduktionsmittel ist und in der sich die Produkte nicht mehr in Gütern (und damit in Substanzen), sondern in Waren (und damit in Tausch-Verhältnissen) realisieren. Die dem Bauern eigene Ideologie einer transzendenten Welt ist damit gesellschaftlich hinfällig geworden. Darum mußte der Akt des Malens, gerade soweit er instinktiv und unbewußt war, die gesuchte Harmonie gegen den Willen und zur Überraschung des Künstlers in Disharmonie verwandeln. Ihre inneren Gegensätze hätten sich selbst vernichtet – zum mindesten als künstlerische –, hätte Cézanne nicht mit bewußtem Willen durch Analyse der

Natur und durch die Integration ihrer Ergebnisse in die Komposition des Werkganzen Übergänge und Zusammenhänge geschaffen.

Die Differenzierungsfähigkeit Cézannes ist außerordentlich; die Fülle der Farbstufen ist so groß, daß nur ein sehr starkes künstlerisches Temperament, ein überlegener Intellekt, ein zäher Wille und ein ungewöhnliches Auge sie schaffen, festhalten und beherrschen konnte. Die allgemeinen Gesichtspunkte, nach denen Cézanne den Werkstoff Farbe differenziert, sind neben dem Hell und Dunkel: Warm und Kalt, Gedecktheit und Transparenz, Intensität, Größe, Lage, Glanz und Mattigkeit, Dicke und Düntheit, Glätte und Rauheit, Struktur und Strukturlosigkeit. Man findet hellere und dunklere Grüntöne, Violettöne etc., warme und kalte Ocker-, Grün- und Blautöne. Man findet alle Hauptrichtungen der Anordnung: Senkrechte, Waagrechte und viele Schrägen, und damit verbunden mannigfache Bewegungstendenzen mit allen Kontrasten des Lagerns, Stehens, Sich-Erstreckens, der Ortsfixierung und der Raumerschließung, des Übergangs von Ruhe in Bewegung. Die größere Dicke deckt stärker und ermöglicht eher eine Struktur und damit eine gewisse Rauheit, während die dünnen Lagen weniger deckend und glatter sind, so daß ein Spiel von Rauheit und Glätte, von Transparenz in die Tiefe und plastischer Erhöhung nach vorn entsteht.

In quantitativer Hinsicht hat das einzelne Farbelement weder die Tendenz zum unendlich Kleinen (wie etwa Monets Kommata oder die neoimpressionistischen Punkte) noch die zum unendlich Großen, wie sie breite Farbflächen leicht gewinnen können. Es sind allseitig ausge dehnte, aber begrenzte Flecken, welche (ähnlich wie die

Einzelstücke eines Glasfensters) die Durchbildung zu einer relativ selbständigen Einzelform, zu einem Formelement begünstigen, das wir mit einer Zelle oder mit einem Atom, mit Bausteinen des natürlichen Körpers vergleichen können. Jede Nuance wird durch einen eigenen Farbton festgehalten, der gegen jeden anderen so weitgehend verselbständigt wurde, daß er wie zu einem in sich gerundeten Stein behauen wirkt. Aus solchen Farbsteinen wird das Bild gleichsam aufgemauert und gewinnt eine innere Schwere, die seinem Format als Staffeleibild und seiner Funktion als Zimmerschmuck widerspricht.

Aber so groß uns die Differenzierungsfähigkeit Cézannes erscheinen mag, er selbst klagt noch einige Wochen vor seinem Tod: »Ich kann nicht die Intensität erreichen, die sich vor meinen Sinnen entwickelt, ich besitze nicht jenen wundervollen Farbenreichtum, der die Natur belebt.«²¹

Wenn wir die Farbäquivalente in ihrer Gesamtheit überblicken, so erhalten wir sehr verschiedene Eindrücke, je nach der Distanz zum Bild, in der wir uns befinden: Aus einem scheinbar chaotischen Gewirr von Flecken gewinnt die Landschaft Leben, wenn wir zurücktreten – bis sie schließlich nicht mehr als klare Form wahrnehmbar ist. Das Umgekehrte tritt ein, wenn wir uns dem Bild aus großer Entfernung nähern. Steht der Betrachter dicht vor dem Bild, so liegen für ihn alle Farbflecken auf *einer* Ebene und bilden durch ihre verschiedenen Größen und Richtungen ein Gewebe ohne bestimmtes dekoratives Muster. Die Farbflecken scheinen in einem Gärungsprozeß, in einem sich ordnenden Chaos ihren definitiven Platz zu suchen. Es fällt vor allem die große Zahl der fest in sich

geschlossenen, klar sich voneinander absetzenden Flecken auf – Gestaltungen, die in sich so stark strukturiert sind, daß sie einer äußerlichen Begrenzung nicht bedürfen. Es sind aber auch Farbflecken vorhanden, die weniger in sich selbst als durch das begrenzt sind, was sie umgibt; Flecken von strukturloser Dichte und Gedecktheit und solche, die eine (oft wechselnde) Struktur erkennen lassen. Dies ergibt einen gewissen Gegensatz von Offenheit und Geschlossenheit, von präziser Bestimmtheit und Unbestimmtheit, ein Spiel zwischen resultierendem Geschaffen-*Sein* und andauerndem Geschaffen-*Werden*. Jede Einzelheit besteht für sich, aber das Ganze wogt wie eine polyphone, reich orchestrierte Melodie, gespielt auf einer »großen Orgel«, wie Gauguin gesagt hat.²² Immer hält ein starker Wille alles zusammen, so daß es kein Entspannen, kein Verdünnen, kein Ausziehen und Auslaufen gibt, doch löst sich dieser Wille nie von der Materie, um ornamental zu spielen und seiner Spielfreiheit sich zu freuen.

Die Stärken des Farbauftrags werden graduell variiert. Man findet kein plötzliches Fallen von einem Gegensatz in den anderen. Es ist eine Art in Farben gemeißelter Druckschrift, festzuhalten in dem Augenblick, in dem die nur persönliche Handschrift ihr Dasein, aber nicht ihre charakteristischen Werte verloren hat. Ihre Züge sind gleichmäßig balkig und liegen überall offen – keine Kalligraphie, aber der Zusammenbau von Klötzen, die sich voneinander abgrenzen und gegeneinander stützen, ist voller Charakter und Ordnung; gleichsam die Fußstapfen eines Bauern, die sich der Erde einprägen wie die Schläge einer Hacke und die Furchen eines Pfluges.

In diesem Schriftcharakter sind der Künstler und sein Werk am unmittelbarsten zu »erkennen« – und zwar in

dem physischen Sinn, in dem Luther das Wort für den Geschlechtsakt gebraucht hat. Denn man malt nicht nur Körperliches, das Gemalte selbst ist ein Körper und will zuerst mit dem Körper ergriffen sein. So erfaßt Cézanne selbst Veronese: »Man sieht nichts als ein großes farbiges Wogen, was? Ein Schillern, Farben, ein Reichtum der Farben. Das ist es, was uns ein Bild zuerst geben soll, eine harmonische Wärme, einen Abgrund, in den der Blick hineintaucht, eine dumpfe Gärung. Einen Zustand farbiger Verzückung. Nicht wahr, alle die Farben strömen einem in das Blut? Man fühlt sich erquickt. Man wird der wahren Welt geboren. Man wird man selbst, man wird zur Malerei. . . Um ein Bild zu lieben, muß man es zuerst so, mit langen Zügen getrunken haben. Das Bewußtsein verlieren. Mit dem Maler hinabsteigen zu den dunklen, verworrenen Wurzeln der Dinge, mit den Farben wieder emporsteigen, sich mit ihnen dem Lichte erschließen.«²³ Der Unterschied zwischen beiden Malern ist nicht nur einer der Temperamente, sondern auch einer des Prinzips: Veroneses Schrift geht in die Dinge auf, Persönliches und Unpersönliches verschmelzen zu einer weltmännischen Einheit. Cézanne will unpersönlich sein und wirkt persönlich, weil seine Schrift eine Farb- und keine Dingform hat, weil ihr die Urbanität fehlt, und weil der Einsiedler zu unmittelbar mit dem Kosmos verkehrt.

Wir haben bisher nur von dem gehandelt, was Cézanne die »farbigen Äquivalente« genannt hat. Aber es dürfte bereits klar sein, daß es sich nicht um neue Wahrnehmungen handelt, die Cézanne in der Natur entdeckt hat. Ihr Ursprung ist weder das Auge Cézannes noch die Landschaft der Provence, sondern die Welt-Anschauung (das

meint hier eine individuell bestimmte Konzeption), das Prinzip der Bildgestaltung und schließlich das Studium der Natur zur Realisierung beider. Die farbigen Äquivalente entstehen im Zusammenwirken dieser drei Faktoren, von denen jeder einzelne ebenso Ursache wie Wirkung ist, insofern auch diese sich nur im Zusammenhang und in Wechselwirkung miteinander entwickeln. Dies wird um so deutlicher, wenn wir von der *materiellen* zur *körperlich-räumlichen* Konstituierung der Einzelform übergehen: zu dem, was Cézanne als »plastische Äquivalente« bezeichnet hat. In der komplizierten, prozeßartig fortschreitenden Auseinandersetzung zwischen dem, was wir von der Außenwelt (von Natur und Geschichte) empfangen, und dem, was wir aus der menschlichen Innenwelt des Unbewußten wie des Bewußten, des Denkens wie des Fühlens hinzutun, um ein Gesamt-Weltbild zu schaffen und zu entwickeln – in diesem Prozeß der Auseinandersetzung ist das Modellieren kein erlernbarer oder nachahmbarer Akt, sondern ein produktiver. Jede originäre Konzeption vom Wesen der Welt verlangt ihre eigene Modellierung, und der schöpferische Künstler hat sie – als notwendigen Bestandteil seiner Methode – zu erfinden. Aber welches auch immer die Art der Modellierung sein mag, sie dient »der Hauptsache des Bildes: das Räumliche zu treffen.«²⁴

In der Natur besteht zwischen Materie und Gestalt eines Gegenstandes kein notwendiger Zusammenhang – wenigstens kein für die menschlichen Sinne wahrnehmbarer. Ebenso wenig läßt sich aus Materie oder Gestalt (respektive aus beiden zusammen) die Stellung eines Gegenstandes im Raum als eine notwendige sehen oder erkennen; der Betrachter behält gegenüber der Natur die Möglich-

keit, jedes einzelne Ding ganz fortzudenken, es an einen anderen Platz zu stellen oder bei festgehaltenem Standort von mehreren Seiten und in stark variierenden Ansichten zu sehen.

Die Aufgabe des Künstlers besteht darin, diese doppelte Notwendigkeit der Beziehung zwischen Materie und Form und zwischen Form und Raum herzustellen und dadurch dem Betrachter einen Ort (oder eine Gruppe von Orten) für die richtige Erfassung des Kunstwerks anzuweisen. Dies geschieht unter zwei Bedingungen: Die körperlich-räumliche Konstituierung der Einzelform muß sich an der konstituierten (Farb-)Materie entwickeln, zugleich mit ihr und in ihr – nicht als ein von ihr unabhängiger Vorgang. Und zweitens: Diese Modellierung der Einzelform muß nach derselben Methode erfolgen wie die Raumgestaltung des ganzen Bildes. Die Modellierung ist, mit anderen Worten, eine weitere Stufe in der Gestaltung der Farbe und der Raum eine weitere Etappe in der Gestaltung der Form. Ähnlich wie Baudelaire oder Flaubert auf ihrem Gebiet künstlerischen Schaffens war sich Cézanne über diese Fragen seiner Methode völlig im klaren: »Ich möchte . . . den Raum und die Zeit malen, damit sie die Formen der Farbenempfindung werden, denn ich stelle mir manchmal die Farben vor als große noumenale Entitäten, als leibhaftige Ideen, als Wesen der reinen Vernunft. Mit denen wir in Beziehung treten könnten. Die Natur ist nicht an der Oberfläche, sie ist in der Tiefe. Die Farben sind der Ausdruck dieser Tiefe an dieser Oberfläche. Sie steigen aus den Wurzeln der Welt auf. Sie sind ihr Leben, das Leben der Ideen. Die Zeichnung ist ganz Abstraktion. So darf man sie auch niemals von der Farbe trennen. Das ist so, als ob Sie ohne Worte denken wollten,

in reinen Zahlen, in reinen Symbolen«.²⁵ Modellieren ist kein formalistischer Prozeß; Raum zu erschließen heißt nicht nur in die Bildtiefe gehen, sondern auch in die Tiefe unseres geistigen Koordinatensystems (das dem der Welt entspricht). Raumtiefe ist Wesenstiefe – oder sie ist nichts als Schein und Illusion.

Indem wir für die körperliche Gestaltung des Farbflecks das Wort »modellieren« gebrauchen, scheinen wir uns in Widerspruch mit Cézanne zu setzen, der bereits 1876 aus der Provence an Pissarro schrieb: »Die Sonne ist hier so fürchterlich, daß mir scheint, als ob alle Gegenstände sich als Silhouetten abhoben, und zwar nicht nur in Schwarz oder Weiß, sondern in Blau, in Rot, in Braun, in Violett. Ich kann mich täuschen, doch scheint mir, als sei dies das Gegenteil der Modellierung.«²⁶ Cézanne hat hier offenbar die akademisch-klassizistische Art der Modellierung zurückgewiesen, welche den Körper durch eine gezeichnete Kontur festhält, um ihn dann durch Rundung gebende Schatten nachträglich mit dem Raum zu verbinden. Dieses Verfahren hat zwei prinzipielle Voraussetzungen: Der eigentliche Gegenstand der Darstellung muß ein Körper und der Raum muß leer sein. Das widerspricht Cézannes Sicht der provencalischen Landschaft vollständig; ähnlich hatten die Impressionisten behauptet, daß ein solches Verfahren mit der vibrierenden Luft der Île de France nicht in Einklang zu bringen sei. Aber während die Impressionisten zugleich mit der Modellierung durch Schatten und mit der Schwarz-Weiß-Kontrastierung auch die Umrißzeichnung und damit die geometrische Form aufgegeben haben, forderte Cézanne noch 1904:

»Die Natur durch den Zylinder, die Kugel, den Kegel behandeln, das Ganze perspektivisch geordnet, so daß

jede Seite eines Gegenstandes, eines Planes sich auf einen Mittelpunkt orientiert. Die dem Horizont parallellaufenden Linien ergeben die Breitendehnung, d. h. einen Ausschnitt der Natur, oder wenn Sie lieber wollen, des Schauspiels, das der Pater omnipotens aeterne Deus vor Ihren Augen ausbreitet. Die zu diesem Horizont senkrecht stehenden Linien ergeben die Tiefe. Für uns Menschen ist die Natur aber mehr in der Tiefe als an der Oberfläche, daher ergibt sich die Notwendigkeit, in unsere Lichtbewegungen, die wir mit Rot und Gelb wiedergeben, eine genügende Menge Blau einzufügen, um die Luft fühlbar zu machen.«²⁷

Man hat vergeblich versucht, die Bedeutung der geometrischen Figuren (mit ihrem vordersten belichteten Punkt) und der Perspektive (mit ihrem einheitlichen Fluchtpunkt und den stufenweise abnehmenden Größen und Intensitäten) im Werk Cézannes herunterzuspielen. Aber es besteht diesbezüglich kein Widerspruch zwischen seiner Praxis und seiner Theorie, vielmehr hat er fast sein ganzes Leben hindurch doppelte Praxis und Theorie geübt. Diese wurzelten einmal in der Auffassung des Raumes als eines leeren und mit Dingen und Luft zu erfüllenden – für sie gilt das erwähnte Zitat; zum anderen in der Konzeption eines vollen Raums – und für diese gelten ganz anders lautende Äußerungen: »Die reine Zeichnung ist eine Abstraktion. Zeichnung und Farbe lassen sich nie trennen, da alles in der Natur Farbe ist.«²⁸ Und: »... je nach dem, ob man malt oder zeichnet, desto mehr harmonisiert sich die Farbe, oder die Zeichnung wird präziser. Hat die Farbe ihren Reichtum entfaltet, erreicht die Form ihre Fülle.«²⁹

Cézanne nannte diese Methode, die Form aus der Farbe

zu gewinnen, *moduler* im Unterschied zu *modeler*; sie ersetzte die Umrißzeichnung, die äußere Grenze durch eine innere. Form entsteht nicht mehr durch Abgrenzung gegen ein Anderes (mit dem Kontrast des geschlossenen Volumens gegen die Leere), sondern durch Abgrenzung in sich selbst und aus sich selbst; durch Selbstbestimmung, so daß immer Volles neben Vollem zu stehen kommt. Diese Auffassung der Form erklärt auch Cézannes Arbeitsweise: »Bei dem Stilleben . . . empfahl er mir, leicht und mit fast neutralen Tönen zu beginnen. Dann müßte man mit beständigem Steigern der Skala und mit stärkerem Konzentrieren der Halbtöne fortfahren.« »Seine Arbeitsmethode war eigentümlich . . . und überaus kompliziert. Er begann mit den Schattenpartien und mit einem Flecken, auf den er einen zweiten größeren setzte, dann einen dritten, bis alle diese Farben, einander deckend, mit ihrem Kolorit den Gegenstand modellierten.«³⁰

Kehren wir nach diesen allgemeinen Erörterungen wieder zu Cézannes später Version des *Mont Sainte-Victoire* zurück, die wir bisher nur als Farbfleck konstituiert haben. Bei relativ geringer Entfernung von der Leinwand erscheint jedes »farbige Äquivalent« dreidimensional geformt, das heißt es bildet einen körperhaften Ort im Raum. Dies wird an der Farbe selbst erreicht, weil die verschiedenen Farben verschiedene Raumfunktionen haben, die durch die Mittel der Differenzierung und durch Varianten in der Kombination der Nuancen verstärkt oder geschwächt werden können. Cézanne nimmt entweder eine (oder mehrere) Farben in Raumschichten auseinander oder er verbindet solche Schichten. Im Spiel von Diskontinuität und Kontinuität erreicht er den Eindruck

der Tiefe, der Dreidimensionalität der Farbflecken. »Die Pläne in der Farbe... Ich bilde meine Pläne mit meinen Tönen... Man muß die Pläne sehen... Aber sie anordnen, sie verschmelzen.«³¹

Konzentrieren wir uns zunächst auf den vordersten Plan: eine Dunkelheit aus Violett und Grün. Cézanne nimmt eine Farbe (das Violett) in einen warmen (rötlichen) und in einen kalten (bläulichen) Ton auseinander; der erste kommt nach vorn, der zweite geht zurück. Das schafft eine Spannung, welche die Farbtöne zugleich voneinander distanziert und aufeinander kontrahiert, so daß die Schichten sich sondern, ohne daß eine durchschreitbare Entfernung zwischen ihnen entsteht. Die Anzahl solcher Schichten aus einer Farbe kann verschieden groß sein; ob es sich dabei aber um zwei oder um vier handelt, immer sind die eigentlichen Bewegungsempfindungen ausgeschaltet und durch Spannungsempfindungen ersetzt. Damit verschwinden aus der Körperempfindung die Zeitempfindungen, oder genauer: die Empfindung der Zeit, die vergeht, während man die Vielzahl der Schichten wahrnimmt. Zu dieser Wirkung tragen neben der Differenzierung des Violett nach Warm und Kalt die nach Deckung und Porosität sowie Differenzierungen der Lagerrichtungen und des Grads der Strukturhaftigkeit bzw. Strukturlosigkeit bei. Zwischen die differenzierten Violettöne sind Grüntöne gesetzt; und da diese eine andere Größe der Raumschwingung haben, trennen sie die verschiedenen Schichten der Grundfarbe Violett und nehmen eine Schicht zwischen ihnen ein, obwohl sie neben ihnen stehen. Diese Modellierungsfunktion des Grün vollendet sich darin, daß Varianten dieser Grundfarbe die bisher besprochene Schichtenfolge

der Violetttöne nach der Tiefe hin abschließen. Da die Differenzierungen durch eine Fülle verschiedenartiger Mittel erreicht werden, entsteht nicht nur eine Mannigfaltigkeit von Varianten, sondern diese lassen sich auch verschieden kombinieren.

Bald findet eine scharfe Abgrenzung und Begegnung statt, bald wird das Violett über das Grün gelegt oder umgekehrt das Grün über das Violett, bald ein Violett auf Violett, und zwar ein dunkleres auf ein helleres. Bei solchen Überlagerungen spielen die Unterschiede von dick und dünn, von rauh und glatt eine bedeutende Rolle, weil sie verschiedene Grade der Transparenz in die Tiefe, der Deckung, also der Ortsfixierung, und schließlich der plastischen Erhöhung nach vorn erlauben. Trotz dieser zahlreichen Möglichkeiten ist die Skalenbildung für den einzelnen Farbfleck begrenzt. Man findet in jedem drei Farbtöne: die beiden Extreme (z. B. des Warmen und Kalten) und einen Verbindungston – alle drei in der qualitativen Einheit der Lokalfarbe, ähnlich wie in den frühen Glasfenstern, wo die Lokalfarbe durch Silber- und Bleilot eine doppelte Raumschwingung erhielt. Es wird dadurch erreicht, daß jeder Farbfleck zu einem Raumort wird, und jeder Raumort ein zugleich dreidimensionales und ebenes Gebilde. Zusammenwirkend bilden diese Differenzierungen und Kombinationen einen vordersten, dunkelfarbigem Plan, der alle anderen Pläne zurückstößt.

In diesem ersten Plan treten Breite und Höhe auseinander, während Höhe und Tiefe in Spannung zueinander gesetzt sind, und zwar über die ganze Bildbreite hin. Der Plan wird so aus Dimensionen und diese werden aus Elementen aufgebaut; er ersteht vor den Augen des Betrachters derart, daß die Methode des Schaffens, das geistige

Werden Vorrang gewinnt über das plastische Dasein, das durch ihn entsteht. Und schließlich: Selbst die einander sehr nahen Töne, z. B. die warmen Violetttöne, liegen nicht in *einer* Ebene, sondern sie haben eine Schwingung in die Tiefe oder aus der Tiefe, das heißt die Ebene verwandelt sich in eine konkave und konvexe Fläche, wodurch dann die Tiefenform dieser ganzen Farbflecken-Gruppe zu ihrer Grenze auf der Ebene in Beziehung tritt. Man könnte sagen, daß Elemente der Raumbildung an der Verkörperlichung des Farbflecks teilhaben wie umgekehrt Momente der Verkörperlichung an der Raumbildung. Die räumliche Schichtenbildung durch Graduierung *einer* Farbe nach den angegebenen Gesichtspunkten ist eben nur die Erweiterung der körperhaften Modellierung innerhalb des nur wenig ausgedehnten Farbflecks.

Im mittleren und oberen Teil des Bildes wird nach denselben Prinzipien modelliert wie im unteren, aber mit anderen Farbqualitäten: Die Intensität der Farben nimmt ab, und die Modulierungen fließen mehr zusammen. Der Berg zeigt den scharfen Kontrast eines beschatteten und eines belichteten Teils; und das Dunkelblau-Violett ist von dem Rötlich-Grau getrennt durch einen Grat, in dem zwei Flächen zusammenstoßen: eine stehende (die etwas in die Diagonale nach hinten gedreht ist) und eine lagernde (die mehr als schiefe Ebene ansteigt als in die Tiefe zurückgeht). Es handelt sich um das Prinzip des Winkelgrates, aber der Grat steht jetzt nicht senkrecht, sondern läuft schräg über die Waagrechte, und die Flügel sind nicht (mit unterschiedlicher Längenausdehnung) in die Tiefe gedreht, sondern bilden schiefe Ebenen. Innerhalb dieses Schemas, das für die ganze Form des Berges gilt, wirkt aus einiger Distanz die lagernde Schattenfläche als

Blau, während aus der Nähe betrachtet, mehrere Violett- und Grüntöne das Blau überwiegen. Ferner sieht man aus der Distanz eine fast einheitliche Randlinie, während in der Nähe mehrere Unterbrechungen, winklige Ausladungen und leichte Kurven vorhanden sind. Einige Farben schließlich sind parallel zum Rand gestrichen, andere in einem rechten, spitzen oder stumpfen Winkel zu ihm und sehr ähnliche Farben gelegentlich in mehreren Richtungen zugleich; in einiger Entfernung verwischen sich diese Unterschiede zu einer einheitlichen Fläche, die von hinten nach vorn drängt und im Himmel darüber durch eine zwar in sich vibrierende, aber nach vorn drückende Ebene abgeschlossen wird.

So gibt es modellierte Form nur als Wirkungsform;³² tatsächlich auf der Ebene vorhanden ist weniger Form als Bestandstücke der Formbildung. Die Modellierung vollzieht sich als Übergang von der Formlosigkeit bzw. der bloß möglichen Form zur aktuellen Form im Auge des Betrachters; sie ist die Brücke zwischen Chaos und Gestalt, ein Werden und ein Dasein zugleich, wobei aber selbst die plastische Daseinsgestalt nicht identisch ist mit Ding oder Gegenstand.

Auf der stehenden Flügelebene des Berges ist das Licht sowohl unten wie an den Seiten ganz von blauen Dunkelheiten eingefasst, also auf die Mitte und die Höhe konzentriert. Dabei sind die warmen Töne rötlich-braun, die kalten grau-blau gegeben; sie stellen schwebende Helligkeiten und Schatten mit schwebenden Wärmen und Kälten innerhalb fixierter Grenzen dar – ein Gegensatz zu dem scharfen Kontrast intensivster Lokalfarben unten im ersten Plan: Violett (nebst Grün) gegen Ocker (nebst Rot).

Diese Abschwächung der Intensität der einzelnen Farben wie der Kontrastschärfe zwischen ihnen zugunsten eines Zusammenschmelzens zeigt, in welchen Grenzen Cézanne die Gesetze der Luftperspektive aufrecht erhalten hat: Er vermeidet das Kleiner-Werden der Dinge mit der Distanz und ersetzt die stetig fortlaufende Richtung in die Tiefe durch die umgekehrte Richtung aus der Tiefe nach vorn, öffnet also den Raum nicht in eine unendliche Tiefe, sondern schließt ihn hinten so dicht wie möglich ab. Dennoch graduiert er zwischen den Begrenzungen des ersten und des letzten Plans die Töne in dem doppelten, eben analysierten Sinn. Dies gründet in seiner Konzeption des vollen Raums – Perspektive, vor allem die lineare, kann es aber nur im leeren Raum geben.

Der wesentliche Unterschied zwischen diesen beiden Raumarten besteht darin, daß der volle, substantielle Raum aus Orten von materieller Körperhaftigkeit gebildet wird, deren Entstehung und Wesen als »farbige und plastische Äquivalente« bereits eingehend analysiert worden sind. Im Gegensatz hierzu wird der leere Raum durch seine äußeren Grenzen konstituiert, innerhalb derer – in weitgehender Unabhängigkeit von ihnen – Positionen für Körper verteilt werden. Der leere Raum kann sich auch aus Bewegungszügen ergeben, die ihn in der Richtung der getrennten Dimensionen durchlaufen. In beiden Fällen wird der Raumort entwertet zugunsten der apriori wirksamen Grenze oder Bewegung.

Im vollen substantiellen Raum gibt es keinen Bewegungszug durch die Orte, auch keine Bewegung von Ort zu Ort, wohl aber die Doppelbewegung der Anziehung und Abstoßung zwischen zwei Orten. Die Abstoßung erfolgt durch Kontraste, die gleichzeitig stattfindende

Anziehung durch Mitteltöne, die zwischen den Kontrasten liegen. Aus dem einzelnen und relativ selbständigen Ort werden auf zugleich kontinuierlichem und diskontinuierlichem Weg Ortsgruppen. Diese Gleichzeitigkeit der entgegengesetzten Bewegungen an jedem einzelnen Ort läßt alle Orte (trotz der logischen Entwicklung) für das Auge gleichzeitig und den Raum damit für die Wahrnehmung zeitlos erscheinen. Da jeder Ort (oder jede Ortsgruppe) eine innere Grenze hat, wird die äußere bedeutungslos. Der volle Raum wird also nicht durch seine äußeren Grenzen aufgebaut und dann auf bestimmten Bahnen gefüllt, sondern er entwickelt sich von innen, von einem zentralen Ort ausgehend nach außen. Die Grenze eines jeden Orts wird transzendiert, um eine neue Grenze zu finden, die nicht mehr von der ersten fort, sondern auf sie zu und zurück strebt.

Es ist möglich, daß dieses dauernde Sich-Selbsttranszendieren des Raumorts auch an eine Grenze der Realitätsart des Kunstwerks führt, so daß sich das Ganze endlich selbst transzendiert und zum Zeichen einer jenseitigen Welt wird. Auch wenn anzunehmen ist, daß Cézanne durch die Erinnerung an mittelalterliche Glasfenster oder an einzelne Spätwerke Tintoretos zur Konzeption des vollen Raums gedrängt wurde, so hat er doch deren Transzendierung des Werks ins Absolute nicht mitgemacht. Er benutzt die Kunst niemals zu außerkünstlerischen: religiösen, wissenschaftlichen, politischen oder literarischen Zwecken. In diesem Sinne treibt er immer *l'art pour l'art*.

Wie bereits festgestellt, wirkt das Bild für den dicht vor ihm stehenden Betrachter als eine mit Farbflecken besetzte

Ebene. Dieser Charakter bleibt auch dann bestehen, wenn sich dem etwas zurücktretenden Betrachter die Ebene in Pläne gliedert. Es entwickeln sich deren drei, und zwar nicht als abstrakte und formale Bestandstücke eines Raums an sich, sondern als Strukturunterschiede, als geologische Schichten der Erde, die zugleich Schichten der Disposition des Gefühls und der Komposition des Raums sind. Der Raum hat ein »steinernes Skelett«, das der Erdgeschichte entstammt, deren Anatomie bloßzulegen für Cézanne ein wesentlicher Teil der Bildgestaltung war.

Der vorderste Plan setzt sich zusammen aus einer Dunkelheit (Violett und Grün), die parallel zum Bildplan ansteigt und alles Folgende in die Tiefe zurückstößt, dann aus einer Helligkeit (Ocker und Rot), die liegt und durch ihre Zeichnung nach hinten drängt – in einem gewissen Gegensatz zur nach vorn kommenden Farbe. Der zweite Plan ist eine ansteigende schiefe Ebene, die etwas aus der Waagrechten gedreht ist, so daß sich von der linken zur rechten Seite eine Bewegung aus der Tiefe nach vorn ergibt. Der dritte und oberste Plan kommt von einer hintersten, trotz ihrer inneren Vibration schließenden Grenze nach vorn und wird gestoppt. Dies schafft zwischen den Plänen einen Kontrast von Einwärts- und Auswärtsbewegung, der durch den gegliederten Mittelplan vermittelt und ausbalanciert wird. Trotz ihrer Differenzierung drängen die Pläne so stark aufeinander zu, daß der Gesamteindruck der Ebene erhalten bleibt. (Deshalb sprechen wir auch von Plänen und nicht von Gründen. Vorder-, Mittel- und Hintergrund haben je eine eigene und meßbare Erstreckung, und das Auge schreitet von einem zum anderen, weil der eine hinter und nach dem anderen entwickelt wird; sie sind weder räumlich noch zeitlich gleichzeitig.

Die Pläne existieren dagegen alle zugleich.) Das Auge wandert, wenn überhaupt, allenfalls in einer treppenartigen Bewegung, in der Auf- und Abstieg in ständigem Wechsel und gleichzeitig stattfinden. Dadurch wird die Bewegung durch eine Dimension hindurch in eine Spannung innerhalb dieser Dimension verwandelt, und zwar in eine Spannung nicht zwischen sukzessiven Etappen, sondern zwischen simultan existierenden Orten.

Dies ist möglich, weil Cézanne nur zwei selbständige Dimensionen kennt: die Waagrechte und die Senkrechte. Die Tiefe wird nicht durch eine eigene Achse, sondern aus der Höhe entwickelt durch »plastische Äquivalente«. Aber gerade dadurch wird die Tiefe zu der alles bedingenden Urdimension, und die beiden anderen werden trotz ihrer linear-achsenhaften Selbständigkeit zu bloßen Widerstandsebenen für die Entfaltung der Tiefe. Auch dies resultiert aus dem Wesen des vollen Raums, der aus materiell-körperhaften Raumorten besteht. Dadurch verliert das Koordinatensystem der Dimensionen jede Apriorität, und die Dimensionen können sich nur soweit entwickeln, wie es die substantielle, ausfüllende und widerstehende Natur der Raumorte erlaubt.

Die waagrechte Dimension bildet eine Achse, die von einem unbestimmten Anfang zu einem unbestimmten Ende einreihig von links nach rechts, von einer Form zur anderen verläuft; sie hat den Charakter einer schlechten und darum sich selbst aufhebenden Unendlichkeit.³³ Die senkrechte Tiefenachse ist kürzer und endlich geschlossen. Sie enthält ihre beiden gegensätzlichen Richtungen zentripetal aufeinander gespannt und dank des Angehaltenwerdens der Unterbrechung, des Wechsels der Neigungen eine Fülle aufeinander bezogener Kontraste; sie

hat die Struktur einer in sich gegensätzlichen und darum sich selbst aufhebenden Endlichkeit. Diese Wesensverschiedenheiten machen aus dem bloßen Sich-Kreuzen beider Achsen eine Aktion: Die waagrechte (das Licht) bricht durch die senkrechte hindurch und wird dabei selbst etwas in die Tiefe gedreht; die senkrechte nimmt nach dem Stoß ihre Tiefenbewegung wieder auf, aber in umgekehrter Richtung nach vorn. Die so gegeneinander aktivierten Achsen halten sich gegenseitig in Spannung durch eine Anziehungskraft, die in ihrem Schnittpunkt ansetzt. Dieser – ein Dreiklang aus Violett, Grün und Ocker – ist gleichsam das Herz des Bildes, der Kristallisationspunkt der Komposition: Alles geht von ihm aus und alles führt auf ihn hin. Er hält den ganzen Raum zusammen, der dadurch von innen nach außen gemessen wird und damit quantitativ endlich, qualitativ aber unendlich sein muß wie alle lebendigen Prozesse. Es ist dies das Gegenteil des diffusen und atmosphärischen Raums bei Monet und Pissarro und darüber hinaus das Gegenteil jedes naturalistischen Wahrnehmungsraums.

Entscheidend ist nicht, daß Cézanne für sein Bild des Mont Sainte-Victoire einen etwas anderen Ausschnitt gewählt hat, als wir ihn auf der Photographie sehen, sondern daß er gegenüber der Natur überhaupt keinen einzigen Standpunkt festgehalten hat. Er hat sich zwar am Fuß des Berges eine hoch liegende Blicklinie³⁴ fixiert, so daß er auf die davor liegende (schiefe) Ebene Aufsicht hat. Aber es fragt sich, ob die Bäume des ersten Plans tatsächlich von oben gesehen sind oder nicht vielmehr von einem Standort unten vor dem Motiv. Ferner muß Cézanne vor der Mitte des Bildes oder etwas rechts von ihr gesessen haben. Dann kann er aber nicht auf die linke Wand des

rotbedachten Hauses gesehen haben, das rechts von dem Ockergehöft steht. Das bedeutet jedoch nicht, daß Cézanne die aus verschiedenen Ansichten gewonnenen Wahrnehmungen kombiniert hätte, etwa aus der Freude an solcher Willkür oder aus dem Bedürfnis, an die Stelle des unklaren Wahrnehmungsbildes ein vollständigeres und wirksameres Vorstellungsbild zu setzen. Vielmehr hat ihn sein Wille zur Bildgestaltung gezwungen, die Wahrnehmungen der Natur der Konzeption, dem Motiv und der Komposition zu unterwerfen. Für den Künstler bedeutet nach Cézanne »sehen *konzipieren*« und »konzipieren *komponieren*«. Aber die sinnliche Wahrnehmung, das emotionale Erleben und die Bildidee, in Cézannes Worten »jene wirren Empfindungen . . . die wir bei unserer Geburt mit auf die Welt bringen«,³⁵ »die Erfassung (la lecture) des Modells« und »seine Realisation«³⁶ sind in Konflikt miteinander getreten. So sieht sich Cézanne »zu weit von dem zu erreichenden Ziel . . . , das heißt von der Wiedergabe der Natur«,³⁷ und zwar aus sozial-ökonomischen Gründen, wie er gelegentlich sehr deutlich erkennt und formuliert: »Du hast gar keine Vorstellung von der Vermessenheit dieser grimmigen Bevölkerung, sie hat nur einen Instinkt, den des Geldes; man sagt, daß sie sehr viel verdienen, aber sie sind recht häßlich – die Umgangsformen löschen, von außen gesehen, die hervorstechenden Seiten der Typen aus. In einigen hundert Jahren wird es völlig unnütz sein zu leben, alles wird verflacht sein. Doch das Wenige, das bleibt, ist dem Herzen und dem Blick noch recht teuer.«³⁸ Um diesen Konflikt zu lösen, hat Cézanne die Forderungen des Motivs und der Bildidee durchgesetzt gegen die Annahme *eines* Wahrnehmungsstandpunkts und *eines* intellektuell berechenbaren

Fluchtpunkts. Er war weder reiner Sensualist noch reiner (linear-perspektivischer) Rationalist; er suchte immer das Maximum von Bildlogik mit einem Optimum von Naturwahrscheinlichkeit zu verbinden.

Wir haben damit die Analyse des »plastischen Äquivalents« vollendet – sowohl nach seiner körperlichen wie nach seiner räumlichen Seite hin, deren enge Verflochtenheit und wechselseitiges Sich-Bedingen uns immer wieder entgegentraten. Aber die eigentümliche Konzeption des analysierten Bildes erzwingt einen Gegensatz innerhalb dieses Zusammenhangs: Während der Raum sich lebendig schwellend auseinander dehnt, um von den eisernen Klammern der Randpläne zum Herzen des Bildes zusammengedrängt zu werden, zieht sich die Körperlichkeit aus dem stereometrischen Volumen zurück auf den Fleck. Die Räumlichkeit wird, die Körperlichkeit schwindet. Dadurch werden Leben und Tod aufs engste zur Durchdringung gebracht: Im zweiten Plan, wo der Raum am weitesten ist, ist die Körperlichkeit am geringsten, und dort wo der Raum seine Tiefe endgültig schließt und seine Tiefenrichtung umkehrt, ist die Körperlichkeit am größten. In früheren Werken hat Cézanne diesen Antagonismus nicht gekannt, Körper und Raum hatten den gleichen plastischen Ausdehnungskoeffizienten, mochte dieser stereometrischer oder planimetrischer Art sein. Sein Auftreten bezeugt, daß eine neue Spannung in Cézannes Leben getreten oder in ihm vorherrschend geworden war: die zwischen Nichtsein und Sein. Durch sie erhält der volle, substantielle Raum erst seine geistige Tiefe.

Es zeigt sich also, daß *Sehen, Konzipieren, Komponieren*³⁹ keine zeitliche Folge bilden, sondern sich in wechselseitiger Abhängigkeit voneinander gleichzeitig vollziehen.

Nicht zufällig dürfte Cézanne die Konzeption in die Mitte gestellt haben, denn sie enthält einerseits den ganzen Komplex der Innenwelt, welcher in Auseinandersetzung mit der (natürlichen und geschichtlichen) Außenwelt tritt, andererseits die (inhaltliche und formale) Einheit, die in der Komposition zur Mannigfaltigkeit entfaltet und dann zusammengefaßt wird.³⁹ Die Konzeption ist weder etwas Isoliertes noch etwas Fertiges, sondern ein mehr oder weniger bestimmtes Gefühl, das den ganzen Schaffensprozeß leitet, obwohl es sich selbst erst durch ihn zu daseiender Gestalt verwirklicht. Dieses Gefühl wurzelt sowohl im Menschen und seinen geschichtlichen Lebensbedingungen wie in der Natur und den Produktionsmitteln, sie zu bearbeiten; in jedem Menschen kann durch ein Stück Natur oder Geschichte ein Gefühl hervorgerufen werden.

Der Künstler unterscheidet sich vom Nichtkünstler weniger durch die überwältigende Stärke seiner Gefühle als durch ihre Originalität, Totalität und Dauer. Der Künstler erschaut in sich selbst und in der Natur ungesagte Dinge, welche außerhalb der Grenzen geltender Kulturkonventionen liegen. Er geht »zu den Müttern« der Welt und des Ich – dorthin wo diese im Werden und Entwickeln begriffen sind, und er vollzieht beider Vermählung dort, wo sie sich vorher noch nie begegnet waren. Im Gefühl des Künstlers lebt das Ganze des Menschen und der Welt umfassender, und es tritt so in den konkreten Einzelfall ein, daß dieser Gefäß oder Symbol für die subjektive und objektive Totalität wird. Und schließlich: Der Künstler vermag dieses neue und zur Totalität strebende Gefühl festzuhalten, ohne es gerinnen und einfrieren zu lassen, bis es eine zugleich innere und adäquat äußere Gestalt gefunden hat.

Verglichen mit diesem sich gestaltenden, ästhetischen Gefühl⁴⁰ wirkt dann die »natürliche« Natur, die als Ausgangspunkt des Erlebnisses oder als Anhaltspunkt der Realisierung gedient hat, banal, oberflächlich und nichtsagend, die gemalte dagegen als die Offenbarung eines Verborgenen. Vom rein psychologischen Standpunkt des schaffenden Künstlers aus wird das Gefühl immer gehaltvoller sein als die geschaffene Gestalt, und die Gestalt immer gehaltvoller als das, was vom Bewußtsein geformt worden ist. Vom schaffentheoretischen Standpunkt aus, für den nichts im Unterbewußtsein oder Bewußtsein des Künstlers wirklich ist, was dieser nicht auf die Leinwand zu bringen vermag, kommt es nur auf den Grad der Originalität und Totalität des Gefühls sowie auf die Adäquatheit und Vollständigkeit der realisierenden Gestalt an. Darum hat jedes ästhetische Gefühl zwei Seiten: eine qualitative und eine methodische, je nachdem ob der Betrachter sich auf den Inhalt einstellt oder auf den Prozeß, durch den der Inhalt konzipiert und komponiert wird.

Nachdem wir nun ein Stück weit die Methode Cézannes verfolgt haben, ohne dabei das Gefühl der Erhebung zu betonen, das den Menschen als Schöpfer (oder Nachschöpfer) begleitet – *le plaisir de l'étude* nach einem Wort Cézannes –, gehen wir nun auf die konkreten Inhaltsgefühle des vorliegenden Bildes ein. Es zeigt eine höchst pathetische Emotion, eine mit Emphase, aber ohne jede Rhetorik vorgetragene Erregung; der Sturzbach eines schweren, mühsam zusammengehaltenen Gefühls durchströmt das ganze Bild und durchtränkt jeden einzelnen Farbleck. »Ich befinde mich in einem solchen Zustand von Gehirnstörungen, in einer so großen Verstörtheit,

daß ich in einem Augenblick meinen schwachen Verstand zu verlieren fürchte.«⁴¹ – das schrieb Cézanne, als er an *Mont Sainte-Victoire* arbeitete. Er stand unter einem Gefühl der Angst, deren Inhalt uns die Bilder der letzten Schaffensperiode verraten: Nicht nur die *Drei Schädel* (1898–1900) und der *Steinbruch Bibémus* (1898–1900) – hier wanken die Felsen wie ein Taumelnder und brechen auseinander wie ein zerfallender Kadaver –, auch die Porträts zweier alter Menschen sprechen von dieser Angst, die *Alte Frau mit Rosenkranz* (1895–96) und das *Selbstbildnis mit Baret* (1898–1900). Sie folgen dem in der Bedrängnis der Pubertät gemalten *Knaben in roter Weste* (1890–95), als wollte Cézanne das Erwachen und das Versinken der geistigen Kraft zusammenspannen, ähnlich wie in der Landschaft *See bei Annecy* (1896) die Höhe des Gebirges mit der Tiefe des Sees in einem *sentiment panique* (nach dem schönen Ausdruck von Lionello Venturi). Wir spüren die Angst vor dem Tod und Cézannes Zweifel, ob er das Ziel wird erreichen können, das ihm seit der Jugend vorschwebt, dem er sein ganzes Leben hingegeben und aufgeopfert hat und das doch mit jedem Bild in immer größere Entfernung rückt. Es ist diese im Angesicht des Todes aufsteigende Angst, die alle Dämme niederreißt, welche Cézanne aufgerichtet hatte, um sein Gefühl zu zähmen – so bricht zuletzt sein stark und empfindlich schlagendes Herz mit der dramatischen Gewalt befreiter Aufstauungen hervor. In diesem entscheidenden Augenblick scheint das seit langem vertraute Stück Erde um das Massiv des Sainte-Victoire eine neue und erhöhte Bedeutung gewonnen zu haben: die eines autobiographischen Symbols. »Ich möchte die Melancholie mit der Sonne verbinden . . . In der Provence

lebt eine Traurigkeit, die niemand ausgesprochen hat«. ⁴²

Es liegen uns sieben Fassungen des *Mont Sainte-Victoire* vor, die alle den Stempel des Bekenntnisses tragen, gleichsam den Stempel einer letzten Beichte vor der Natur, in der ein Mensch das Fazit seiner schöpferischen Macht und Ohnmacht zieht. In allen Varianten ist die Landschaft unmenschlich, unbewohnbar, unzivilisiert. Es erscheint ein elementarer, titanischer Kampf ohne sozialen Raum, in dem die Erde wie auch der Künstler auf sich selbst zurückgeworfen sind – in eine Einsamkeit, in der kein Schritt eines anderen Menschen je gehört wurde oder hörbar werden kann. Von Fassung zu Fassung wechseln dagegen das Verhältnis von Sockel und Berg sowie die Form des Berges selbst und seine Lage auf der Bildfläche. In einigen Fällen hat Cézanne die große Breite des Sockels betont, der über die Flanken des Berges hinausragt, so daß der lagernde und tragende Teil der Landschaft ein Übergewicht gewinnt über den steigend sich erhebenden. In einer anderen Variante hat er den unteren Teil in dieses Aufwachsen mit hineingezogen, so daß die Senkrechte die Waagrechte überwiegt. Die von uns bislang analysierte Fassung dagegen vermeidet die betonte Einseitigkeit; es wird die Senkrechte von der Waagrechten in einer dramatischen Begegnung durchschnitten, die beiden gegensätzlichen Stimmen werden zur Durchdringung gebracht, balancieren sich gegenseitig in ihrer Auseinandersetzung, bis schließlich der Kontrast von Horizontaler und Vertikaler durch zwei in einem Winkel sich begegnende Schrägen der Bergkontur aufgelöst wird.

Etwas Analoges läßt sich von diesen beiden Schrägen selbst sagen: In einigen Fassungen reicht der ansteigende (linke) Grat des Berges weit über die Mitte hinaus; in

einer anderen bleibt er weit von ihr entfernt, und der abfallende und auslaufende Grat gewinnt das Übergewicht. In unserem Bild dagegen mißt die gekappte Spitze des Berges fast genau den Betrag, um den die abfallende Seite kürzer ist als die ansteigende. Durch diese quantitative Beziehung werden die beiden entgegengesetzten Qualitäten der Bewegungsrichtungen in den engsten Zusammenhang der Simultaneität gebracht: Man sieht die peinvolle Anstrengung des langsamen Ansteigens immer in Beziehung zu dem stufenartigen Fall, obwohl doch beide sich nacheinander vollziehen. Um den Kontrast der Bewegungsrichtungen zu steigern, wird jede Analogie der Form beider Seiten eliminiert oder weitgehend in eine leisere Stimme zurückgedrängt: Auf der linken Seite verschwinden die Buckel und Einbuchtungen, auf der rechten werden die treppenartigen Unterschiede für Fall und Auslauf akzentuiert und eng zusammengezogen. Die beiden Linien wirken wie die Gestaltung eines Gefühls, das Cézanne einige Jahre früher so ausgesprochen hat: »Ich arbeite hartnäckig, ich sehe das gelobte Land vor mir. Wird es mir ergehen wie dem großen Führer der Hebräer, oder werde ich es betreten können?«⁴³

Doch dieser neue Moses späht nicht von einem fremden Sinai, sondern von der heimatlichen Provence in die Zukunft, nicht als wandernder Nomade, sondern als Geist, der sich an der Schwere und Trägheit einer unbeweglichen Materie bricht, wie diese sich an dem Willen eines ruhelosen Geistes. Die Grundelemente des Bildes: das Gegeneinanderspiel des Lagerns und Aufwachsens, des Steigens und Fallens und die Gestaltung dieses Konflikts werden identisch gesetzt mit dem Schaffensprozeß der Erde selbst, mit ihrem Werden und Vergehen. Sie

werden freilich nicht als kreisender Umschwung vom Leben zum Tod und vom Tod zur Wiedergeburt aufgefaßt, sondern als Nebeneinanderbestehen und Ineinandergreifen beider, wie sie uns in den Dämmerungsstunden des Tages oder in den Übergangszeiten zwischen Sommer und Winter in der Landschaft entgegentreten. Cézanne sieht als Bauer die Erde im Prozeß des Gebärens, ohne daß er diesem Akt einen sexuellen Akzent gibt; es ist ein *hieros gamos* als Wiedergeburt im Bewußtsein des Menschen. Cézanne identifiziert sich mit der terra creatrix im Zustand des creare, mit ihren Wehen und Schmerzen, er postuliert und erlebt sich als den prinzipiell adäquaten Stellvertreter des *creator mundi omnipotens*.

Damit ist der Künstler aus der bäuerlichen Ideologie herausgetreten, denn er erkennt die absolute Transzendenz der Mächte nicht länger an, von denen die agrarische Welt den Erfolg der Bearbeitung der Erde abhängig gedacht hat. Stattdessen ist Cézanne zugleich demütiger Sklave des ganzen schöpferischen Prozesses der Natur und Herr jedes daseienden Moments; er steht damit in einem Spannungszustand höchster Aufmerksamkeit und Verantwortung. »Eine Minute der Welt zieht vorüber. Sie in ihrer Wirklichkeit malen!«⁴⁴ Dies wird ihm zur entscheidenden Aufgabe: ein Übergangsmoment festzuhalten, in dem zwei gegensätzliche Bewegungen – die der Erde und die des Lichts – sich scheiden und doch gleichzeitig in Spannung zu- und gegeneinander wirksam bleiben. Cézanne fixiert diesen Moment nicht zu etwas Fertigen, er läßt ihn Dasein gewinnen innerhalb der allgemeinen Bewegung. Damit treten das Allgemeine und das Besondere nicht in das Verhältnis von Genus und Individuum, sondern von beharrender Prozeßidentität und ein-

maliger Erscheinung, die darin Wesenhaftigkeit gewinnt. Begriff und Entwicklung schließen sich nicht aus, sie bilden zusammen die Fülle der an und für sich seienden Form.

Was Cézanne durch diese Identifikation seiner inneren Kämpfe mit der Gebärfähigkeit der Erde, seines Ringens um die Gestaltung seiner Erlebnisse mit der Gestaltung der Welt gewinnt, ist offenbar: Das dramatische Pathos wird nicht tragisch, der titanische Held geht nicht unter, denn die Anzahl der »vorübergehenden Minuten« ist unabzählbar groß und ihre Gestaltung zu voller Wirklichkeit eine unendliche Aufgabe; Cézanne findet aber in der ständig sich erneuernden Auseinandersetzung zwischen Erde und Licht keinen Trost, weil er zwar die Momente des Übergangs von Leben in Tod oder von Tod in Leben sehen kann, in diesem doppelt gerichteten Ineinanderspiel aber kein erlösendes Versprechen der Wiedergeburt ohne Tod, der Seligkeit. Umgekehrt wird die Erde durch den Künstler aus den Fesseln des Unterirdischen und Unbewußten in die Sphäre des Bewußtseins etappenweise hineingehoben. Aber Cézanne sieht diesen Prozeß von der Erde aus, und die Erde ist ein Ausschnitt – eine aus dem Kosmos isolierte Scholle, die das kosmische Element des Lichts passiv aufnimmt und zu sich herabzieht. Das Individuelle der provençalischen Scholle erweitert sich nicht zum Kosmos, wie etwa wenn Jacob Ruisdael ein Stück holländischen Strand malt; der Naturausschnitt steht nicht für das Universum. Cézanne und seine Erde sind Titanen, die kämpfen und kreisen in einer ausweglosen, rings geschlossenen Welt – es gibt aus ihr keinen Weg zu Gott oder zum Kosmos, sondern nur einen in das ästhetische Bewußtsein, das den Ausschnitt zu einem logisch entwickelten und aufgebauten Gebilde formt, ohne das l'art.

pour l'art-Prinzip zu transzendieren, ohne ihm den Wurmstich der Heimat- und Zeitkunst zu nehmen. Es soll selbstverständlich nicht bestritten werden, daß Cézanne kosmisch empfunden hat, daß er von einer »kosmischen Bessenheit verzehrt« wurde. Aber sein »Heroismus des Wirklichen« galt einem Doppelten: Dem »Strom der Welt in einem Atom der Materie«, ⁴⁵ einem Unendlichen in Bewegung und Prozeß, und einem Endlichen als fixiertem Dasein. Cézanne suchte beides zusammenzuschweißen, aber das Unendliche wurde nicht immer Gestalt und das Endliche nicht immer Strom. Es blieb eine Kluft, sein Wille erzwang eine »erste Annäherung« und sein Verstand forderte: »Wir müssen im gleichen Takte leben, mein Modell, meine Farben und ich«. ⁴⁶ Aber irgendwo auf dem weiten Weg der schöpferischen Gestaltung zerbrach die Einheit zwischen dem Ich und den Farben, zwischen der Seele und der Welt.

Dem Zwiespalt zwischen Erde und Kosmos entspricht die Isolierung des Individuums in der Gesellschaft. Wir haben gesehen, daß das einzelne plastische Farbäquivalent, der materielle und körperhafte Raum zwar eine individuelle Gestalt in sich selbst hat, aber keine Strahlung in das Ganze, keine freie Soziabilität mit dem Ganzen, sondern nur mit dem unmittelbaren Nachbarn. So ist der begrenzte Teil zwar im äußerlichen Sinn ein relativ Selbständiges, aber die Beziehung liegt gleichsam zwischen den Teilen, sie erfolgt nicht aus dem einen in den anderen hinein. Es bilden sich wohl Gruppen solcher Orte, aber auch diese höheren Einheiten schließen sich wieder gegeneinander ab; was sie verbindet, ist nur ihre Zugehörigkeit, ihre funktionelle Rolle in einem rein ästhetischen Ganzen, ihr

einzigem Mittler ist die Bildidee – also etwas rein Formales im Gegensatz zu ihrem eigenen substantiellen Charakter. Wir haben ferner gezeigt, daß ein solcher begrenzter Raumort, den wir als Individuum der »Bild-Gesellschaft« ansehen können, gegen mehr oder weniger strukturlose Flecken steht, daß die Form gleichsam aus der Formlosigkeit der Masse herausgerissen ist, so daß zwischen Individuum und Masse wechselnde Beziehungsgrade des Verbunden- und Isoliertseins bestehen. Dadurch erhält dann die Werkgestalt des Bildes⁴⁷ mehr die Form eines Prozesses als die eines Daseins.

Daß sie vom methodisch organisierten Prozeß ihrer Entstehung nicht vollständig abgelöst werden kann, begrenzt die Autonomie der Werkgestalt: Sie entspringt ebensowohl einem Zwang wie der Freiheit. Es ist ferner zu erinnern, daß die waagrechte Achse, die in der Sphäre des Irdischen und damit des sozialen Handelns liegt (während Cézanne nur ihre landschaftliche Bedeutung als Horizont hervorhebt), am wenigsten begrenzt ist, und daß ihre Teile in zeitlicher Sukzession aufgefaßt und darum nur wenig aufeinander zurückbezogen sind. Auf der senkrechten Achse halten sich dumpfe Schwere und Bewußtsein in Spannung zusammen; das gesellschaftliche Handeln bricht wie eine höhere und unbegrenzte Macht, wie ein Fremdes in diese in sich selbst kreisende Auseinandersetzung zwischen Natur und Geist ein. Das findet seine wohl wesentliche Ursache darin, daß das Individuum sich als gestaltete Persönlichkeit durchsetzen will in einer Gesellschaft, die in gestaltloser, oder besser, in einer kreisförmigen Bewegung begriffen ist, deren Gestalt die Wiederkehr der gleichen Zyklen von Aufbau und Zerstörung bildet. (Degas hat sie in seinem ressentimentvollen Pes-

simismus zur Hauptform seiner Komposition gemacht.) Dieses Streben des isolierten Individuums zur Persönlichkeit realisiert sich darin, daß die Tendenz zur Absonderung der einzelnen Vermögen voneinander und zu ihrem isolierten Gebrauch ersetzt wird durch die umgekehrte Tendenz zu ihrer Zusammenarbeit, ihrer Vollständigkeit. Gefühl, Sinne, Verstand, Körper, Wille – sie alle sollen an der schöpferischen Gestaltung beteiligt sein. Worauf es hier ankommt, ist die Art ihres Zusammenhangs, die bedingt ist durch die qualitative Eigenart jedes einzelnen Faktors.

Von der Emotion haben wir eben gehandelt. Die Ratio ist nicht mehr wie in früheren Werken Cézannes von der Emotion getrennt, um gegen deren Übermacht eine Bildkonstruktion aufzurichten. Ratio ist hier die sich entfaltende Methode der Emotion selbst, die Logik des Gefühls: Sie gliedert die Emotion, sie läßt sie einen von einem Anfang zu einem Ende reichenden Weg zusammenhängend durchlaufen; außerdem begrenzt sie – in einer sogleich zu beschreibenden Weise – die Sinnlichkeit. Durch beides ist sie nicht länger formalistisch und aprioristisch, und ihrem nun substantiellen Charakter bleiben die rein formalen Elemente (die aus Beziehungen ein System schaffen) untergeordnet.

Cézanne nimmt den Empfindungen den absoluten, metaphysischen Charakter, den sie bei den Impressionisten gehabt haben, indem er sie zwischen Emotion und Vernunft, zwischen Irrationalem und Rationalem einspannt und sie zu einem zentralen Bestandteil in einem nicht nur empfundenen Ganzen macht, nachdem bereits die Modellierung die Empfindung in variablen Verhältnissen nach zwei Seiten überschritten hatte: nach der der Kör-

perhaftigkeit und nach der der Vorstellung. Diese Sinnesempfindungen haben insofern Fülle, als Sehen, Tasten und selbst Riechen zu einem gleichsam monolithischen Komplex zusammengebunden sind. Aber dieser unauflösbaren Einheit der verschiedenen Sensationen fehlt das erotisch-sexuelle, alles was man im Sinn Renoirs, Watteaus oder Rubens Zärtlichkeit oder Wollust nennen könnte. Trotzdem wäre es falsch, diese Sinnlichkeit abstrakt zu nennen: Selbst in den Epochen, in denen Cézanne klassisch zu werden strebte, war er Gegenpol zum klassizistischen Ingres oder David, denn jede intellektuelle Sinnlichkeit war ihm fremd. Die seine war ideell, sofern sie von einer in der Emotion und nicht im transzendentalen Bewußtsein (wie bei Leonardo) wurzelnden Konzeption ausging, aber sie war auch materiell insofern sie zu einer körperhaften Farb-Realität hinstrebte.

Wir sehen, wie Gefühl, Vernunft und Sinne zusammenarbeiten, um eine Brücke zwischen Bildidee und Dingwelt zu schlagen. Das Eigentümliche ihres Zustandekommens liegt darin, daß die verschiedenen geistig-schöpferischen Funktionen nicht freiwillig, wie von einem instinktiven Ergänigungsbedürfnis getrieben, zueinanderstreben. Es ist ein eiserner, ein alles beherrschender, aber nicht alles vermögender Wille, der sie zusammenzwingt – ein Voluntarismus der Methode und Synthese, der um so größer ist, als er sich jede animistische Belebung der Gegenstände, jede Anthropomorphisierung der Natur, jede direkte Identifizierung von Geist und Natur, jeden Monismus verbietet. Diese Rolle des Willens entspringt der Antinomie zwischen dem Streben des Subjekts zur Totalität seiner Vermögen und der aus historischen Gründen fragmentarisch sich anbietenden Objektwelt, das heißt

der Antinomie zwischen einem Geist, der sich gegen seine historisch bedingte Selbstentfremdung wehrt, und einer Dingwelt, die ihr bereits unterworfen ist. Wir können sehen, wie sich diese Antinomie im Werk Cézannes auswirkt, insofern die nordfranzösischen Sujets selten die Tiefe und Fülle der südfranzösischen erreichen, obwohl sich der Künstler sein ganzes Leben hindurch bemüht hat, die verschiedenen Charaktere der Landschaften nördlich und südlich der Loire zu vergleichen und zu umfassen.

Die Grenzen in der Objektwelt ließen Cézanne nur die Wahl zwischen zwei Haltungen: Entweder begnügte er sich mit einer einzigen geistigen Fähigkeit, oder er mußte alle seine Fähigkeiten in eine ungeschiedene Einheit, in eine lyrisch-phantastische Gesamthaltung zusammenfallen lassen. Aber weder einseitig-nüchterne Genügsamkeit noch Schwärmerei lagen im Temperament Cézannes. Daraus ergibt sich ein Konflikt zwischen Subjekt und Objekt, der in beide hineinwirkt. Auf der objektiven Seite der Konzeption entsteht ein zu unmittelbarer Zusammenhang zwischen einem dauernd fortlaufenden Prozeß und der momentan auftauchenden Erscheinung, als daß man das Vorübergehende anhalten und zu einer daseienden Gestalt formen könnte; auf der subjektiven Seite wirken Emotion, Sinnlichkeit und Ratio aufs engste zusammen, ohne zu einem dialektischen Ineinander zu finden.

Hier kommt der Wille ins Spiel, das nicht frei sich Vollziehende zu erzwingen. Und das genau markiert die Grenze auf Cézannes Weg zur absoluten Gestaltung: Er kann weder die Isolation des Individuums aus der Gesellschaft noch die der provinziellen Scholle aus dem Universum aufheben, er kann aber auch nicht die Oberflächenqualitäten der Dinge erreichen. Im Bild bleibt darum eine

höchst intensive Spannung zwischen Idealität und Realität erhalten. Die Idealität der Konzeption geht nicht völlig in die konkreten Dinge ein und darin unter, obwohl diese von Grund auf und in ihrer Wesenheit neu konstituiert werden, so als sei Cézanne Geologe, Baumeister, Biologe etc. in einem gewesen. Umgekehrt geht die Allgemeinheit der Dinge nicht bruchlos in den spezifischen Inhalt der Konzeption auf.

Die Auflösung dieser Antinomie in der Einzelform und in der Werkgestalt läßt ihn zwei Extreme vermeiden: Weder faßt er die Welt nach der Art eines geistlosen Stillebens auf, noch zwingt er einer an sich sinnlosen Welt einen Sinn auf. *L'esprit m'emmerde*: Damit meinte Cézanne einen solchen Geist, der glaubt, der Welt formale Gesetze oder inhaltliche Bedeutungen vor- oder zuschreiben zu können. Seine Theorie – umfassend verstanden als innerlich erschaute Einheit der Welt – wollte nicht Aussagen über etwas machen, sondern dieses Etwas selbst zur Sprache bringen. Cézanne war davon überzeugt, daß, könnte es nur zum Sprechen gebracht werden, sich mehr »Geist« offenbaren würde, als der phantasiebegabteste Künstler zu erfinden oder zu träumen vermöchte. In seinem tiefen und gesunden Mißtrauen gegenüber den Spielen sowohl des unbewußten wie des Systeme bauenden Subjekts ließ er nur die Theorie gelten, die sich im Experiment bewährt: in einem Bild, das die unerschöpflichen Schwierigkeiten der »Natur« für den Geist überwunden und in den Intuitionen des Geistes aufgehoben hat. »Alles ist, besonders in der Kunst, eine Theorie, die in der Berührung mit der Natur entsteht. . . «⁴⁸ Cézanne kämpfte an zwei Fronten zugleich; gegen den reinen Geist mit der Natur und gegen die geistlos empirische Natur mit einer Bildidee,

welche die seine und nur die seine war: »Und allein diese Urkraft, das heißt das Temperament, kann einen bis zu dem Ziel tragen, das man erreichen soll.«⁴⁹ Aber zugleich: »Die Natur ordnet sich immer und gibt zu erkennen, was sie bedeutet, wenn man sie achtet.«⁵⁰ Das Auseinandertreten von Natur und Geist (wie von Geist und Macht) war die historische Situation, die Cézanne durch sein Werk in die Höhen der Zeitlosigkeit zu heben suchte.

Die Analyse der Konzeption hat gezeigt, daß die »Natur«, an die sich Cézanne wendet, zwei Komponenten hat, eine innen- und eine außenweltliche (die beide historisch bedingt sind), und daß diese beiden Komponenten in einen notwendigen Zusammenhang gebracht werden müssen. Wir sehen jetzt deutlicher, warum diese Einheit weder in der Realitätsart der Seele noch in der der Dinge liegen kann und warum der Künstler eine neue, in beiden Extremen zugleich fundierte, aber gegenüber beiden selbständig gewordene Realitätsart schaffen muß – keine Illusion, sondern eine Wirklichkeit sui generis. Und wie es im ästhetischen Gefühl einen allgemeinen und einen konkreten Faktor gibt, die je nach der Art der Methode und dem Grad der Gestaltung eine Einheit bilden, so hat auch die künstlerische Realitätsart neben dem allgemeinen Faktor ihrer formalen Existenz eine konkrete Form: *das Motiv*. Es ist Inbegriff von Linien, Farben und Licht, die den Gehalt der Konzeption adäquat anschaulich machen und zugleich eine Entwicklung, Entfaltung und Zusammenfassung erlauben, die mit einem unzulänglichen Wort »Komposition« genannt wird. Das Motiv ist die konzentrierteste Form des Inhalts und als solche der Kern, der zum Ganzen der Werkgestalt entwickelt wird. Mit beiden

Funktionen findet es sich nicht in der Natur, sondern nur in ihrer Deutung und Gestaltung. Das Motiv erlaubt dem Künstler, die qualitative und gestalthafte Verschiedenheit der Dinge unter einen Generalnenner zu bringen und ihrem bloßen Außer- und Nebeneinandersein einen inneren Zusammenhang zu geben. Es kann dies zum Formalismus führen, dem gegenüber der Gegenstand völlig sekundär wird. Ist aber die Kunst auf Erkenntnis der Natur eingestellt anstatt auf formalistische Spekulation über die Natur, dann wird die Kontrolle des Motivs am Sujet zur Notwendigkeit, weil das Motiv die Idee des Sujets sein soll und darum der Schaffensakt dem Punkt zustrebt, in dem Sujet und Motiv eins sind. Im Grenzfall verschwindet das Motiv im Sujet.

Das lineare Motiv unseres Bildes ist der Winkel, der die Randform des Berges bildet. Wir sehen ähnliche Dreiecke in den zackigen Grenzen der ansteigenden Schattensmasse des ersten Plans – gleichsam als eine Exposition der oberen Bergmasse. Hinter diesem senkrechten Buschwerkschatten wird eine entsprechende Form in dem Ocker des Gehölfs in die Tiefe projiziert, aber sie wird durch einen waagrechten Querstreifen unterbrochen, ehe sie sich vollenden kann. Die Spitze dieses Dreiecks ist wieder in die Höhe gerichtet als ein Dreiklang aus Violett, Grün und Ocker. Dies ist der Schnittpunkt der senkrechten und der waagrechten (in beiden Fällen etwas geneigten) Raumachsen, er wird zugleich – wie schon angedeutet – zum Herz- oder Kristallisationspunkt des Bildes gemacht. Man kann ihn verstehen als Schnittpunkt zweier diagonal sich kreuzender (Wechsel-)Winkel; der Berg steht über der Öffnung der auseinanderstrebenden Schenkelgruppe und faßt diese zusammen. Damit ist der Berg

zum Motiv geworden, und das Motiv entwickelt sich etappenweise durch verschiedene Dimensionen, Raumschichten und Farben zu seiner größten Klarheit und Vollständigkeit.

In diese Kontinuität ist dann noch ein zweiter und entgegengesetzter Faktor hineingetragen: Cézanne legt die Blicklinie sehr hoch (an den Fuß des Berges) und betont sie stark; dadurch zwingt er den Betrachter, das ganze Hügelgelände mit dem Auge herunterzudrücken. Vom Standort vor dem Schatten des ersten Plans dagegen steigt der Blick an, und dieses Steigen setzt sich als schiefe Ebene bis zur Blicklinie fort. Diese doppelte und entgegengesetzte Bewegung im Gelände isoliert den Bergrücken, erhebt ihn über den Rest der Landschaft und verleiht ihm die Wirkung einer Krone, die sich über der Stirn des Trägers erhebt und gleichzeitig in sie hineindrückt. Hier wie überall bei Cézanne haben wir scharf trennende Kontraste und vermittelnde Übergänge zugleich, Kluft und Brücke, Auseinanderreißen und Zusammenbauen, Polarität und Stetigkeit, Heftigkeit und Zartheit. Es bleibt allerdings die Frage nach der Art des Zusammenhangs dieser Gegensätze: Setzen sie sich selbst oder sind sie nach dem Willen des Künstlers zusammengezwungen?

Das Herausheben des linearen Elements des Motivs wird allein durch die photographische Reproduktion des Gemäldes bewirkt, die zudem das Diagonalmotiv im Mittelplan kaum erkennen läßt. Das Gemälde zeigt das Motiv als Farbakkord von bestimmter Klangfarbe und Gestalt, die auf der Heftigkeit der Kontraste beruhen (von denen bereits gesprochen wurde). Die Einheit von Farbe, Licht- und Körperraumgebung ist so groß, daß man die Entfaltung des Motivs in der Komposition mit gleichem

Recht an jedem der drei Faktoren beschreiben kann. Immer vollzieht sie sich auf einer Bildebene, deren Seiten ungefähr im Verhältnis 5:6⁺ (oder 3:4⁻) stehen – in engstem Zusammenhang mit dem (ebenfalls ausführlich besprochenen) Verhältnis der beiden Raumachsen. Dieses Format ist in beiden Dimensionen der Ebene einer Dreigliederung von verschiedener Art unterworfen. In der Senkrechten handelt es sich um drei übereinander liegende Streifen, deren Höhen zwischen Gleichheit und Ungleichheit schwanken: Der mittlere ist um circa das Doppelte einer Einheit (2 x) niedriger als der untere und um das Dreifache derselben Einheit (3 x) niedriger als der obere; das ergibt von unten nach oben die Folge: a + 2 x; a; a + 3 x, wobei a und x nicht ganz zusammenhanglos zu sein scheinen. Die Höhen wechseln allerdings von Ort zu Ort, so daß eine starke Verzahnung der Schichten stattfindet, obwohl zugleich ihre Grenzen und damit die Rhythmik des Aufbaus durch farbige Linien betont werden. In der Dimension der Breite aber ist das Mittelstück ein sich zuspitzender Keil, der schräg über die Ebene und in die Raumtiefe geht, so daß alle schweren Massen und heftigen Bewegungszüge links von der (völlig ideell bleibenden senkrechten) Mittelachse liegen, rechts von ihr dagegen ins Offene ausströmende schiefe Ebenen ohne Massen.

Zwischen diesen heterogenen Besetzungen der Flügel findet keine Gleichgewichtsrechnung statt, vielmehr hat Cézanne die ungeheure Dynamik durch ihre inneren Gegensätze zu einer absoluten Ruhe bringen wollen, welche die ganze Wucht der Energieladungen in sich enthält und in ihrem Kristallisationspunkt konzentriert. Es ist nicht die Ratio, welche – gleichsam von außen her die Emotio-

nen berechnet, wägt und in Balance bringt und so die Dynamik in ein labiles Gleichgewichtsverhältnis verwandelt; es sind vielmehr die gärenden Emotionen selbst, die durch ihr Bezogensein auf ihren eigenen Herzpunkt die Form der Ruhe gewinnen, als seien sie im Maximum ihrer Entwicklung plötzlich eingefroren: Das stärkste Leben wird oder ist der Todespunkt dieses Lebens (wie es ähnlich im *Kouros von Sounion* dargestellt ist⁵¹). Dies ist wohl auch der Sinn der so buchstäblich in Erfüllung gegangenen Worte Cézannes: »Ich habe mir geschworen, malend vor der Staffelei zu sterben.«⁵²

Die Lichtkomposition geht nicht von einer natürlichen Lichtquelle aus. Vielmehr läßt Cézanne das Licht – als Strom von warmen Ocker – auf der Waagrechten laufen und setzt damit einen betonten Gegensatz zur Tiefenerschließung des Raumes auf der Senkrechten. Nicht nur jeder Naturalismus, sondern auch jede perspektivische Rationalisierung der Natur ist aufgegeben. Das Licht auf der Waagrechten bedeutet zugleich eine Bahn zwischen zwei distanten Dunkelheiten: der des Himmels und der der Erde. Das Licht hat seine Quelle weder im Himmel, noch wird es von der Erde reflektiert. Das Licht dringt nach unten hin in die sich ihm entgegenhebende Erde mit voller Intensität und in großer geschlossener Masse ein, verliert aber dabei den größten Teil seiner Wärme; umgekehrt verschmälert es sich nach oben hin, wobei es an Intensität verliert, aber seine Wärme behält. In der Höhen-dimension ergibt dies die Umwandlung einer warmen in eine andere, kältere Dunkelheit und dazwischen die eines kalten Lichts in ein warmes Halblicht. Diese kompositionelle Entwicklung des Lichtmotivs ist ein Teil der Auf-

lösung der farbigen Dissonanzen, die durch Dämpfung erfolgt. Das Einlagern einer kalten Lichtmasse in die warmen Schatten-Dunkelheiten ergibt unten ein Auseinandertreten, ja Auseinanderklaffen von Bewußtsein und Unbewußtheit; oben aber verschmelzen sie in einen Zustand von Halbdämmerung, in der ein kämpfender Wille sich nur leicht entspannt. Durch die Lichtgebung sagt die Landschaft mehr über einen Bewußtseinsprozeß als über ein Natur-Dasein, aber sie wird doch nicht zum Symbol eines Seelenzustandes (weder eines dauernden noch eines momentanen). Sie ist vielmehr die Realität eines Konflikts des Geistes mit sich selbst und mit der Natur; eines Konflikts, der mit titanischer Heftigkeit durch einen herrischen Willen in bestimmt gesetzten Grenzen ausgetragen wird.

Mont Sainte-Victoire ist keine einheitliche Hellmalerei, sondern ein dauernder Wechsel von hellen und dunklen Farben. Ein durchgehendes Dunkel im ersten Plan (Violett und Grün) wird zu einer Dreiteilung sowohl im Neben- wie im Übereinander und diese zu einer Zweiteilung. Diese Rhythmik hat eine strenge Struktur, insofern aus der untersten Reihe: Helligkeit – Helligkeit – Dunkelheit in der darüberliegenden zunächst die Umkehrung wird (Dunkelheit – Dunkelheit – Helligkeit) und dann die symmetrische Reihe: Dunkelheit – Helligkeit – Dunkelheit. Die letzte Reihung vermittelt zur Zweiteilung des Himmels in eine kalte und warme Dunkelheit. Anders ausgedrückt: Das Bild ist durch eine Linie geteilt, die von der linken Ecke des unteren Bildrandes zur Mitte des oberen reicht; auf der rechten Seite bricht mit großer Dramatik ein Schatten in die Lichtbahn ein, auf der linken Licht und Halblight in den Schatten, so daß ein Kontrast

zustande kommt, der oben der Symmetrie Platz macht. Aber diese Verteilungsänderung ist doch nur die äußere, regulative Seite der Lichtkomposition. Es kommt hinzu, daß die sehr heftigen Kontraste horizontal wie in den Raum hinein auseinandergelegt sind; oben dagegen durchdringen sich die Kontraste und schwingen ineinander. Der mittlere Teil bildet den Übergang. Aber wenn man sein Augenmerk auf diese reiche kompositorische Entwicklung richtet, darf man nicht den Konflikt übersehen: Das Licht ist nur eine Bahn, die waagrecht zwischen zwei verschiedenen Dunkelheiten hindurchläuft, in sie einzudringen sucht, ohne sie erhellen zu können. Es ist, als gleiche das Licht dem flüchtigen Leben zwischen zwei ewigen Schatten – dem *vor* der Geburt und dem *nach* dem Tod; dem Schatten der Erde, der aus der Dunkelheit des Unterirdischen, und dem Schatten des Himmels, der aus der blendenden Kraft des Lichtes selbst entspringt.

Auch für die Farbkomposition ist die horizontale Dreischichtigkeit des Bildes von entscheidender Bedeutung. In der unteren Schicht sind Violett, Grün und Ocker die Hauptfarben; sie sind stark zusammengefaßt in relativ große Massen, die zusammen eine Art Oval bilden. Dessen unterer Kurvenast besteht aus dem steigenden und zurückgestoßenen Violett (das rhythmisch von dunklem Grün unterbrochen wird); die schließende obere Kurve besteht aus verschiedenen Grüntönen, die die Raumbewegung anhalten, wobei das dunkle und warme Grün rechts mehr lastet und fällt, das hellere und kühlere links ein wenig steigt. Die Verbindung von Kurven- zu Kurvenast geschieht durch das Ocker des Gehöfts (mit den roten Dächern), dessen lineare Grenzen sich in die Tiefe erstrecken, während die intensiv kalte Farbe selbst zwischen

den zwei entgegengesetzten Bewegungen nach vorn und nach hinten festgebannt erscheint.

Im Gegensatz zu dieser geschlossenen Form mit ihren verhältnismäßig großen, stark kontrastierten und sehr intensiven Farbmassen sind die Farben des Mittelstücks in kleineren Flecken gegeben: Die Ocker-, Violett-, Grün- und Rottöne wechseln ständig, so daß der Streifen eher Gliederung als Form kennt. Diese Gliederung ist wesentlich bestimmt durch die Lage des Violett, das links in mittlerer Höhe des Streifens liegt, in der Mitte näher seinem unteren Rand, rechts näher seinem oberen.

Dieses Zentrum des zweiten Plans ist dadurch akzentuiert, daß das Violett am Anfang der Entwicklung liegt und darum die Entwicklung des ersten Plans (Violett-Ocker-Grün) noch einmal zu beginnen scheint; der Unterschied besteht dann nicht nur in der Umkehrung der Folge Ocker-Grün, sondern vor allem darin, daß das in einer Masse sehr konzentriert gegebene und diagonal in die Tiefe gerichtete Ocker des ersten Plans in kleine und differenzierte Teile zerschlagen und über die ganze Breite hin zerstreut ist, unterbrochen durch ebenfalls zerstreute und differenzierte Grüntöne.

In der obersten Schicht (dritter Plan) sind zwei große Massen vorhanden: Berg und Himmel. Die begrenzte Masse des Bergs ragt in die unbegrenzte des Himmels hinein. Jede ist in eine Schatten- und eine Lichthälfte geteilt. Hier überwiegt das Blau, teils mit grünen und braunen Tönen, teils mit rötlich-violetten durchsetzt, und diese Farben schweben ineinander, den ersten Plan kontrastierend, in dem Form und Farbe begrenzt und fixiert sind, jedoch nur von außen, so daß die Heftigkeit der Kontraste alles zu zersprengen droht.

Diese Entwicklung der Pläne geht dahin, die Dissonanz aufzulösen, indem das Ocker als die Kontrastfarbe ausgeschieden und das im Violett liegende Blau (das bisher als isolierte Farbe nicht aufgetreten ist) zur Herrschaft gebracht wird. Ferner wird die reine Äußerlichkeit der Kontraste zu einem versöhnten Zusammenschweben.

Wir haben die Analyse der Licht- und Farbenkomposition – die zwei nur künstlich getrennte und mit der Raumkomposition aufs engste zusammenhängende Seiten der Entwicklung ein und desselben Materials, nämlich der plastischen Farbäquivalente sind – nicht um ihrer selbst willen durchgeführt, sondern zur Veranschaulichung des Arbeitsprozesses und der Schaffensmethode Cézannes. Methode glauben der Laie wie der Philosoph weder in den Wahrnehmungen der Natur noch in den Gefühls-erlebnissen finden zu können, sie wird darum für ein reines Produkt des Denkens gehalten, das der Geist – als ein Apriori – der inneren wie der äußeren Natur aufzwingt. Dieser Deutung hätte Cézanne nie beigepflichtet. Er war überzeugt davon, daß seine Methode weder erfunden noch offenbart, sondern in der Natur respektive in den von ihr ausgelösten Sensationen enthalten, also zu entdecken und zu entfalten sei; er glaubte mit seiner Generation ebenso fest an die Überlegenheit der Induktion wie frühere Epochen an die der Deduktion. Cézannes induktive Methode unterscheidet sich von der seiner Zeitgenossen jedoch durch den Willen, die Synthese ebenso weit zu treiben wie die Analyse. Er hatte erkannt, daß das analytisch Getrennte in einen notwendigen Zusammenhang gebracht werden muß. Diese Synthese konnte aber nicht direkt aus der Induktion erwachsen. Selbst in der

Wissenschaft kann Induktion lediglich die Materialien für eine Theorie liefern, während die Theorie selbst von einer Hypothese abhängt, die der Verstand durch eine andere Methode entdecken muß.

Dieser Sprung zwischen analysierender Induktion und synthetisierender Theorie war Cézanne sehr früh zu Bewußtsein gekommen. Mit Hilfe der Bildidee suchte er die Kluft zwischen Vorgegebenem und Aufgegebenem in und durch Arbeit zu überbrücken. Man verfehlt den Charakter der künstlerischen Werkgestalt, wenn man ihr einen bestimmten und einmaligen Inhalt gibt, etwa die Idee der klassischen Komposition. Vielmehr hat jedes Sujet seine Bildgestalt, wie jede Bildgestalt zunächst nur eine – allerdings höchst wirksame – Möglichkeit ist, die von der einzig legitimen Phantasie zu entdecken und zu realisieren ist. Hätte Cézanne nur historische Kompositionsformen auf moderne (impressionistische) Sehweisen gepfropft, so wäre er nichts als ein Eklektiker und Akademiker gewesen. Sein Wort *Poussin refaire sur la nature*⁵³ meint aber im Gegenteil, das Klassische völlig neu gestalten und zugleich der Natur die Solidität des Klassischen geben. Poussins Name stand für das Ziel: die vollkommene logische Gestaltung der Sinneswahrnehmungen zum Bild; die Realisierung der Bildidee durch Sinneswahrnehmungen, die an der Natur gewonnen worden sind.

Die Methode Cézannes hat also zwei verschiedene Komponenten: eine empirisch-experimentelle und eine theoretisch-ideelle. Und wie die Analyse nicht allein auf dem Weg der Induktion zur Synthese der »Empfindungen« kommen kann, so die Theorie nicht allein durch Deduktionen zu Natur und Wirklichkeit. Vielmehr müssen beide Wege gleichzeitig und in gegenseitiger Abhängig-

keit und Wechselwirkung entwickelt werden: Die Bildidee scheidet aus den Naturstudien das jeweils Brauchbare vom Unbrauchbaren, während umgekehrt das Naturstudium aus den vielen möglichen Erscheinungsformen der Bildidee die adäquateste bestimmt. Die Schwierigkeit war zu »beweisen, was man glaubt«, und der Beweis kann allein darin bestehen, daß die gegensätzlichen Ausgangspunkte der Methode (Erfahrung und Theorie) in einer eigenen und von beiden unterschiedenen Realitätsart eine Einheit finden, und daß diese in sich selbst lebt durch ein die Konzeption adäquat darstellendes Motiv und dessen kompositorische Entwicklung zur Bildgestalt. Dies hängt ab von der Art des Konflikts,⁵⁴ welcher das Motiv konstituiert.

Das Bild zeigt einen zentralen Gegensatz; aber die Auseinandersetzung erfolgt durch den Willen des Künstlers und nicht unabhängig von ihm als Entäußerung innerer Gegensätze. Es fehlt den Gegensätzen eine fundamentale Einheit, aus der sie herauswachsen, um zu einer Totalität sich zu gestalten. Darum führt die Dynamik, welche die Gegensätze beherrscht, weniger zu ihrer Synthese als zur Kristallisation um einen Kernpunkt. Oder, um diesen Zwang von der subjektiven Seite her auszudrücken: Die Werkgestalt hat etwas von einer Architektur, und zwar nicht (wie in manchen früheren Werken) von der eines Gerüsts; sie gleicht vielmehr einer Aufmauerung aus Steinen – vollzogen durch ein Willensmoment, das die Konstituierung des Werks bedroht, indem es die Konstruktion hervortreten läßt; sie hat etwas von einem System, aber mehr von einem anorganischen als von einem geistigen, weil der Naturausschnitt nicht zum Universum wird, während das »plastische Farbäquivalent« sich logisch ent-

wickelt zur Ganzheit des Bildes. Es ist l'art pour l'art in dem Sinne, daß alles, was im Bereich der Innen- und Außenwelt erobert wird, im Medium des Darstellungsmittels und seiner Verkörperlichung hängenbleibt. Diese Kritik zielt nicht darauf, daß Cézanne die künstlerische Sphäre hätte transzendieren sollen, sondern will gerade festhalten, daß Cézanne innerhalb der künstlerischen Sphäre in Grenzen zu bleiben gezwungen war.

Auf keinen Fall lassen sich die im Werk Cézannes aufgezeigten Widersprüche auf dessen Person zurückführen, so als sei er durch innere, gar pathologische Konflikte an der Verwirklichung seiner Begabung gehindert worden. Nicht Cézanne war krank, sondern in seiner Zeit entwickelte sich eine Erkrankung der Gesellschaft: nämlich der grundsätzliche Widerspruch zwischen materieller Macht und Geist unter dem Druck des Industriekapitalismus. Cézanne hat sich heroisch, ja wie ein Titan gegen diese Ungunst der Epoche gewehrt. Es bezeugt die tiefe Gesundheit Cézannes, daß sein Werk kein Ressentiment zeigt, weder Menschenverachtung wie bei Degas noch die Überhebung des Genies wie bei van Gogh oder Nietzsche. Cézannes Werk will in größter Natürlichkeit nichts anderes sein als ein absolut richtiger und wahrer Lobgesang auf das Werk des *creator mundi omnipotens*.

Damit kommt neben und durch den künstlerischen ein moralischer Wert in das Werk Cézannes, etwas Exemplarisches auch für das Leben der schöpferischen Menschen. Die ihm folgende Generation hat das sofort empfunden, und Gasquet gab dem Ausdruck, indem er die Wahrheit der Malerei Cézannes der Verlogenheit der Epoche »Napoleons des Kleinen« konfrontierte, gegen deren

geistige Atmosphäre Cézannes Weltanschauung opponierte: »Frankreich hat in all den krampfhaften Jahren des zweiten Kaiserreichs in einer verzerrten Heftigkeit gelebt. Es hat über Flaubert gelacht, über Courbet, über Renan. Es hat Baudelaire verkannt. Es wußte nichts von Taine und von Claude Bernard. Seine Frivolität, sein lasterhafter Geschmack haßt alle, die klar und richtig, solid und tief sehen... Alles bricht zusammen in Verkünstlichung und Lüge, alles wird herabgezogen.«⁵⁵ Die Ursache für dieses Tändeln in banaler Zweideutigkeit war die Entwertung, Entmenschlichung der Arbeit. Darum mußte Cézanne aus der Arbeit den höchsten Wert machen. »Sollte die Kunst wirklich ein Priesteramt sein, das reine Menschen erfordert, die ihm ganz angehören?«⁵⁶

So hat Cézannes Auseinandersetzung mit der Natur einen sozialen Aspekt, der allerdings unbeabsichtigt war: Im Akt der schöpferischen Arbeit selbst bekam Cézanne den entfremdenden Doppelcharakter der modernen Arbeit zu spüren. Während er sich von Sitzung zu Sitzung quälte, während er mehr als einmal verzweifelte, je an sein Ziel zu kommen, weil die Hand nicht der Vision, das Auge nicht der Natur zu genügen schien, träumte er, »ein Künstler solle sein Werk schaffen wie ein Mandelbaum seine Blüte, wie eine Schnecke ihren Schleim«.⁵⁷ Aber diese Harmonie zwischen natürlichem und menschlichem Schaffen ist für immer dahin, seit der Kapitalismus das Handwerk vernichtete, den Ackerbau industrialisierte und den Menschen sich selbst entfremdete. Cézanne mußte aus der Arbeit eine Religion machen, weil sie ihre Hilfsfunktion zur Selbsterfüllung des Menschen verloren hatte.

»Das Glück liegt in der Arbeit«:⁵⁸ eine ideale Forderung

in einer Epoche, die tagtäglich das Gegenteil beweist; aber Cézanne realisierte diese Forderung jeden Tag gegen seine Epoche: »Ein guter Arbeiter zu sein, sein Handwerk gut zu üben, das war für ihn der Schlüssel, die Grundlage von allem . . . Man muß gesehen haben, wie er malte . . . Er zögerte lange, die Stirn überhitzt und wie geschwellt von sichtbaren Gedanken, die Brust gestrafft, den Hals in den Schultern, die Hände zitternd, bis zu dem Augenblick, wo er fest, willensstark, zart, sicher, immer von rechts nach links den ersten Pinselstrich aufsetzte. Er wich dann ein wenig zurück, prüfte seine Arbeit, und seine Augen hefteten sich von neuem auf die Objekte; langsam umkreisten sie sie, setzten sie gegenseitig in Beziehung, durchdrangen sie, bemächtigten sich ihrer. Sie richteten sich fest auf einen Punkt. Fast schreckhaft. Er sagte mir eines Tages: »Ich kann sie nicht losreißen, sie kleben so sehr an dem Punkt, den ich anschau, daß es mir vorkommt, als müßten sie bluten«. Minuten, eine Viertelstunde verfloß manchmal. Eine Art Schlummer schien ihn zu befallen. Er stieg zu den Wurzeln jenseits der Vernunft und der Welt hinab, wo der Wille des Menschen vielleicht dem Willen der Dinge begegnet, sich daran stärkt und darin versinkt. Zitternd riß er sich davon los, kehrte zurück zu seinem Bild, zu seinem Leben, bannte darin mit einem Tone die geheimnisvolle Erregung, die Ekstase, das überraschte Geheimnis . . . Von hier aus versteht man das Wort Renoirs: »Wie stellt er es an? Wenn er nur zwei Farbflecken auf die Leinwand setzt, immer ist es gut.«⁵⁹

Für Cézanne selbst war es nie gut. Auch das völlig gedeckte Bild war nur ein Versprechen für die Zukunft. »Der Tag wird kommen, wo eine einzige Karotte, die ein Maler mit eigenen Augen gesehen hat, eine Revolution

gebären wird.«⁶⁰ Aber diese Revolution im Malkasten und auf der Leinwand hat niemanden interessiert als einige snobistische Parvenus, die in der revolutionärsten Kunst die allein wertbeständige Ware sehen. Cézanne haßte die hochgekommenen Bürger, seine Leidenschaft galt dem Volk, dem Arbeiter, dem Bauern, dem Tagelöhner. Aber das Volk verstand ihn nicht. Das ist der Preis, den Cézanne für die politische Neutralität während der Realisation der Theorie in der Natur gezahlt hat – der gezahlt werden mußte, wollte er Künstler bleiben in einer Epoche, die gegen Kunst und Künstler eingestellt war. Auch hierüber war sich Cézanne im klaren. »Ich male meine Stilleben... für meinen Kutscher, der sie nicht haben will, ich male sie, damit die Kinder sie auf den Knien ihrer Großväter anschauen, während sie ihre Suppe essen und quatschen. Ich male sie nicht für den Stolz des Kaisers von Deutschland und für die Eitelkeit der Petroleumhändler von Chicago. Man gibt 10000 Franken für eine dieser Schweinereien, man täte besser, mir Kirchenmauern, den Saal eines Krankenhauses oder eines Rathauses zu geben...«⁶¹ Da solche Flüche und Wünsche nutzlos waren, blieb dem Künstler nur ein letztes Wort: »... Man muß ein guter Arbeiter sein... – Das Ideal des Erdenglückes, eine schöne Formulierung.«⁶²

Die Arbeit der künstlerischen Phantasie

Degas: Beim Verlassen des Bades

Sie arbeiten? Ich blühe.

Else Lasker-Schüler

Ein Bild zu malen erfordert genauso viel Gaunerei, Bosheit und Lästhaftigkeit wie die Vorbereitung eines Verbrechens.

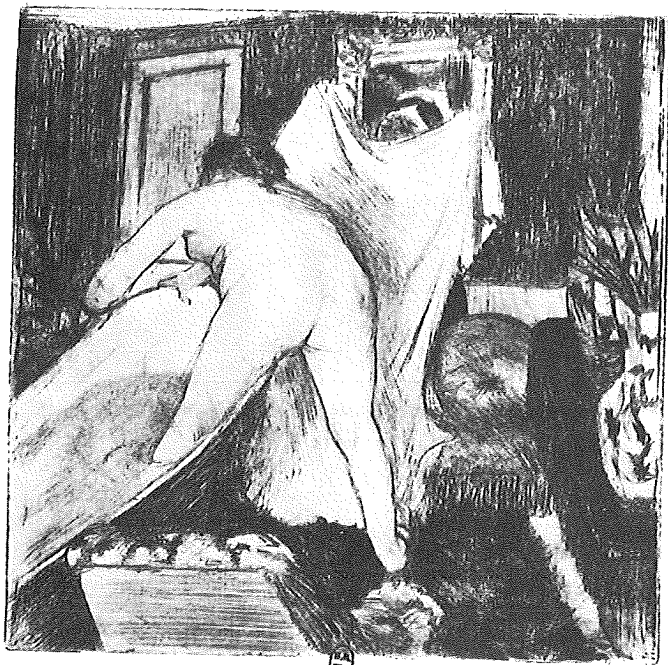
Meine Bilder sind das Resultat einer Reihe rechnerischer Operationen und einer unbegrenzten Anzahl von Studien.

Erst wenn man nicht mehr weiß, was man tut, macht man gute Bilder.

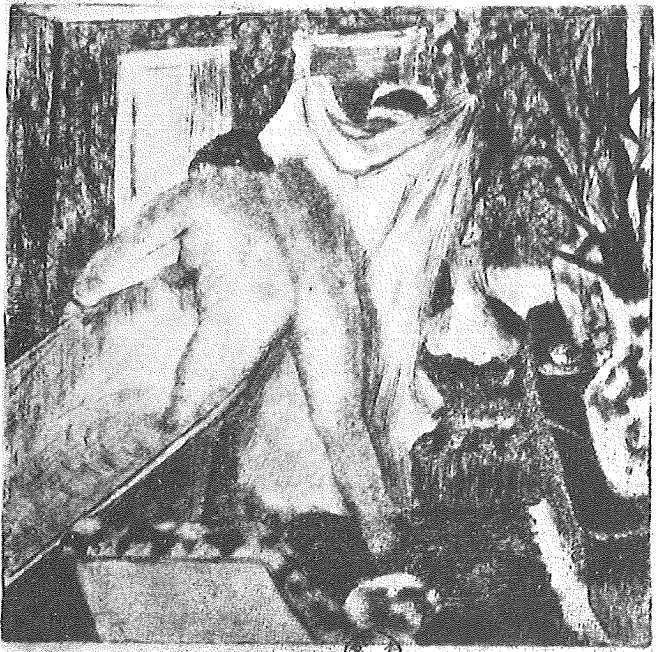
Edgar Degas



Edgar Degas: Beim Verlassen des Bades, ca. 1879–80
Erster Zustand



Edgar Degas: Beim Verlassen des Bades, ca. 1879–80
Fünfter Zustand



*Edgar Degas: Beim Verlassen des Bades, ca. 1879–80 .
Vierzehnter Zustand*

Loys Delteil hat uns über die Entstehung der Radierung *Beim Verlassen des Bades* unterrichtet. »Als Degas bei seinem Freunde Alexis Rouart dinierte, verhinderte ihn Glatteis nach Hause zurückzukehren, und er mußte bei Rouart übernachten. Am anderen Morgen beim Erwachen verlangte er eine Kupferplatte. ›Ich habe Lust, eine Radierung zu machen‹, sagte er . . . Degas zeichnete auf die Platte den ersten Zustand der *Sortie du bain* und sagte: ›So muß unsere Freundin, Frau X . . . aussehen, wenn sie aus dem Bade steigt‹.«¹

Wer vermutet, diese Frau als zentrales Sujet der Kupferplatte finden zu können, wird mit Überraschung feststellen, daß dies nicht der Fall ist. Degas' Phantasie hatte die Dame entkleidet und sie in eine von ihm schon häufiger gestaltete Szenerie einer Badestube gestellt. Aber die Frau und ihre Umgebung sind nur Vorwand: Der bestimmte Körpertypus und die ihn seelisch demaskierende Gebärde treten völlig zurück hinter der Licht- und Schattengebung, der räumlichen Gliederung der ebenen Kupferplatte und der Komposition. Der weibliche Körper ist kaum skizziert und spielt keine größere Rolle als die anderen Dinge: Badewanne, Sessel, Blumenvasen, Teppich, Bademantel etc. Die künstlerischen Darstellungsmittel bestimmen den Natureindruck und das Ganze die Teile, selbst den anregenden Ausgangspunkt der künstlerischen Phantasie. Der Betrachter wird dieser dem Wesen der Kunst entspringenden Umkehrung folgen müssen; er kann seine Betrachtung nicht mit dem Sujet, sondern er muß sie mit dem Werkstoff beginnen.

Die Licht-Schattengebung der ersten Platte zeigt vorwiegend extreme Kontraste. Diese sind einfach gegeneinander gestellt: Große, zusammenhängende Lichtmassen

– das Wasser in der Badewanne, der Frauenkörper, die Tür und das Badetuch – bilden eine fast einheitliche Helligkeit gegen die Dunkelheiten des Bodens, des Sessels und der Wand. Nur vereinzelt finden sich kleine Stellen, an denen umgekehrt Dunkel gegen Hell steht (z. B. die Haare der Frau gegen die Tür, die Sessellehne gegen den Boden) oder Dunkel gegen Dunkel (ein Teil des Frauenhaares gegen die Wand, der Sesselfransen gegen den Teppich) und, in größeren Flächen, Hell gegen Hell (die Vasen am rechten Bildrand, der Frauenkörper gegen Tür und Badetuch).

Diese Unterschiede der Hell-Dunkel-Kombinationen sind von größter Bedeutung für die Ausdruckswerte einer Zeichnung. Um diese grundlegende Tatsache zu verstehen, nehme man ein weißes Blatt, spare darin eine beliebige Figur aus und färbe alles andere schwarz; auf einem anderen Blatt färbe man dieselbe Figur schwarz und lasse alles andere weiß. Im ersten Fall wird das Weiß von außen, durch das Schwarz, eingeengt und kann seine ganze Strahlungsenergie nur nach vorn oder hinten entfalten. Im zweiten Fall begrenzt sich das Schwarz in sich selbst und behauptet sich so gegen das auf der Ebene nach allen Seiten gleichmäßig fortstrahlende Weiß. Beide Male heben sich Weiß und Schwarz scharf voneinander ab, während Hell gegen Hell und Dunkel gegen Dunkel sich ineinander auflösen und zusammenschmelzen. Diese einfachsten Wirkungsverhältnisse sind selten rein zu sehen, denn die Unterschiede von Warm und Kalt sowie Verschiedenheiten der Strichlagen komplizieren den Tatbestand sofort.

Die erste Fassung von Degas' Gravüre ist von einem sehr hellen Weiß und einem sehr dunklen Schwarz be-

herrscht. Zu diesem äußeren Kontrast kommt eine innere Fremdheit hinzu: Jeder Pol ist in sich völlig unporös und schwingungslos, das heißt das Weiß läßt nicht einmal die Möglichkeit von Schatten, das Schwarz nicht die von Licht in sich ahnen. Die Pole stehen gegen-, neben- und hintereinander, aber dies alles sind äußerliche Beziehungen. Auch die wenigen Mitteltöne, die verbinden oder überleiten könnten, entwickeln sich weder einer aus dem anderen noch aus den Polen, sondern folgen nur räumlich aufeinander, und zwar vom selben Ausgangspunkt unten an der Badewanne ausgehend in zwei verschiedene Richtungen: nach oben (über den Frauenkörper zur Wand) und nach rechts (über den Rand des Armsesselrückens und die Fußbodenstreifen zu den Vasen).

Die Polarität der Gegensätze und die äußerliche Art ihrer Verbindung werden unterstrichen durch die Kälte des Lichts und die Kälte des Schattens; die wenigen Zwischenstufen sind häufiger eine Abdämpfung eines kalten Lichts durch einen kalten Schatten (oben in der Wand hinter dem Badetuch und vorn in der Rücklehne des Sessels) als Mittelstufen in einer Warm-Kalt-Skala. So steigern sich die Kontraste gegenseitig zu einer fanatischen Nüchternheit, Schärfe und Bissigkeit, die nicht mehr nur Frau X, sondern vor allem Herrn Degas demaskieren.

Die Schatten sind das Geschaffene. Man spürt fast überall das scharfe Reißen des sie bildenden Stichels, nur selten (auf dem Badetuch) finden sich weiche Stellen. Viele Striche beginnen in selbständigen Spitzen und klingen wieder isoliert aus, aber dazwischen schmelzen die parallelen Lagen zu einer dunklen Masse zusammen, die nur durch haarfeine Lichtspalten die ursprüngliche Sonderung erkennen läßt. Es entsteht so eine wechselnde

Spannung zwischen selbständigem Strich und Masselage, und diese führt vereinzelt bis zur malerischen Überdeckung verschiedener Strichlagen oder gelegentlich bis zum ornamentalen Spiel aus einzelnen Strichen (z. B. in den Fransen).

Neben den Strichen, die den Schatten bilden, gibt es solche, die die Grenze des Gegenstands umreißen, etwa an der Sessellehne. Diese Umrißlinien wachsen aber nicht aus den dazugehörigen Schatten oder Lichtern heraus, sondern kommen von außen; die so festgehaltenen und eingegrenzten Formen scheinen nur wegen des Kontrasts zu den mit der Umgebung verschmelzenden Formen zu existieren. Ferner gibt es raumgliedernde Linien, wie die des Zimmerhorizonts, aber im Ganzen sind die Raumgrenzen am unklarsten gelassen – im Gegensatz zur Erschließung der Raumtiefe im Inneren dieser Grenzen nach vielen Richtungen hin.

Wie verschiedenartig die Aufgaben sein mögen, die Einzelstrich und Strichmasse zu erfüllen haben, gemeinsam ist ihnen die Energie und die Einseitigkeit, mit der sie ihre Funktion erfüllen. Man betrachte als Beispiel den Vordergrund von links nach rechts. An der Ecke erkennt man nach einem knappen Licht eine schräg nach oben gerichtete Strichmasse, die zu einem Dreieck zusammengehalten wird durch zwei Grenzlinien, die nach einem Tiefenpunkt zusammenstreben, obwohl sie an verschiedenen Gegenständen hängen und von verschiedenen Rändern der Bildplatte ausgehen. Diese drei Schrägen des Dreiecks bilden die Exposition des Ganzen, wie später zu zeigen sein wird. An die dreieckige Figur schließt eine rechteckige (die Rückenlehne eines Sessels) an, im Gegensinn in die Tiefe gerichtet und angefüllt mit dicht gedrängten

horizontal liegenden Einzelstrichen. Ihr waagrechtes Sich-Erstrecken wird abgebrochen durch eine Strichmasse, die am rechten Rand des Sessels in die Tiefe geht, als ein Schatten zwischen zwei anderen Schatten, von beiden nach Richtung und Struktur verschieden. Diese Strichmasse bildet eine in sich selbst formlose Grenze zwischen dem Gegenstand, zu dem sie gehört, und dem Objekt, zu dem sie nicht gehört. Der persönliche Duktus, das die Hand führende Temperament des Künstlers – als Korrelat zu der Funktionsgebundenheit – erscheint gerade hier besonders klar, wo zwischen Gradlinigkeit und Wölbung getastet wird.

Es folgt – immer noch am unteren Bildrand auf der Waagrechten – eine runde Helligkeit und dann eine dunkle Strichmasse (Teppich), in der die Waagrechten und die schräg nach oben gerichteten Lagen sich zum ersten Mal durchdringen. Dadurch werden beide von der Einseitigkeit ihrer Funktion befreit, die Energie der Richtungsspannung und -bewegung wird durch eine Vibration auf der Stelle ersetzt und Stoffcharakter angedeutet. Diese erste Kombination von Strichlagen wird abgebrochen durch eine kalte Helligkeit, die zum warmen Schatten kontrastiert und in die senkrechte, aber gebogene Striche herabfallen, ehe der rechte Rand des Bildes erreicht ist.

Wir haben nun die ganze Bildbreite auf einem seiner Höhe nach eng begrenzten Streifen durchlaufen; wir haben festgestellt, daß der Strich einerseits sehr verschiedene Aufgaben für Raumerschließung, Komposition, Stoffcharakterisierung, Konstituierung des Darstellungsmittels etc. zu erfüllen hat und daß er andererseits seine Struktur und seinen Duktus ändert. Er ist bald unsicher und bald gewaltsam; gelegentlich starr an seine Funktion

gebunden und dann wieder getragen vom Willen, der Energie und dem Temperament des Künstlers – immer mit einer eigentümlichen Spannung zwischen Einzelstrich und Masse: eine vielfach variierende, kräftig unterstreichende *Handschrift*.

Betrachtet man die beiden bisher getrennt analysierten Elemente des künstlerischen Darstellungsmittels – Licht und Linie – in ihrem Zusammenhang, so sind Licht und Schatten der Zweck, der Strich dagegen ist das Mittel; zwischen Mittel und Zweck ist noch keine Einheit hergestellt. Die großen Lichtmassen sind nicht in sich durchgegliedert, ihre äußeren Grenzen nicht von innen vorbereitet und gerechtfertigt. Andererseits werden oft die Striche aus bloßen Mitteln zum Selbstzweck, weil sie nicht in Licht und Schatten aufgehen. Es besteht zunächst ein Dualismus, für den es keine höhere Einheit gibt. Dies korrespondiert wohl dem Fehlen der Mitteltöne zwischen den starken Hell-Dunkel-Kontrasten und der vielfachen, aber häufig getrennten Funktion des Striches.

Wie die künstlerischen Mittel gegenüber dem Sujet den Vorrang erhalten, so auch der Raum, in den die eigentlich ebene Kupferplatte umgebildet wird. Auch hierzu dienen nicht die gegenständlichen Grenzen der Badestube wie etwa die Scheidung von Fußboden und Wand durch den sehr hoch hinaufgezogenen Horizont oder die unklare Begegnung der Wände. Das wesentliche Mittel der Raumgestaltung liegt in stark betonten Diagonalfächen, die das Innere dieser Badestube durchqueren. Der Künstler geht von beiden unteren Bildecken gleichzeitig, aber verschiedenartig mit Schrägen in die Tiefe hinein: links mit dem grell-kalten Weiß des Wassers in der Badewanne, das

tiefer, höher und breiter ist als das Weiß rechts auf dem Blumenbrett. Diese verschiedene Akzentuierung wird dadurch ausgeglichen, daß die übrigen in die Tiefe strebenden Schrägen (Teppich und Sessel) zur schwächer betonten des Blumenbretts parallel laufen. Sie haften aber stärker am Boden und werden früher gehemmt: der Teppich durch die senkrechten und waagrechten Ebenen des Sessels, dieser durch den abschließenden Lichtstreifen.

Diese die Tiefenbewegung abbrechenden Widerstandsebenen sind nun so geformt und gelagert, daß sie das Auge aus der am Blumenbrett erreichten Tiefe wieder schräg nach vorn führen und so das Ende der einen Randschräge mit dem Anfang der anderen verbinden. Die Bewegung in die Tiefe hat also ihre größte Erstreckung und ihr größtes Tempo an den beiden Randschrägen; zwischen diesen nimmt sowohl Länge wie Stoßkraft ab, und die Gesamttiefenbewegung wird an einen ihrer Ausgangspunkte zurückgeführt. Dies weist darauf hin, daß die Bewegungen der Diagonalen sich zwischen zwei planparallelen Grenzebenen halten, von denen die vordere nicht an Gegenstände gebunden ist, die hintere aber vergegenständlicht wird.

Art und Größe der hemmenden Gegenbewegungen haben nun einen ganz bestimmten Zweck: Sie begründen für das Auge den Übergang von der direkten, dem Boden parallel laufenden Tiefenbewegung zur indirekten, an die Höhendimension gebundenen. Dies geschieht zunächst in den beiden hellen Beinen der Frau, von denen das eine in der Badewanne, das andere außerhalb steht; die Fläche ihrer Begegnungswinkel wird geteilt in eine lichte Hälfte, die aufrecht steht, und in eine dunkle, die in die Tiefe läuft. Der Rücken der Frau, obwohl noch unklar in seinem

Volumen und in seinen Grenzen, zeigt deutlich seine doppelte Funktion für die Raumbildung: Er hält die Höhenbewegung der Beine an und führt die Schrägbewegung der Badewanne in die Tiefe weiter, und zwar in beiden ursprünglichen Schrägrichtungen zugleich. Unabhängig von der Frau führt das Badetuch eine noch steiler aufgerichtete Schrägebene durch den Bildraum und schaltet dabei die auf der Waagrechten liegenden Unterschiede fast ganz aus. Wo sich Frauenkörper und Badetuch begegnen, sammeln sich die weit auseinanderliegenden Gegensätze der Raumrichtungen wie der Raumdimensionen zu einem Knotenpunkt, den man gleichsam als die *Peripetie* der Tiefenerschließung ansehen kann.

Die Tiefenerschließung des Raums von beiden unteren Ecken her ist eine Zentripetalbewegung, deren äußerste Schrägen sich nicht in einem Punkt der Bildebene schneiden. Die Verlängerung des linken Rands der Badewanne geht (soweit er erkennbar ist) durch die linke Spitze des Badetuchs, die des Blumenbretts durch die rechte. Die Entfernung zwischen den beiden Spitzen, welche durch eine Senkung des Tuches und die hinter ihr erscheinende obere Hälfte eines Frauenkopfs unterstrichen wird, ist also – bezogen auf die Breite der Bildfläche – gleich der zwischen den Zentripetalendenzen aufrecht erhaltenen Distanz. Diese ist insofern definitiv, als der Fluchtpunkt der über die Tuchspitzen hinausgeführten Schrägen außerhalb des Bildes liegt und im Bild nicht einmal ideell wirksam wird.

In der Sprache der Perspektivkonstruktion des Raums: Die Fluchtlinien des Bodens haben keinen gemeinsamen Fluchtpunkt, einmal weil der Künstler sich nicht auf die Mittelachse der Bildebene einstellt, und zweitens weil die

Tiefen- durch die Höhendimension abgelöst wird. Eine perspektivische Entwicklung wird mit großer Vehemenz angeregt und dann abgebrochen. Der Fluchtpunkt der Tiefenbewegung wird ersetzt durch einen auf der senkrechten Ebene des weißen Badetuches liegenden Treffpunkt, der die Tiefenerschließung mit der Wirkung einer Peripetie unterbricht. Er befindet sich an der Stelle, wo sich der Hinterbacken der Frau mit dem Badetuch berührt, teilt also Breite und Höhe der Kupferplatte in verschiedene Verhältnisse (4:5 und 3:5) und ist in keiner Weise betont; der Schatten, in dem er liegt, gilt nicht ihm, sondern der Abhebung des weißen Körpers vom Grund des weißen Tuchs.

Von dieser Peripetiestelle aus zeigt die weitere Raumer-schließung einen auffallenden Kontrast: Die eine Schrägbewegung, die von rechts vorn nach links hinten läuft, ist über den Rücken der Frau weitergeführt durch die weiße Tür, sie wird aber aus der Tiefe in die Breite umgebogen. Die entgegengesetzte – und anfänglich stärkere – Schrägbewegung läuft sich dagegen an dem Tuch tot; es folgt nur eine dunkle Wand, die annähernd planparallel stehen dürfte. Das Badetuch – verbreitert um den Rücken des Sessels – trennt zwei verschiedene Raumqualitäten voneinander: Die eine ist voll von Dingen, die andere ist leer; der besetzte Teil ist vorn breit und hinten schmal (zentripetal), der leere umgekehrt vorn schmal und hinten breit (zentrifugal). Wir können demnach das Badetuch als die diagonal verlaufende Achse des Bildraums ansehen.

Der dritte Faktor neben den Darstellungsmitteln Linie und Schraffur und der Raumgestaltung, der Faktor, der

einen stärkeren Akzent als alles Gegenständliche und Seelische erhält, ist die Komposition. Wir verstehen darunter zunächst die Disposition der Licht-Schattenmassen. Im unteren Teil der Bildfläche haben wir eine keilartige Dunkelheit (den Teppich) in der Mitte, eingefasst von zwei differenzierten Helligkeiten an den Seiten; im oberen Teil dagegen eine Helligkeit (die Tür), eingefasst von zwei verschieden breiten Dunkelheiten. Wir haben also die Reihe hell – dunkel – hell unterhalb von der dunkel – hell – dunkel. Im ersten Fall zieht sich die Dunkelheit selbst nach innen zusammen, während die Helligkeiten sich nach außen öffnen, und beide – Licht wie Schatten – gewinnen durch Dreiecke, Rechtecke, Kreisfragmente feste sich aneinander reihende Gestalten. Im zweiten Fall fassen seitliche Dunkelheiten ein streng umrissenes Lichtrechteck ein, bleiben selbst aber gestaltlos. Es findet also vom Boden zur Rückwand eine Umkehrung statt, und dazwischen liegt das zentrale Motiv: das Hell gegen Hell von Frau und Badetuch. Nur hier haben wir eine vielfache und zusammenhängende Begegnung von Dreiecken und Rechtecken, und zwar folgt in der Frau das liegende Rechteck des Rückens auf das stehende Dreieck der Beine, während im Tuch das stehende Rechteck in zwei Dreieckspitzen endet, respektive in die Folge von drei verschiedenen Winkeln. Auch diese hebt Frau und Tuch als das zentrale Motiv heraus, obwohl sie nur einen kleinen Teil der Bildfläche einnehmen.

Dieses zentrale Motiv ist nicht in die Mitte des Bildes gelegt, weil eine Betonung der Achse den Umkehrungsprozeß der Gegensätze geschwächt hatte. Ist die Anlage des unteren Bildteils symmetrisch, so die des oberen stark asymmetrisch. Die Bewegung der Frau vermittelt diesen

Kontrast, indem sie das Heftige des Bruchs zugleich unterstreicht. Dabei hat die Bildfläche selbst ein quadratisches Format, also eine schlechthin ruhende Form. Aber Degas ist nicht an den strukturell betonten Linien des Quadrats interessiert: Er vermeidet die Mittelachsen und die meisten Teilungen nach dem Goldenen Schnitt. Die Horizontgerade bricht abrupt ab und ist wohl als ein paradoxes Spiel mit den strukturalen Grundbedürfnissen des Sehaktes zu verstehen. Ebenso wenig fixiert er die subjektiv ausgezeichneten Wahrnehmungsstellen: die Blicklinie fehlt, und die Trefflinie ist auf einen Punkt reduziert.² Innerhalb der ruhenden Form des Quadrats findet das Auge des Betrachters nirgends einen ruhenden Haltepunkt.

Dieser Verzicht auf Kompositionsmöglichkeiten ist im Wesen des Motivs selbst begründet, das sich in einem Gegeneinanderstoßen der zwei Diagonalebene entfaltet: der senkrechten des Badetuchs und der waagrechten von Wasserfläche und Rücken. Da dies Varianten der Diagonalen des quadratischen Bildformats sind, betonen sie noch einmal, daß der Peripetiepunkt der Raumgestaltung aus dem Schnittpunkt der Flächendiagonale nach zwei Richtungen hin verschoben ist, und zwar mehr nach oben als nach rechts. Damit wiederum wird der Gegensatz zwischen dem unteren und dem oberen Paar der Schrägen unterstrichen: Das Zusammenstreben wird auf dem unteren, aber höheren Teil um ebensoviel energischer wie das Auseinandergehen auf dem oberen. Das Motiv respektiert das Format nicht, sondern sprengt es.

»Komposition« bedeutet also nicht nur die Verteilung der Massen und ihre Zentrierung zu einem Motiv, sondern auch die Entwicklung dieses Motivs, die Entfaltung

seiner Gegensätze in den verschiedenen Dimensionen des Raums.

Beginnen wir mit der Dimension der Breite. Der eine Arm der Frau greift soweit nach links hinüber, daß der Akzent fast an diesen Bildrand verlegt wird. Dies wird von der entgegengesetzten Seite her vorbereitet; zuerst durch die Tiefenschräge des Blumenbretts, dann durch die Randkurve der Rückenlehne des Sessels, die zu diesem Zweck leicht aus der planparallelen Ebene gedreht ist, und schließlich durch ihre weiter geöffnete Variante, die sich an Rücken-, Schulter- und Armrand der Frau realisiert.

Würde die Frau sich mit der Kompositionsrichtung nach links bewegen, so müßte sie ins Bad hineingehen; in Wirklichkeit verläßt sie es, die Frau bewegt sich also nach rechts (dem Auge des Betrachters entgegen). Obwohl das Verhältnis der beiden waagrechten Richtungen hier noch nicht geklärt ist, läßt es erkennen, daß die einreihige Bewegung von rechts nach links aufgehoben ist, und daß dem Akzent am linken Rand ein noch stärkerer am rechten Rand entspricht. Die Entwicklung über die Breite ist durch verzerrende Zentrifugalkräfte bedingt, welche die Akzente an die Ränder zwingen, wie dies von Degas am deutlichsten in seinem Bild *Place de la Concorde (Der Graf Lepic und seine Töchter, um 1873)* durchgeführt worden ist.

Auch die Höhendimension ist in ihre beiden entgegengesetzten Richtungen auseinander genommen: Die steigende führt in die Tiefe hinein, die fallende aus der Tiefe heraus; sie begegnen sich im Berührungspunkt der Oberschenkel. Jede der beiden Richtungen setzt sich aus mehreren Teilen zusammen, die winklig zueinander

gebrochen sind, so daß jede Andeutung des Aufwachsens oder des Tragens und Lastens fortfällt. Die beiden vehementen Bewegungen stoßen im Körper der Frau zusammen, aber wie dieser sie aufnimmt und sich gegen sie behauptet, ist nicht erkennbar. Haben wir auf der Waagrechten zwei auseinandergerissene Randakzente, so auf der Höhe *einen* Binnenakzent in dem von hinten ahnbar gemachten Geschlechtsteil der Frau. Dieser Punkt liegt so nahe dem als Raumperipetie bezeichneten (der Begegnungsstelle von Hinterbacken und Badetuch), daß Distanz und Konkurrenz zwischen ihnen meßbar wird, so als habe Degas die Selbständigkeit der senkrechten und der waagrechten Entwicklung gegeneinander betonen wollen.

Die Entwicklung der Tiefendimension beginnt locker, immateriell und gegenstandslos, in abstrakten Flächen, die vom Betrachter fortfliehen. Aber je mehr der Blick in die Tiefe gezogen wird, um so größer und härter werden die Widerstände, bis die Wand ihn endgültig blockiert. Degas läßt uns im Sinn der Perspektive von vorn nach hinten sehen, und die Gegenbewegung des Badetuchs steigert nur die Bewegung in die Tiefe. Aber im Gegensatz zum gewohnten System der Perspektive, das die Aussicht in die Ferne öffnet, läßt Degas den Blick sich gleichsam totlaufen, wie ja auch die Entwicklung des Raums hinter dem Peripetiepunkt nicht weiter in die Tiefe führt, sondern in die Breite auseinanderläuft. Statt in der eigentlich erwarteten Unendlichkeit findet man sich paradoxerweise in einer gleichsam verabsolutierten Endlichkeit.

Fassen wir die Entwicklungen in den drei Dimensionen zusammen, so stehen wir in einer dem Schein nach offenen, in Wirklichkeit aber ausweglos geschlossenen Welt, in der alle Bewegungen von ihrem ursprünglichen Ziel

abgebogen und trotz ihrer qualitativen Gegensätzlichkeit an einem Punkt oder an der Distanz zwischen zwei benachbarten Punkten gesammelt werden, nämlich zwischen dem zu erahnenden Geschlechtsteil und dem Rand des rechten Hinterbackens. Darin kommt eine zynisch-pessimistische Entwertung der Liebe zum Ausdruck, die in scharfem Gegensatz zu der zentralen und metaphysischen Rolle der Liebe im 19. Jahrhundert steht. Darüber hinaus zeigt sich eine pessimistische Haltung zur künstlerischen Weltgestaltung. Denn die ins Spiel gesetzten Kräfte sind derart koordiniert, daß jeder dramatische Kampf, jedes innere Austragen ihrer Gegensätze vermieden ist. Formal gesehen haben wir eine Verschiebung der Massen aus dem Gleichgewicht durch Diagonalkräfte und ihre Wiederausbalancierung an dem Punkt, in dem sie sich vernichten. Dieses neue Gleichgewicht ist an nichts Allgemeinem oder gar Absolutem orientiert, denn das Mittelachsensystem ist so völlig ausgeschaltet, daß es unmöglich ist, den Grad der Abweichung von diesem System zu ermessen. Es ist auch nicht das Ergebnis der inneren Entwicklung eines sich selbst setzenden Konflikts, sondern eine Ordnung, die der Wille des Künstlers untereinander sich zerschlagenden Gegensätzen aufgezwungen hat, weil er sich an den Nullpunkt eines Kräftespiels gestellt findet, von dem aus er nur dessen Relativität, seine Zwecklosigkeit und Nichtigkeit empfinden kann.

Erst zuletzt – nach Darstellungsmittel, Tiefenöffnung der Ebene und Komposition – kommen die Momente der bildlichen Konkretisierung zur Geltung: Raum, Körper, Stoffqualitäten der Oberfläche, seelischer Ausdruck.

Am Raum fällt auf, daß er weder eine einheitliche Ge-

stalt noch eine einheitliche Atmosphäre hat; er fällt in einzelne Dinge und Kompositionslinien auseinander oder besser: Er hat sich über sie hinaus noch nicht zu einem Gebilde zusammengeschlossen. Es sind nur seine Dimensionen, nicht seine Gestalt, nur einzelne Dinge, nicht seine Luft konkret vorhanden. Auch die meisten Dinge sind nicht über ihre (Bild-)Funktion hinaus konkretisiert. Immerhin lassen sich die Andeutungen einiger Stoffcharaktere erkennen: das Porzellan der Vase, der Plüsch des Sessels, die Leinwand des Badetuchs; dagegen bleiben die Stoffcharaktere auf dem linken Teil der Radierung völlig unbestimmt. Was den seelischen Ausdruck betrifft, so fällt die bärenhaft tapsige, ungeschickte Gebärde eines schweren und breiten Körpers auf, ohne daß man die Stellung des Fußes, den Gebrauch der Arme, die Proportionen von Ober- und Unterkörper, die Breite der Hüftgegend, das Verhältnis von Festigkeit und Lockerung des Fleisches genau erkennen oder beschreiben könnte. In einzelnen Flächen des Darstellungsmittels steht der seelische Ausdruck noch hinter der gegenständlichen Klarheit zurück. Für das Ganze des Raums fehlt jeder einheitlich-zusammenfassende Stoffcharakter. Kühl zergliedernder Verstand und fanatisch zusammenfassender Wille sind wirksamer als Sinnlichkeit oder gar Gefühl. Der dargestellte Mensch erscheint dagegen schlechthin animalisch; seine Gebärde hat etwas Momentanes, Triebhaft-Unbewußtes und kontrastiert so die betonte Bewußtheit des schaffenden Willens des Künstlers.

Warum nun hat Degas den Gegenstand, der das Werk angeregt hat, und die für seine adäquate Darstellung frei gewählte Situation so stark zurückgedrängt zugunsten der

Darstellungsmittel, der Raumerschließung und der Komposition? Zunächst aus sachlichen Gründen, weil dies die Elemente und die Grammatik der Sprache sind, in die er Anregung und Situation zu übersetzen oder besser: neu zu formen hat, um ein Kunstwerk zu schaffen. Dann aus persönlichen Gründen, weil in seinem Wesen analytischer Kunstverstand und bewußt integrierender Kunstwille stärker waren als die Fähigkeit des sinnlichen Genießens, des sympathetischen Fühlens und der Intuition. Oder wahrscheinlicher: weil Sinnlichkeit und Fühlen von der ihnen dargebotenen Wirklichkeit einen negativen Akzent empfangen und sich darum – vielleicht gerade aus Überempfindlichkeit – zurückgezogen haben, um dem Verstand das Feld freizugeben für eine Komposition der raumbildenden Diagonalkräfte an den Gerüstlinien der Dimensionen, durch die Körper und Raum gestaltlos fixiert werden.

Die sinnlich wahrnehmbare Welt gilt Degas als unförmig; will er sie formen, darf er sich nicht in sie einleben. Er muß sich von ihr distanzieren, sie asketisch verneinen, um ihr ein schematisches erstes Prinzip zu setzen: in der Form sich kreuzender Diagonalebenen, welche die schlechte Unendlichkeit zuerst zusammenziehen und dann verwandelt entlassen. Verstand und Wille können zum Spiel annehmen, was Sinne und Gefühl, unmittelbarer und heftiger betroffen, zurückweisen mußten. Degas ist Gegenspieler der Impressionisten: Diese sind von der sinnlichen Atmosphäre, von den Empfindungen ausgegangen, in denen Wahrgenommenes und Gefühlsreaktion lyrisch zusammenfließen, Degas aber beginnt mit der – von verdrängten Emotionen belasteten – Setzung des Verstandes, wodurch es zu seiner Aufgabe wird, vom Verstand zur Sinnlichkeit zu gelangen.

Daraus folgt – und das ist entscheidend für das Verständnis des Werks –, daß die erste niedergezeichnete Fassung *nicht* das erste Arbeitsstadium der künstlerischen Phantasie wiedergibt. Es geht ihr vielmehr ein langer Arbeitsprozeß voran: der Weg von der sinnlichen Mannigfaltigkeit zum gesetzten Konstruktionsschema der Bewegungen und des Raums. Dieser Weg kann nur nachträglich und zwar in umgekehrter Richtung analysiert werden, weil Degas von der ersten bis zur letzten Fassung dem frühesten Schockeindruck gleichsam nachläuft, um durch Akte des Bewußtseins seine ursprüngliche und unbewußte Fülle wiederzugewinnen. Die erste Fassung gibt also nicht das erste Erlebnis, sondern die Abstraktion vom ersten Erlebnis, seine vorübergehende Negation, die aber die positive Darstellung erst möglich macht.

Vergleicht man nun die erste mit der *fünften Fassung* der Radierung, so erscheinen die Veränderungen zugleich klein und groß. Klein – weil das quadratische Format in seiner absoluten Größe beibehalten ist, weil alle wesentlichen Gegenstände ihre Position im Raum beibehalten haben und weil überhaupt nur zwei neue Gegenstände hinzugekommen sind: das Bild an der Wand und die Blumen in den Vasen. Groß dagegen, weil der Raum und die Dinge, besonders der Körper der Frau, Gestalt gewonnen haben; vor allem aber wurden in der Konstituierung der Form und in ihrer kompositionellen Entwicklung bedeutende Veränderungen vorgenommen. Der Laie wird befriedigt aufatmen, daß man nun endlich statt der einen großen weißen Fläche eine Wanne, eine Frau und ein Tuch erkennen kann. Aber nicht um dieser inhaltlichen Deutlichkeit willen beginnen wir diesmal unsere Analyse

mit der Realisationssphäre, sondern um festzustellen, ob und wieweit ihre Veränderungen von der Umbildung des künstlerischen Mittels und der Komposition abhängig sind.

Jenes Stück der weißen Fläche, welches durch die Zeichnung eines Beines, des schwarzen Flecks für die Haare und durch ein undefinierbares Etwas die Assoziation eines Frauenkörpers erweckte, ist nun wirklich ein Frauenkörper. Eine schwarze Kontur verdeutlicht sein Volumen, seine anatomische Struktur, seine Lage. Dieser Strich hat an manchen Stellen etwas scharf Gerissenes, eine kalte Bestimmtheit, eine intensive Prägnanz, die fast gewaltsam eine Grenze schaffen – eine Grenze, die von innen her gesprengt zu werden droht. An anderen Stellen läßt die Intensität nach, die umreißende Anspannung wird dünner, lockerer, die kühle glänzende Schärfe matter und weicher. Und an wieder anderen Stellen wird die Kontur gleichsam ausgestrichen oder sie ist anders gerichteten, modellierenden Lagen kleiner Strichelchen gewichen (am Oberschenkel neben der Badewanne); oder die Helligkeit ist ohne Strich von der sie umgebenden Dunkelheit begrenzt (am rechten Fuß). Alle diese Variationen ändern nichts an der Gesamtfunktion der Linie, eine Grenze von einer so knappen und straffen Enge zu schaffen, daß das Fleisch in ihr zusammengepreßt erscheint und aus ihr herausquellen würde, hätte die Haut nicht diese fast porenlose Dichtigkeit, diesen festen und ledernen Charakter. Mit dieser Kontur sind auch die Gelenke klar gelegt: am rechten Fuß die Knöchel, das durchgedrückte Knie, dann die linke Hüfte; oder durch andere Hilfsmittel die Wirbelsäule, welche die Achse der ganzen Bewegung des Oberkörpers ist. Das Fleisch ist an das Knochengestüt gebunden; es hat Fülle, aber keine Lockerheit.

Ebenso deutlich wie der Körper selbst ist seine Stellung gegeben: in der Art, wie der Hacken und nicht die ganze Fußsohle die Last trägt; wie das Knie fast krampfhaft durchgedrückt ist; wie der Oberkörper sich nach rechts herumdreht – langsam und behaglich wie ein Tier in der Sonne, so daß man zugleich mit dem Rücken einen Teil des Bauches und der Brust sieht; wie die Streckung des Oberarms das Schulterblatt nach links mitzieht, um doch nur mit dem Ellbogen die Badewanne zu berühren; und schließlich, wie im Schatten die Hand des verdeckten Arms den Rand der Wanne greift, ohne daß da noch ein wirkliches Stützen des Körpers möglich wäre. Es ist eine Übergangstellung zwischen einem halben auf dem Bodenstehen und einem halben im Wasser- und in der Luft-Hängen – die Gebärde eines Augenblicks, der ist und schon nicht mehr ist, die Zerspaltung einer Sekunde in diese Pole, um die unendlich kleine Nuance zwischen ihnen festzuhalten. Und dies Momentane der Gebärde ist gebunden an das Animalische eines Körpers mit kurzem Unter- und breitem Oberbau, der nicht das Federn der Gelenke, sondern nur eine tapsige Sicherheit, nicht die elegante Grazie eines trainierten Körpers, sondern die natürliche Selbstverständlichkeit des Tiers kennt – eine Verbindung, deren Paradoxie zur Karikatur würde, gäbe Degas mit kühlem Fanatismus und unbeteiligt-distanzierter Eindringlichkeit nicht ebensoviel sachliche Ironie wie persönlichen Genuß wieder.

Dieser scharf umgrenzte und momentan bewegte Körper ist überall von seiner Umgebung losgelöst: durch die Schatten vom Badetuch, durch die Modellierung des linken Beins von der Badewanne und vom Wasser. Die Konturen an Brust und Arm sind mit vorsorglichem Bedacht

geführt, um jede Kollision mit den Randlinien der Badewanne zu vermeiden. Dieses Ablösen des Körpers klärt zugleich die Verbindung zwischen den verschiedenen Raumlagen und -schichten. Man sieht das am deutlichsten im Rücken der Frau an der Grenze zwischen dunkleren und helleren Partien, die nicht ganz mit der Wirbelsäule zusammenfällt: Die Schatten fallen auf einer geneigten Ebene weniger tief nach hinten als das Licht in einer gewölbten Fläche nach vorn kommt. Entscheidend ist also nicht die Gliederung des Körpers, sondern die Schaffung räumlicher Spannungen. Darum wird der linke Teil des Rückens vom rechten getrennt, mit Seite und Front des Körpers zu einer Einheit verschliffen. Analog dehnt der linke Arm das Schulterblatt, um eine Gegenbewegung gegen die Rechtsdrehung des gesamten Körpers zu schaffen, während umgekehrt das rechte Becken geradezu in das Bein hereingeholt wird, um es desto schärfer vom Tuch zu trennen.

Ähnliche Beobachtungen wie am Körper der Frau könnte man an fast allen Gegenständen machen. Die in der fünften Fassung vorherrschende Tendenz zu Formbegrenzung und Formgliederung kommt besonders zur Geltung im neu hinzugekommenen Bilderrahmen. Er wird ohne eigentliche Strichzeichnung gegeben, die der Tür vorbehalten bleibt, durch Hell-Dunkel-Differenzierungen werden die Wölbungen von der Kehlung, die glatten Streifen von den ornamental betonten Ecken abgesetzt. Dahinter hat der Schatten der Wand einen bestimmten Materialcharakter. Volumen, Gestalt und Stoff der Blumenvase sind verdeutlicht; ihr Weiß als Porzellan ist vom Emailweiß der Badewanne, vom Leinenweiß des Tuchs, vom Fleischweiß des Körpers in viel stärkerem

Maß differenziert als in der ersten Fassung. Im Sessel wird sogar der Plüsch von dem anderen Stoffcharakter der Fransen unterschieden; gleichzeitig aber wird eine Verbindung zu den Stoffarten des Teppichs vor ihm, zur Wand hinter ihm und zur Decke des Blumenbretts neben ihm geschaffen.

Diese neue Darstellungsweise der Gegenstände ist also auf geschlossene Volumina und reichere Stoffcharaktere der Oberfläche gerichtet. Die erste Tendenz ist besonders stark im linken Teil der Radierung entwickelt, die zweite im rechten. Wo das Volumen am größten ist, sind die Stoffcharaktere unsinnlich und hart, als sollten sie das Eigenleben der Gegenstände nicht nachbilden, sondern hindern respektive Analogien zu anderen Gegenständen herstellen; wo dagegen die Stoffcharaktere entwickelt sind, verliert das Volumen seine Fülle. In der gleichen Absicht überwiegen im linken Teil kaltes Licht und Schatten, im rechten warme Halbtöne und Schatten. Die beiden Gegensätze begegnen sich ungefähr in der ansonsten nicht betonten senkrechten Mittelachse der Platte.

So scheint das Werk in zwei Teile zu zerfallen: Im linken bilden die Körper mit ihren Richtungen den Raum – ähnlich wie in der ersten Fassung, nur noch wesentlich verstärkt; im rechten dagegen ist eine einheitliche Raumatmosphäre das erste, und die Dinge stehen in ihr, sind von ihr umflossen, gehen in ihr auf. An der Rückwand wird in Tür und Bild diese Dualität so deutlich, daß man annehmen muß, Degas kämpfe mit zwei verschiedenen Gestaltungsprinzipien: einem körperlichen und einem atmosphärischen, die zunächst völlig getrennt bleiben. Das eine ist das klassizistische, das von Ingres kommt, das andere das impressionistische. Degas hat sie in diesem

Arbeitsstadium unverbunden nebeneinander gestellt, und das zeigt die tiefe Zwiespältigkeit, von der sein Schaffen bestimmt war – man könnte die eine Seite seines Wesens als traditionell, die andere als zeitgenössisch bezeichnen, man könnte beide auch als rationalistisch und sensualistisch unterscheiden.

Wegen dieses Zwiespalts fehlt es den Dingen an Strahlkraft: Der Körper der Frau scheint nicht nur den Atem angehalten, sondern auch alle Poren der Haut geschlossen zu haben; die Wärme des Blutkreislaufs ist erstarrt, oder besser, noch gar nicht aufgeschlossen. Rechts dagegen atmen sogar tote Stoffe wie Plüsch, Porzellan und Badeteppich. Darum stößt auf der einen Seite das Haar der Frau hart gegen die Tür oder die Zipfel des Badetuchs gegen den Bilderrahmen, obwohl doch zweifellos jedesmal ein nicht unbeträchtlicher Zwischenraum zwischen ihnen liegen muß, während auf der anderen Seite die viel kleinere Distanz zwischen Blumenbrett und Stuhlrücken klar hervortritt.

Ebenso wie die einzelnen Gegenstände hat bis zu einem gewissen Grad auch der Raum an Gestalthaftigkeit, an geschlossenem Volumen gewonnen. Die beiden Seitenwände werden deutlicher sichtbar und erscheinen mit verschiedener Verkürzung; es liegen sich an den Bildrändern offene und geschlossene Stellen kreuzweise gegenüber. Boden und Wand fallen am Horizont nicht mehr so schroff auseinander, weil der Hell-Dunkel-Kontrast zugunsten von Mitteltönen abgeschwächt ist. Die Gegenstände des Vordergrunds bis zum Sessel bleiben mehr am Boden und betonen dessen waagrechte Erstreckung im Gegensatz zur Senkrechten der Abschlußwand. Über-

haupt wird die Waagrechte als eine statische Strukturlinie des Raums gegenüber den Schrägen stärker hervorgehoben. Das beginnt mit der größeren Einheitlichkeit des unteren Bildrands, wo die Hell-Dunkel-Unterschiede enger zusammen liegen, und findet den gesteigertsten Ausdruck im Sessel: Er hat die Schrägrichtung verloren und für die Tiefenerschließung die Funktion einer planparallelen Achsenebene gewonnen. Als solche trennt er den von Dingen angefüllten Vordergrund vom leeren Hintergrund durch einen auf Null zusammengeschrumpften Mittelgrund. Zusammen mit der Einführung einer ideellen senkrechten Mittelachse stellt dies zwar nur das Minimum einer Verbindung von Raum und Ebene her, ist aber doch etwas wesentlich Neues innerhalb der weiterbestehenden Diagonalöffnung der Tiefe. Diese war in der ersten Fassung vorn und hinten durch planparallele Ebenen begrenzt; jetzt aber werden diese Grenzen auf eine gemeinsame Achsenebene und damit aufeinander bezogen. Die entgegengesetzten Richtungen fallen nun nicht mehr auseinander, der Raum erhält den Keim einer inneren Struktur dadurch, daß die Tiefendimension sich auf die Ebene bezieht.

Gerade wegen dieser zunehmenden Raumgestaltung fällt der bereits besprochene Kontrast zwischen Wärme und Kälte, Luft und Leere um so stärker auf: als Mangel einer *einheitlichen* und eigenen Raumatmosphäre. Die Doppelheit bedeutet zweifachen Raum: Im warmen Teil haben wir vorwiegend ein Vibrieren und Schwingen aller Orte, im kalten ihr starres Fixiertsein; durch den ersten geht das Bewegungstempo betonter Richtungen wie etwas Fremdes hindurch, im zweiten dagegen löst es die Orte aus ihrer Fixierung und bindet sie zu einer Bewegung

durch den Raum zusammen. Zwischen diesen nebeneinanderliegenden, ja auseinanderstrebenden Kontrasten von warmer, schwingender Atmosphäre und kalter, ortsfixierender Atmosphärelosigkeit bewegt sich der Körper der Frau aus der fremden Leere über dem Bad dem erwartenden Tuch zu. An dieser zentralen Stelle werden Körper und Badetuch durch den verbreiterten Schatten wie zwei ineinandergreifende Gegenbewegungen verbunden, und die Einhüllung des Körpers wird andeutend vorweggenommen. So schafft der Kontrast auf der Breitenentwicklung ein Gleichgewicht zwischen dem linken und dem rechten Teil der Radierung und schwächt das um die diagonale Achsenebene des Badetuchs organisierte ab. Diesem letzten Zweck dient auch die Verschmälerung und Dämpfung des kalten weißen Streifens zwischen Teppich und Decke des Blumenbretts, die Drehung der Stuhllehne in eine reine Facerichtung etc. Der atmosphärische Kontrast wird also benutzt, um die in sich zwiespältige Raumgestaltung stärker an die Ebene zu binden – ein Bedürfnis, das in der ersten Fassung nicht zu erkennen ist.

Die Veränderung der Ding- und Raumgestaltung ist von einer des Darstellungsmittels begleitet: Die scharfe Kontrastierung von Hell und Dunkel fällt fort. Die einheitliche Lichtfläche links, die sich in der ersten Fassung von der Badewanne aufwärts zieht und in Tür und Tuch gabelt, ist stark verkleinert, und das stechend Grelle ist ihr genommen. Der Abschlußrand der Armsessellehne, das Wasser der Badewanne, das Tuch ober- und unterhalb des Körpers, die hintere Rückenhälfte der Frau und der Türrahmen sind mehr oder weniger mit mittleren Schatten belegt. Das schafft im ganzen linken Bildteil einen häufi-

geren Wechsel der Lichtwerte und ihrer Kontrastierung. Dieser Rhythmus in der Hell-Dunkel-Bewegung kommt am präzisesten im Kopf der Dienerin zur Erscheinung: Gesicht – Stirn – Haar – Haube folgen aufeinander als mittlere Dunkelheit – Licht – Dunkelheit – mittleres Licht, und der Kopf als Ganzes steht zwischen der Helligkeit des Lakens und der Dunkelheit des Wandgemäldes. Diese Stelle ist überdies weniger eine Neuformung als eine Vervollkommnung der bereits im ersten Entwurf angedeuteten Möglichkeiten.

Auf dem rechten Teil des Bildes läßt Degas die größten Tiefen zahlreicher und wärmer werden: So ist das Blumenbrett in ein unporöses Dunkel gehüllt. Gleichzeitig aber vermehrt er auch hier die Mitteltöne, sei es um einen Teil der alten Dunkelheiten etwas aufzuhellen (wie im Sessel) oder um frühere Helligkeiten zu dämpfen; so liegt zum Beispiel zwischen dem Blumenbrett und dem Teppich nicht mehr trennend ein grelles Weiß, sondern verbindend ein matter und halbwarmer Mittelton. Jetzt sind fast alle Lichter kalt, die tiefen Schatten warm, und die zahlreicher gewordenen Mitteltöne schweben zwischen diesen Extremen. Die harten und einfachen Kontraste sind durch Wechsel und Übergänge ersetzt – bis auf einige Stellen, die aber allseitig eingefasst sind von warmen Dunkelheiten, aus denen ihre Kälte heraussticht. Durch all diese Veränderungen hat das Subjektive und Gewollte des ursprünglichen Helldunkel-Kontrasts einer mehr objektiven Situation Platz gemacht.

Dementsprechend ist der gesamte Duktus in der technischen Behandlung der Platte entpersönlicht. Das An- und Absetzen der Radiernadel, ihr Druck, die persönliche Handschrift des Temperaments sind nur an wenigen Stel-

len, wie etwa im Rücken des Armsessels, zu spüren. Die frei liegenden Spitzen an den Anfängen und Enden der Striche, die Drehungen an den Fransen rechts sind verschwunden. Die für die erste Fassung charakteristische Spannung zwischen dem einzelnen Strich und der Masse ist auf ein Minimum beschränkt; dort wo sie erhalten blieb, hat sie das scharf Eisige durch stärkere Annäherung der extremen Helligkeiten und Dunkelheiten an einen Mittelton verloren. Massen, die nicht in Elemente auflösbar sind (wie das Blumenbrett), und strichlose Wischungen (das Wasser in der Badewanne) sind hinzugekommen; zusammen mit den anderen Stellen, an denen verschieden gerichtete Strichlagen sich ganz eng durchdringen, und solchen, an denen die Parallelstriche bis auf einen unendlich kleinen Abstand zusammenrücken, beherrschen sie den Gesamteindruck. Dies bedeutet neben der Vervielfältigung der technischen Mittel eine Ver selbständigung und Beruhigung des Verfahrens. Freilich erscheinen in dieser Koordination die Übergänge nicht immer notwendig; aber die Technik hat in sich selbst objektive Gestalt gewonnen, ohne bereits überall in die Gegenstände aufgehen zu können. Die Einführung von Mittelönen in die Extreme von Hell und Dunkel ändert aber nichts am Dualismus von Licht und Linie, von dem die erste Fassung beherrscht ist.

Auch das Kompositionsschema scheint zunächst in allen Hauptmerkmalen das gleiche geblieben zu sein; aber die kleinen Änderungen ergeben zusammen ein interessantes Resultat. Die Schattenfalte, die senkrecht von der rechten Spitze des Badetuchs gegen den Sessel herabfällt, reicht zwar in der fünften Fassung nicht mehr wie in der

ersten bis zum Horizont des Raums, wird aber dafür durch die senkrechte Leiste des Bilderrahmens nach oben verlängert. Dadurch unterstreicht und verbindet seine waagrechte Leiste die Entfernung der beiden Tuchspitzen, das heißt das Sich-nicht-treffen-Können der zentripetalen Energien. Dieses zusammenspannende Überbrücken von entfernten Punkten ist eine der neuen Tendenzen der Komposition. Ähnlich legen die Konturen des Oberarms, die verlängert wurden, die linke Ecke des Bilderrahmens an der Rückwand fest; die Verlängerung des Teppichrands geht jetzt präziser durch die linke Spitze des Badetuchs; in den Haarscheitel der Dienerin fällt die Verlängerung des untersten Rands der Blumenbrettdecke. Das alles bedeutet eine Verfestigung des figuralen Kompositionsschemas zugunsten der Betonung einiger wichtiger Motive wie des Dreiecks der zusammenstrebenden Beine.

Aber man darf das Straffen des Kompositionsschemas nicht unterstreichen, ohne zugleich seine Auflockerungen hervorzuheben. Diese sind am sichtbarsten in der neuen Behandlung des Sessels, dessen Rückenrundung – eine Variation aller übrigen Kurven – zwischen den Schrägen vermittelt, die von den beiden Seiten mit zentripetalen Tendenzen ausgehen (wie etwas höher die Rücken-Armkurve der Frau). Gestalt und Funktion der Form sind jetzt zur Übereinstimmung gebracht, während sie sich in der ersten Fassung gewaltsam widersprechen.

Wie eng die beiden Tendenzen des kompositionellen Straffens und Auflockerns zusammenhängen, zeigt sich am hinzugefügten Wandbild: Es mindert die Licht-Schatten-Gegensätze an der Wand und bezieht alle vier Variationen des Rechtecks aufeinander. Durch diesen neuen

Zusammenhang bilden sie jetzt – trotz der Unterbrechungen – eine konzentrische Einzirkelung des Figurenmotivs. Demselben kompositionellen Zweck dienen die Blumen, die jetzt in die Vase gestellt sind: Sie füllen den Oberflächen-Abstand zwischen dem rechten Bildrand und dem Badetuch und verkleinern zugleich die Tiefendistanz zwischen Blumenbrett und Wandbild, das heißt sie schließen das Raummotiv und verbinden es mit dem figuralen Binnenmotiv. Es handelt sich um einen tastenden Versuch, aber er hebt doch das Wesentliche in der neuen Komposition heraus. Während die erste Fassung keine klare Beziehung zwischen dem Diagonalschema und den Rechtecken zeigt, finden wir diese jetzt zu einer in Sprüngen sich vollziehenden Bewegung zusammengeschlossen. Diese ist konzentrisch um das Diagonalschema gelegt, derart, daß Figurenmotiv und Raummotiv jedes in sich selbst vollständig und getrennt voneinander entwickelt ist, andererseits beide sich über die Entfernung hinweg verbindend berühren. Daraus ergibt sich dann, daß alle geometrischen Figuren, die zwischen den beiden Extremen des Dreiecks und des Vierecks liegen, die formale Funktion vermittelnder Übergänge haben.

Wir erhalten damit für die Linearkomposition dasselbe Prinzip wie für die Licht-Schattenkomposition: das Schaffen von Übergängen. Dementsprechend scheint die Entwicklung der künstlerischen Phantasie nicht willkürlich vor sich zu gehen, sondern geleitet von gewissen Tendenzen, die der Künstler als zusammengehörend vorstellt und dann für die ganze Fassung realisiert.

Der Rückblick von der fünften zur ersten Fassung hat gezeigt, daß die Doppelschichtigkeit der Kompositionsmotive dort bereits angelegt war und daß eigentlich nur

wenig fehlte, um sie zur Geltung zu bringen. Aber erst ihre volle Durchführung erlaubt, die verschiedenen geometrischen Figuren der beiden Motivgruppen zu vermehren, zu kombinieren und selbst zu durchdringen. Und das ist eines der Mittel, um vom Spiel der Kräfte, das in der ersten Fassung überwiegt, zu einer Raumsituation zu kommen.

Zu den Veränderungen der äußeren kommen die der inneren Komposition, welche an den einzelnen Dimensionen abzulesen sind. Zur Breite ist nichts Neues zu sagen. Für die Höhe spielt die erwähnte Verstärkung der Waagrechten am Boden und am oberen Rand die entscheidende Rolle. Denn durch sie wird das Diagonalkreuz mit seinen Bewegungen und Kräften von allen Seiten begrenzt und eingespannt und der Unterschied zwischen dem höheren unteren und dem kürzeren oberen Teil betont. Dadurch hebt sich der breite Rücken nicht nach der Absicht der Frau empor, sondern er empfängt eine schwere Last nach dem Willen des Künstlers. Dem energischen Streben nach oben antwortet ein schwerer Druck von oben, und Degas gibt dem menschlichen Körper durch das starke Volumen und durch die ausweichende Drehung nach innen die Möglichkeit, sich in dieser ausweglosen Hoffnungslosigkeit zwischen Wollen und Müssen zu halten. Der Mensch kann sich wehren und widerstehen, aber er kann weder sich selbst, noch kann ihm ein anderer helfen. Was ihm von außen entgegenkommt (das Badetuch), erfordert eine Anstrengung, ist mehr abwartend als zugreifend und würde – auf die Frau in dieser Haltung niedergesenkt – die Last eher erhöhen, statt sie zu erleichtern. Erinnert man sich an diejenigen Kunstwerke, in denen

die Entwicklung von unten nach oben als ein Weg von der Dumpfheit ins Bewußtsein, von der Gebundenheit in die Freiheit, von der Schwerkraft in das Denken entwickelt wird, dann erkennt man die Welt Degas' als ein Gefängnis, aus dem kein Bewußtsein herausführt und in dem man sich hilflos als Kraft zwischen Kräften bewegt, allein mit dem qualvollen Glück, gerade eben noch nicht von ihnen erdrückt zu werden.

Hinsichtlich der Tiefendimension kann man vom Vorder- bis zum Rand des Mittelgrunds eine starke Zunahme der Körperlichkeit feststellen, wobei allerdings die linke und die rechte Bildseite sehr verschieden behandelt sind. Der Mittelgrund selbst schrumpft zu einer rein ideellen Schicht zusammen, deren Tiefengröße gegen Null geht. Diese bereits in der ersten Fassung vorhandene Tendenz wird unterstrichen durch Steigerung der kompakten Massigkeit der nach vorn drückenden Abschlußwand. Es findet keine zunehmende Entmaterialisierung statt – weder von vorn nach hinten, wie sie eine den Kosmos öffnende Luftperspektive fordern würde, die an die Stelle der christlichen Transzendenz getreten ist, noch umgekehrt eine solche von hinten nach vorne, die nach metaphysisch-pantheistischen Prinzipien ausgerichtet wäre.

Degas anerkennt kein Absolutes, nicht einmal eine kontinuierliche Entwicklung von seiner eigenen Endlichkeit zum Kosmos oder von der Unendlichkeit des Kosmos zu seinem eingesperrten Ich. Er zielt vielmehr auf den Zusammenprall zweier verschiedenartiger Kräfte ab, die von vorn und von hinten zugleich ausgehen, um das, was zwischen ihnen liegt, auf ein Nichtsein zu reduzieren. Zu diesem Zweck behält er die volle Tastbarkeit der Gegenstände bis zum Rand des Mittelgrunds bei. Eine solche pa-

radoxe Verbindung von Distanz und plastischen Werten läßt sich zwar an bestimmten atmosphärischen Zuständen der Natur beobachten; bei Degas dürfte sie aber eher in seiner Weltanschauung verwurzelt sein als im Wunsch, Ausnahmefälle der Natur nachzuahmen. Dies wird durch die Tatsache belegt, daß die Bild-Entwicklung in jeder der drei Dimensionen denselben Gehalt ausdrückt, aber mit einer gesteigerten Betonung des Negativen.

Im Ganzen sind die Veränderungen der Komposition geringer als die der Realisierung und des Darstellungsmittels; aber zusammen mit diesen wird die Komposition von ihrem schematischen Charakter befreit und gewinnt ein relatives Eigendasein.

Eine knappe Formel für Arbeitsprozeß und Methode der künstlerischen Phantasie Degas' könnte lauten: Die erste Fassung schafft unmittelbar an den größten Kontrasten des Darstellungsmittels ein Bildgerüst, in welchem Körper, Raum und Motiv zu einem einzigen Kompositionsschema kristallisiert sind, das mit einem voluntaristisch-intellektuellen Temperament und mit subjektiver Strichführung niedergeschrieben wird. Die fünfte Fassung dagegen läßt alles Persönliche fallen und geht auf die Bildgestaltung, indem das Volumen der Dinge und des Raums hinzugenommen wird durch Verinnerlichung und Vermittlung der Kontraste. Dadurch werden stärkere Differenzierungen und eine mannigfaltigere Integration von Körper, Raum und Bildmotiv ermöglicht. Diese Objektivierung zielt mehr auf die selbständige Dinghaftigkeit des Bildwerks als auf das Eigenleben von Gegenständen, Raum und Technik.

Diese Tendenz wird ganz deutlich hervortreten, wenn wir die *vierzehnte* der insgesamt siebzehn Fassungen in unsere Betrachtungen miteinbeziehen.

Zum ersten Mal ist der Raum von einer bestimmten und spezifischen Atmosphäre erfüllt: von der lauen, weichen, fast glitschigen, dampferzeugten einer Badestube. Sie gibt dem Wasser eine bestimmte Temperatur und Strahlung, sie hüllt den Körper der Badenden in einen leichten Duft, sie setzt sich an der Rückwand fest und löst deren kompakte Massigkeit in hellere und dunklere, in kühlere und wärmere, in trockenere und feuchtere Stellen auf. Die Luft befreit die Dinge aus ihrer starren linearen Gefangenschaft – vor allem die Badende selbst, die jetzt eine von innen zusammengehaltene Form hat, obwohl die Konturen geschwächt und stellenweise ganz verschwunden sind. Zugleich verbindet die Luft die Gegenstände miteinander: die Wand der Badewanne mit dem Wasser; das Wasser mit dem Bein der Frau – man beachte die Kreise als Zeichen der Verdrängung des Wassers durch den Körper –; die Badende mit dem Tuch; den rechten Rand des Armstuhlrückens mit dem Teppich etc. Die verschiedenen Stoffcharaktere (das Weiß des Porzellans, des Leinentuchs, des Fleisches, des Email der Wanne) fallen nicht mehr auseinander, obwohl man keineswegs sagen könnte, sie hätten sich aus der einheitlichen Atmosphäre herausdifferenziert; sie sind in ihrer Koordination zusammengehalten. Die Luft löst ferner die Gegenstände vom Raum: Zwischen Kopf und Tür, zwischen Badetuch und Wand, zwischen Tuch und Sessel besteht jetzt ein Abstand.

So spielen zum ersten Mal Atmosphäre und Dinge *gegeneinander*: Entweder setzen diese sich durch, wie z. B. die

Blumenvase oder das Badetuch; oder sie erleiden die Atmosphäre wie der Teppich am Boden oder die abschließende Wand; oder es findet eine Mischung dieser aktiven und passiven Haltungen statt wie im Körper der Frau. Immer ist die körperliche Bestimmtheit, die rational-eindeutig fixiert ist, ersetzt durch ein Spiel zwischen Ding und Luft, das zugleich momentan und dauernd ist, weil es zwischen körperhaftem und körperlosem Dasein, zwischen Dasein und Nichtsein oszilliert. Das Bild hat eine sinnlichere Erscheinung gewonnen; *in* dieser und *wegen* dieser eine tiefere, allgemeinere und umfassendere Bedeutung: Das Bild ist zugleich sinnlicher und sinnvoller geworden. Der physische Akt des Heraussteigens aus dem Bad in der atembeklemmenden, schwülen Luft ist zu einem Symbol geworden, weil etwas Immaterielles im Dinglichen, etwas Irrationales wirksam geworden ist. Erst nach dreizehn Versuchen hat Degas das Sinnliche und Irrationale erreicht, das der Weltanschauung des Alltagsphilosophen die unmittelbarste Gegebenheit des Lebens zu sein scheint: *Für die Darstellung wird zum Letzten, was dem Eindruck das Erste ist.*

Da diese Inhaltsvertiefung eine künstlerische und nicht bloß eine literarische ist, hat sie sich in der Technik des Radierens realisiert, die – als die äußerlichste Erscheinungsform der schöpferischen Methode – das Sinnlichste und das Sinnhafteste zusammenzufassen vermag. Man könnte von einer Pulverisierung der Darstellungsmittel sprechen, die zu der massiven Art der fünften Fassung in diametralen Gegensatz steht. Gewiß gibt es noch zusammenhängende Flächen von grellem Weiß und undurchdringliche Dunkelheitsmassen; noch immer sind einige jener rissigen Striche des persönlichen Temperaments auf

dem Badetuch vorhanden. Aber der Gesamteindruck ist bestimmt durch einen kühlen und porösen Mittelton, der mit einer Art pulverigen Löchrigkeit, in einem beständigen Wechsel unendlich kleiner Stellen von Vollem und Leeren, Dunklem und Hellem gegeben ist, wodurch ein unbestimmtes Schweben von einer Stelle zur anderen, eine Art Vibrieren von Raumort zu Raumort entsteht. Am deutlichsten wird diese neue Technik in der Punktierung unter dem Blumenbrett.

Eine ähnliche, nur unbestimmter schwebende Wirkung wird jetzt aus der Spannung zwischen Einzelstrich und Masse herausgeholt. Im Gegensatz zur ersten Fassung hat der Einzelstrich seinen isolierten Anfang und sein frei auslaufendes Ende verloren; unpersönlich geworden, hat er sich in das Gesamtgefüge eingeordnet. Strich und Leere scheinen jetzt von einer völlig regelmäßigen und sehr feinen Größe. Die Verunklarung erfolgt durch kleine dunkle Flecken, die – relativ selbständig – in einem rhythmischen Abstand stehen; auf der rechten Seite der Radierung werden sie fast ausschließlich durch die dunklen Streifen der davorstehenden Blumen bewirkt.

Die Analyse zeigt, daß sich die technischen Ausdrucksmittel sehr bereichert, aber auch vereinheitlicht haben, insofern Wischungen – wie die im Wasser der Badewanne – fortgefallen sind; für das Auge ist mit der prickelnden Schwingung, welche die starre Fixierung ersetzt, eine Reizerhöhung, aber eine Verminderung der Schockwirkungen eingetreten. Entsprechend dem Wandel des Gegenstands und des Sinns hat die gesamte Technik primär ein und diesselbe Funktion: Sie soll das Verhältnis der vibrierenden und molligen Atmosphäre zu den schweren und kalten Dingen differenzieren, während erst sekundär die

Stoffcharaktere selbst oder die kompositionelle Aufgabe Bedeutung erhalten.

Übereinstimmend hiermit wird im Darstellungsmittel die Tonart, das heißt die Lage des überwiegenden Tons in der Skala der Töne, völlig verändert. Im Unterschied zu den akzentuierten Helligkeiten der ersten Fassung und den nur dämpfenden Mitteltönen der fünften hat Degas in der vierzehnten Fassung einen Mittelton gewählt und so hervorgehoben, daß er sich gegen die größte Helligkeit (des Tuchs, der Vase und des Bodenstreifens) und die größte Dunkelheit (in der unteren linken Bildecke und in der Decke des Blumenbretts) gleichzeitig behaupten kann. Auf dieser Basis wird ein Gleichgewicht der Töne erreicht und dann ergänzt durch das sehr verfeinerte Gleichgewicht der Massen, das in keiner der beiden vorigen Fassungen beabsichtigt war.

Dieser beherrschende Zwischenton ist einerseits relative Aufhellung einer Dunkelheit (z. B. in der Wand, im Teppich), andererseits die Abdämpfung einer Helligkeit (z. B. an der Tür, Badewanne, Wasser). Der erste liegt ungefähr ebenso nahe (fast näher) bei der größten Dunkelheit wie der letzte bei der größten Helligkeit. Damit sind zum ersten Mal große poröse Flächen eingeführt, die aber keine aktive Spannung zwischen beiden schaffen – sie bleiben koordiniert. Koordiniert sind auch – nach wesentlicher Verringerung ihres Umfangs – die größten Helligkeiten und Dunkelheiten; selbst wo ein Mittelton zwischen ihnen liegt, wie z. B. zwischen Blumenbrett und Boden, findet kein fließender Übergang, keine Verschleifung, kein Herauswachsen auseinander statt. Degas – im Gegensatz zu Rodin – liebte Metamorphosen nicht; selbst in seinem Sensualismus blieb er antiromantisch, wie weit

er sich auch von dem höchst verehrten »Monsieur Ingres« zum Impressionismus hin entfernt haben mochte.

Eine weitere wesentliche Veränderung des Darstellungsmittels besteht in der Ausschaltung der Umrißlinie und damit des bisherigen Dualismus innerhalb des linearen Faktors. Da die Atmosphäre die Dinge aus ihrem gefängnisartigen Eingespannt-Sein befreit, ist die starre Zeichnung überflüssig. Dies wird besonders deutlich dort, wo Rücken der Frau und Badetuch zusammenreffen: Die stoßende Bewegung zweier verschieden gerichteter und auf verschiedenen Gegenständen liegender Schatten ist beseitigt; es geht nun ein einziges und zwar senkrecht stehendes Strichgefüge vom Rücken der Frau zum Tuch – ein relativ verselbständigter Verbindungston.

Es mag auch dies nicht Degas' letztes Wort gewesen sein, aber es zeigt, wie weit er – wenigstens im Experiment des Arbeitsprozesses – in der Auflösung der Form zu gehen bereit war. Wo Überreste der reinen Umrißzeichnung geblieben sind (wie an der Badewanne, in der Rückenlehne des Armsessels, an der Tür), gehen sie doch vielmehr mit den benachbarten Werten der Lichtskala zusammen. Formgebung und Lichtgebung hören auf, getrennte oder gar sich widersprechende Dinge zu sein.

Dieses Ergebnis unserer Analyse mag das zentrale Selbstbekenntnis des Theoretikers Degas erhellen helfen: »Die Zeichnung ist nicht die Form, sie ist die Art und Weise, die Form zu sehen.« Warum die stereotype Wiederholung und woher die Überempfindlichkeit, wenn dieses Rätselwort auf Unverständnis stieß? Für Degas war die Linie ein Mittel – und wie wir gesehen haben, nur ein vorübergehendes –, die Form einzuschließen und zu fixieren; sie

war also weniger eine *manière de voir* als eine Methode der Darstellung. Aber er konnte im Zeitalter des Impressionismus bei diesem klassizistischen Verfahren nicht stehenbleiben. Wenn er also eine *manière de voir* oder besser *méthode de représenter* dem Sein der Form, der fixierten Daseinsform³ gegenüberstellte, so sprach er damit aus, was ihn von Ingres entfernte und was ihn an Monet annäherte: die Ambivalenz in seinem Willen, die Gegensätze der isolierten und autonomen Form mit der Form im Licht zu vereinen.

Es kommt aber noch ein zweiter Faktor hinzu, wie aus der von Georges Jeannot übermittelten Variante seines Diktums hervorgeht: »Die Zeichnung ist nicht das, was man sieht, sondern das, was man andere sehen lassen will.« Degas reißt in diesen Worten den Unterschied zwischen Daseinsform und Wirkungsform auf und entfernt sich vom klassizistischen Dogma, daß alle Relativität sich nur in der einen und absoluten Form aufheben lasse, welche die Daseinsform des Kunstwerks ist. Läßt man daneben die Wirkungsform gelten, so erkennt man auch dem Sein das Recht der Beziehung zu – hier die zum Betrachter, wie vorher die zur Atmosphäre. Und damit stellt man das Problem der Form auf eine neue, nicht mehr klassizistische, nicht länger dogmatische Ebene. Vor demselben Widerspruch zwischen Daseinsform und Wirkungsform (Sein und Beziehung) des Kunstwerks stand auch Cézanne; dieser Widerspruch ließ Künstler zu nie befriedigten Suchern des Vollkommenen werden. Die große Differenz ihrer Lösungen erklärt sich nicht nur aus ihren Temperamenten, sondern vor allem aus ihrem verschiedenen Verwurzeltein in der Tradition. Die Analogie zu Cézannes bekanntem *Poussin refaire sur la nature* müßte

für Degas lauten: *Ingres refaire sur la nature* – aber es besteht ein wesenhafter, unendlich tiefer Unterschied zwischen Poussin und Ingres.

Die Tendenz zur Vereinheitlichung, die wir eben für das Darstellungsmittel aufgezeigt haben, kommt auch der Raumgestaltung zugute. Es verschwindet die Starrheit, mit welcher in den früheren Fassungen Vorder- und Hintergrund durch den Rücken des Sessels getrennt und der Mittelgrund unter dem Druck ihres Zusammenstoßes gegen Null reduziert wird. Durch mehrere Veränderungen – die schrägen Schattenstriche auf dem Badetuch sind vermehrt, die Stellung des Sessels zum Wandbild ist verändert, eine herabhängende Trichterfalte ist neu eingeführt, die Blumen sind erhöht und verbreitert – ist eine stärkere Verzahnung, ein innigeres Ineinandergreifen der Raumteile erreicht, obwohl der Sprung zwischen den Gründen eher schärfer unterstrichen ist. Degas gibt den Gegensatz von Kontinuität und Sprung nicht auf, wahrscheinlich weil er das Bedürfnis hatte, die Tiefen ansteigend und die Höhe lastend zu geben. Dies war für Degas eine solche Konstante, daß die Höhe der Horizontlinie in allen drei Fassungen unverändert bleibt; sie teilt die Bildhöhe annähernd im Verhältnis 3:2, das heißt im Verhältnis des Goldenen Schnitts, der sonst nicht betont wird. Aber trotz dieser beibehaltenen Dualität hat die Einheit des Raums den Wirkungsakzent bekommen.

Ebenfalls verändert wurde die abschließende Rückwand: Ihr linker Seitenteil ist um die Hälfte verkleinert und die Kante zwischen den zwei Wänden näher an den Bildrand herangerückt. Dies dient dazu, die zentrifugale Breitenerstreckung des Mittelstücks gegen die zentripetale Bewegung des Vordergrunds zu betonen; dasselbe Ziel

verfolgt die schmaler wirkende Tür und der ihr angenäherte Bilderrahmen. Andererseits ist die vergrößerte Entfernung bis zum rechten Bildrand ausgefüllt durch die Blumen, so daß die Tiefenbewegung zum ersten Mal an dieser Stelle geschlossen wird.

Mit diesem kontinuierlichen Fließen der Raumbewegung durch Tiefe und Breite wird zweierlei erreicht: die Vervollkommnung des Raummotivs der fünften Fassung und sein stärkeres Gleichgewicht zu dem in seinem Innern liegenden Figurenmotiv der sich kreuzenden Diagonalebenen, welches die erste Fassung ausschließlich beherrscht. Raum- und Figurenmotiv sind – nachdem sie in den vorigen Fassungen auseinandergetreten waren – integriert; aber diese Integrierung geht nicht hinaus über ein Zusammenstimmen des Koordinierten. Die Dinge bauen ebensowenig den Raum auf, wie der Raum die Dinge aus sich entläßt. Um die Einheit des Bildes trotz dieser primären Dualität zwischen Raum und Figur zu gewährleisten, hat Degas auf beide mehrere Gestaltungsprinzipien angewandt: den Gegensatz von Streben und Druck (in Boden und Wand, in Frau und Badetuch), die Kurve (im Sessel und Rücken der Frau, wie in der Bewegung um die Raumgrenzen) etc. Aber weder sie noch die impressionistische Atmosphäre noch die Zusammenstimmung des Koordinierten haben verhindern können, daß der Raum ein Kasten bleibt; eine Leere, in die etwas hineingestellt wird, so sehr auch Degas durch ostentatives Fortlassen der Decke das Kistenschema zu zerbrechen sucht. Hier unterscheidet er sich fundamental von Cézanne, der einen leeren (absoluten) Raum a priori nicht anerkannte und Körper wie Raum gleichzeitig aus denselben Farbflecken aufbaute.

Die Bedeutung dieser Tatsache wird uns erst ganz bewußt werden, wenn wir sie im Zusammenhang mit den Veränderungen des Motivs und der Komposition betrachten.

Es ist gezeigt worden, daß Degas seit der ersten Fassung die Dimension der Breite an beiden Rändern akzentuiert, um der zentripetalen Bewegung des Vordergrunds im Hintergrund einen Gegensatz in einer zentrifugalen Bewegung zu schaffen. Von Anfang an hat er auch das Bedürfnis gehabt, diese gegensätzlichen Bewegungen an einem ruhenden Halt zu messen: am rechts herabfallenden Eckzipfel des Badetuchs. Aber gerade an dieser wichtigen Stelle ist Degas merkwürdig unsicher, nicht mit Bezug auf seine Lage, sondern auf seine Gestalt und Größe. Alle bisherigen Korrekturen befriedigten ihn nicht, und außerdem hatte er zur Klärung des Raummotivs den Bilderrahmen verrücken müssen. So blieb nur eines sicher: der Ort, an dem die Maßfunktion vollzogen werden mußte, sein Abstand von jeder der beiden Seiten. Er teilt die Breite im Verhältnis 5:2. Degas realisiert diese Funktion in der vierzehnten Fassung durch ein neues Motiv: eine weiße Trichterfalte, die von der rechten Spitze des Badetuchs über den Raumhorizont und über einen großen Teil des dunklen Sesselrückens herabhängt.

Die Folgen dieser Erfindung sind mannigfaltig und bedeutend: Das Weiß der Blumenvase rechts wird mit der ganzen Weißgruppe links verbunden, was das Auseinanderfallen des Bildes an dieser wichtigen Gelenkstelle der Komposition verhindert; ferner wird mit dem unteren Rand der Trichterfalte eine Waagrechte geschaffen, welche die ungleichen Abstände zu den beiden Randakzenten mißt; und vor allem gewinnt das Auge eine wirksame Orientierung für die differenzierten Höhenlagen des

schräg steigenden Blumenbretts und des schräg fallenden Arms (um so wirksamer, als diese Waagrechte von unten her dadurch vorbereitet ist, daß hinterer Armsesselrand, unterer Badetuchrand und Abschluß der Sesselfransen stärker als früher in *eine* Höhenlage zusammengezogen sind). Das Wichtigste aber ist, daß jetzt die Ausgleichsstelle der Gleichgewichtsrechnung durch einen Gegenstand besetzt ist und nicht mehr die vernichtende Konkurrenz einer Leere neben sich hat.

Damit entsteht ein ganz neuer Ausdruckswert. Die Achse verliert das Furchtbare, Klaffende, Unzulängliche, und wohl nicht zufällig quillt die Falte von hinten her unsichtbar aus dem Tuch hervor, um fast plötzlich ihre große Wirksamkeit zu entfalten. Man braucht sich nur die ganze Länge der Falte sichtbar und belichtet zu denken, und die jetzige Wirkung des Überraschend-Geheimnisvollen wäre zerstört. In jedem Fall ist ein entscheidender Schritt getan, um die ursprünglich ausschließende Diagonalkomposition den Forderungen der Bildebene anzunähern, das heißt die Dynamik der Raumöffnung der Statik der Massen, die Raumbewegung dem Raumsein anzugleichen.

Auch eine Reihe kleinerer Veränderungen zielt darauf, die Statik der Komposition gegenüber der Dynamik der Raumgestaltung zu erhöhen. Der äußere Rand der Badewanne und der rechte Teppichrand sind jetzt so angeordnet, daß ihre Verlängerungen auf den Kopf der Magd und die rechte Leiste des Bilderrahmens stoßen. Um diese Rechnung nicht zu deutlich zu machen, beseitigt Degas die Diagonale ihres Haarscheitels. Noch auffallender ist die Begegnung der beiden äußersten Schrägen der Wanne und des Blumenbretts innerhalb statt außerhalb der Radierung; damit wird das Bild nach oben hin geschlossen.

Dementsprechend führt Degas am Kopf der Magd lauter klare Rundungen ein, welche den nach außen offenen Winkel zwischen den beiden oberen Ecken des Badetuchs in einer räumlichen Weise partiell schließen, und zwar durch eine Variante des unteren Rands der Trichterfalte.

Eine weitere bedeutende Veränderung betrifft die an die Bildkanten getriebenen Akzente: Degas führt einige Faktoren ein, um die Zentrifugalkraft abzuschwächen. Auf der rechten Bildseite trifft die Verlängerung des Blumenbrettrands die rechte Spitze des Badetuchs, wie in allen früheren Fassungen. Sie bildet nun aber mit Linien, die mit der linken Oberschenkel-Gesäßlinie der Frau (und abgebogen mit dem Wannensrand) zusammenhängen, ein imaginäres Dreieck, das die nach dem rechten Bildrand hin strebenden Kräfte zugleich angibt und aufhält; in diesem ist die besprochene Trichterfalte die Höhe, das heißt Ausgleich und Stillstand der entgegengesetzten Neigungen der Dreieckseiten.

Die vermehrten Beziehungen entfernter Punkte auf der Höhendimension bewirken, daß ihre entgegengesetzten Richtungen noch härter zusammengedrückt erscheinen gegen den Rücken der Frau, der sich gegen diesen Druck etwas höher aufrichtet. Die Linien treten von außen ins Bild ein, aber einmal jenseits der Schwelle sind sie in einem Gefängnis, dessen unsichtbarer Wächter sich das peinvolle Vergnügen macht, sie mit größter Gewissenhaftigkeit gegeneinander zu jagen, bis sie das präzisierte Gleichgewicht gefunden haben – eine mathematische Gleichung eiskalt brennender Emotionen, die den Verstand eines reinen Mathematikers leicht zur Verzweiflung bringen könnte. Auf jeden Fall ist der Ausbruch aus diesem Gefängnis unmöglich gemacht. Der noch verbleibende

Schein einer ausschnittartigen Bildoffenheit hat bei Degas nichts mit dem Pantheismus Monets oder gar Giorgiones zu tun; er ist das ironische Gegenstück zum Eingefangensein aller Gegenstände, Lichter und Schatten in ein Netzwerk, das der Künstler mit der unbekümmerten Bosheit einer Spinne so eng, vollständig und unzerreißbar wie ein Naturgesetz gewoben hat.

Auch die Breitenentwicklung hat sich geändert. Wie in der ersten Fassung kann das Bild zwar von beiden Seiten gleichzeitig nach innen gesehen werden, aber die beiden korrespondierenden Ausgangspunkte sind jetzt ein verhältnismäßig warmer Mittelton links (im Wasser der Badewanne) und ein kaltes Weiß rechts, das durch die vollständig unporöse Massigkeit des kalten Schwarz noch unterstrichen wird. Dieser Gegensatz auf der Breitendimension erweckt den Schein, als geschehe zwischen den Polen etwas; aber das Geschehen verflüchtigt sich zwischen ihnen nach hinten und nach oben, und es bleibt nur die frostig-höhnische Ironie eines offenen Nichts zurück.

Wohl am bedeutsamsten von allen Veränderungen der inneren Komposition ist die in der Tiefenrichtung. Der nach dem Mittelgrund hin zunehmenden Verkörperlichung antwortet jetzt zum ersten Mal eine Entmaterialisierung des Hintergrunds, die um so überraschender ist, als die abschließende Wand ihre geringe Entfernung vom Mittelgrund nicht ändert. Dazu drängen die Helligkeiten der Tür und des Bilderrahmens und noch stärker das Badetuch nach vorn. An die Stelle der früheren Härte und Festigkeit der Wand ist jetzt ein Oszillieren getreten, das bald als Verdichtung der Atmosphäre, bald als Auflockerung der Wand erscheint. Aber auch dieses Schweben zwischen Materialität und Immaterialität, zwischen Sein und

Nichtsein hält uns unentrinnbar fest. Unser körperliches Auge wird sanfter gestoßen, unser geistiges aber fühlt die Verstrickung im Netzwerk des Daseins um so enger und schärfer. Auch hier haben Degas' »letzte Worte« nichts tröstliches. Der Schein der Freiheit in der Notwendigkeit ist gewachsen; aber wer ihn ausschreiten möchte, findet Ironie und quälendes Spiel.

Fassen wir die Veränderungen in den drei Dimensionen zusammen. Es ist jetzt von seinem Inneren her eine Begrenzung des Bildes angelegt, aber die Offenheit an den Seiten – obwohl verringert, besonders links durch den Schatten in der Badewanne – wird durch die Überschneidungen mehrerer Gegenstände durch die Bildränder doch aufrecht erhalten. Im Gegensatz zu der Aufhellung der Tonart sind die gegeneinanderstoßenden Kräfte schwerer und auswegloser geworden; die ursprünglich die Skizze beherrschende Durchkreuzung von diagonalen Zentrifugal- und Zentripetalkräften ist ergänzt und ins Gleichgewicht gebracht mit Zugkräften nach beiden waagrechteten Richtungen, mit Lastkräften in der Senkrechten und Stoßkräften in der Tiefe. Dieses System mechanischer Kräfte sollte nach Degas' Willen universell gelten: Darum mußten entweder Faktoren kosmischer Natur wie die Atmosphäre in das Werk eingeführt werden, oder seine Geschlossenheit mußte gegen die Naturumgebung geöffnet werden.

Degas war nicht der erste Maler, der die Welt als Spiel mechanischer Kräfte dargestellt hat. Courbet etwa hatte aber nur die Natur und speziell das Meer als Maschine aufgefaßt, Degas dagegen den Menschen und die menschliche Gesellschaft und auch die Bildgestaltung. Courbet

konnte die Entfremdung des Menschen von seinem eigenen Wesen noch dramatisieren oder durch »Schönheit« verschleiern; für den etwas jüngeren Degas ist die Entfremdung bereits so groß geworden, daß diese Auswege scheitern mußten. Bei beiden Künstlern folgte die mechanische Auffassung der Welt aus dem Nichtverstehen ihrer Gegenwart. Courbet suchte Verstehen bei Proudhon und auf diesem Weg eine Brücke zwischen seiner Kunst und seiner Zeit; Degas dagegen floh vor dem Verstehen – und mußte fliehen wie Cézanne. Sein fanatischer Haß auf Dreyfuß, auf Juden wie auf Protestanten läßt erkennen, daß Degas seine Zeit nur aus einer negativen Perspektive ansehen, nicht positiv auffassen konnte. Die einzige Brücke, die für ihn vom Leben der Gesellschaft zur Kunst führte, war nicht Bejahung sondern Kritik des Wirklichen – Kritik an der bürgerlichen Klasse, an der *Welt der Bourgeoise* war die Quelle seiner Inspiration.

So erklärt es sich, warum erst nach so vielen Studien, auf einem kaum auszumessenden Umweg der *sinnliche* Genuß im Bildwerk zu seinem Recht kommt. In der ersten Fassung wird nur das konstruktive Denken angeregt, in der fünften das Tastgefühl; aber weder das eine noch das andere werden befriedigt, und das Auge wird kaum angezogen. Es scheint, als hätte Degas nur für sich selbst und ohne Rücksicht auf den Betrachter gearbeitet. Die wahre Ursache liegt aber wohl darin, daß das komplizierte System mechanischer Kräfte, als das ihm die Welt erschien, den Genuß nur an einer Stelle kennt: in der Freude an den künstlerischen Darstellungsmitteln. Diese Freude kann sich erst einstellen, wenn die mechanischen Kräfte durch eine bestimmte Anordnung selbständig funktionieren; dann erst kann der Künstler den Zweck

vergessen und sich im Genuß der Mittel verlieren. Degas stellt eine freudlose, eine genußunfähige Welt dar; aber er vermittelt zugleich den Genuß, den er selbst aus ihr gezogen hat: die Freude an seiner Arbeit, an seinen Arbeitsmitteln. *L'art pour l'art* war der einzige Trost, die einzige Moral, die er und seinesgleichen in der industriekapitalistischen Gesellschaft noch finden konnten.

Die Entwicklung des Künstlers

Giotto: Beweinung Christi

Giotto: Feststellung der Wundmale

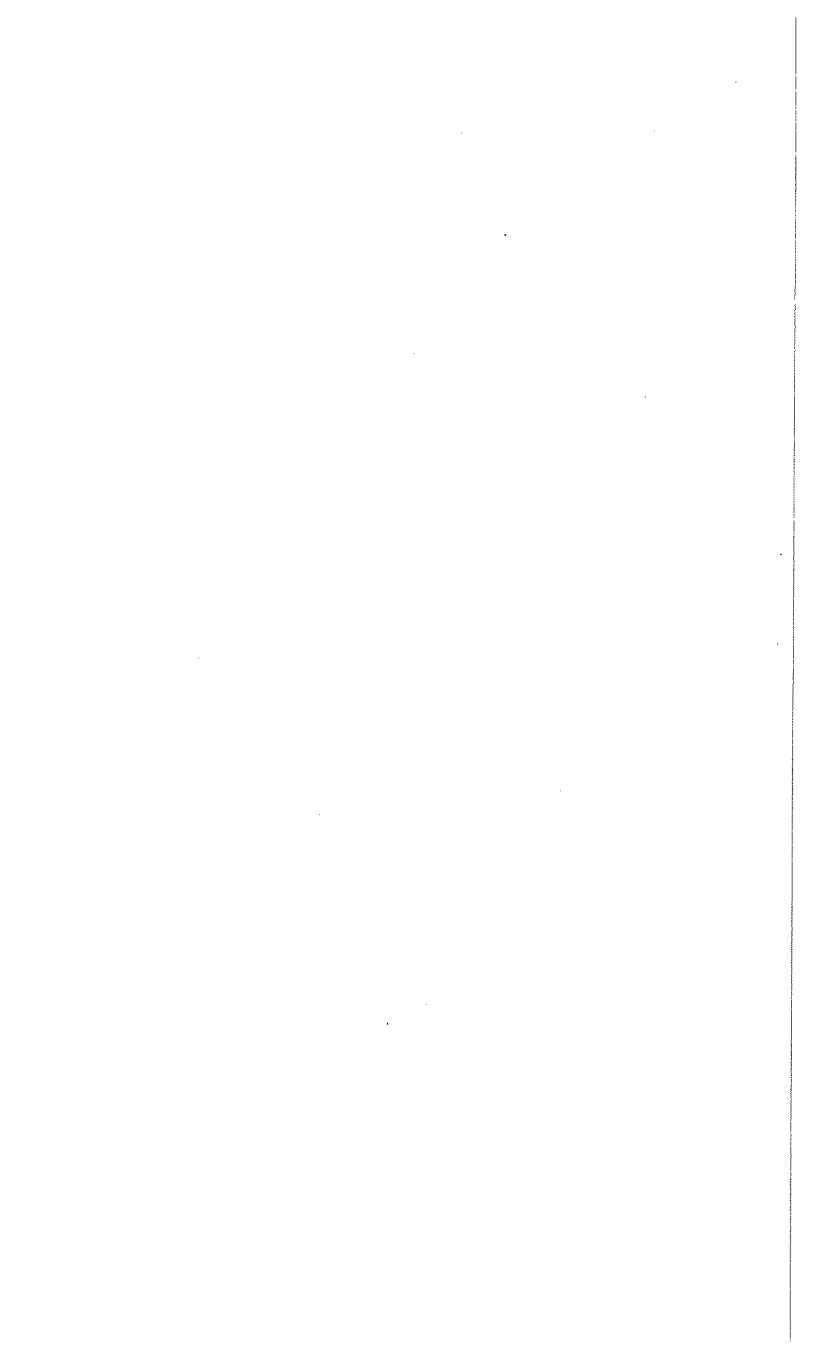
Faust:

*Was bin ich denn, wenn es nicht möglich ist,
der Menschheit Krone zu erringen,
nach der sich alle Sinne dringen?*

Mephistopheles:

*Du bist am Ende – was du bist.
Setz dir Perücken auf von Millionen Locken,
Setz deinen Fuß auf ellenhohe Socken,
Du bleibst doch immer, was du bist.*

Goethe, Faust I

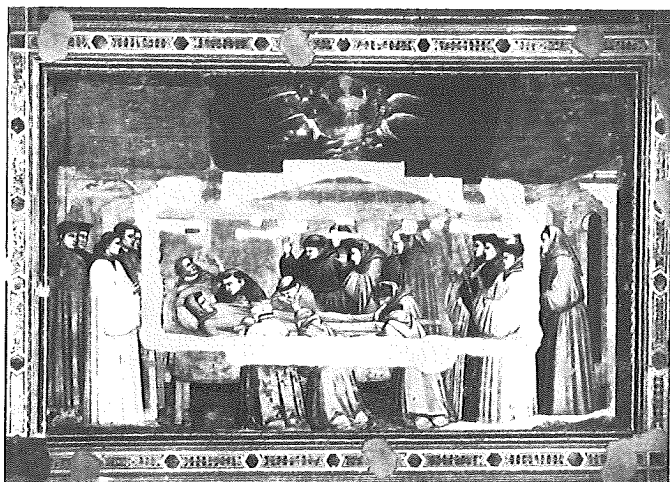




Giotto: Beweinung Christi, um 1305



Giotto: Feststellung der Wundmale, um 1317
(Zustand nach der Restaurierung von 1853)



Giotto: Feststellung der Wundmale, um 1317
(Zustand nach der Reinigung von 1957, Abb. mit Rahmen)



Wie jeder einzelne Mensch nur ein individueller Teil des Ganzen ist und seine Aufgabe darin besteht, in seinen Grenzen das Ganze und Allgemeine zum Leben zu bringen, so ist auch jeder Künstler in sein – nur zu enges – Gefängnis gesperrt. Der Künstler hat nur eine bestimmte und überschaubare Anzahl von Möglichkeiten, Inhalte auszudrücken, von Formen, in denen er sie darstellen kann, und von künstlerischen Werten, die er zu erreichen vermag. Darum kehren dieselben Gehalte, dieselben Motive und Kompositionsformen auf den verschiedenen Altersstufen wieder. Das menschliche Schaffen ist keine Schöpfung aus dem Nichts. Die Endlichkeit seiner höchsten Gabe wird zum Stachel, sie an jedem Punkte seines Lebens so vollkommen wie möglich zu entwickeln, die bloße Aneinanderreihung dieser Punkte zu Einheit und Ganzheit der Gestalt zu steigern. Und überall dort, wo die bildende Kraft – als die Achse, um welche die größten Gegensätze schwingen – nicht stark genug ist, um die Einheit des Werks zu gestalten, zerbricht sie in Wahnsinn oder Religion.


Diese Andeutungen über die in der Person des Künstlers liegenden Grenzen seines Schaffens lassen den doppelten Charakter des künstlerischen Wachstums erkennen: einerseits die »natürliche« Entwicklung vom Jüngling zum Mann und zum Greis, andererseits die Entwicklung (das Steigen und Fallen) der Vollkommenheit.

In unserem Vergleich zwischen Giottos Fresko der *Beweinung Christi* (Arenakapelle in Padua, um 1305) und dem der *Feststellung der Wundmale* (Legenden des Heiligen Franz von Assisi in der Bardikapelle in Florenz, nach 1317) werden wir beide Entwicklungslinien nicht trennen, weil sie im Fall Giottos parallel laufen; außerdem können

wir wegen der Ungewißheit des Geburtsdatums von Giotto (1266 oder 1276) die Werke nicht eindeutig entwicklungspsychologisch deuten. Wir konzentrieren uns auf die Frage: Welche Veränderungen haben fünfzehn Lebens- und Arbeitsjahre bewirkt; worin bestehen also die künstlerisch wesentlichen Unterschiede der Gestaltung?

Dem abstrakten Denken scheinen die beiden Themen nahe verwandt und leicht unter einen Oberbegriff zu ordnen: Totenklage um einen hervorragenden und geliebten Menschen. Es wird daher das Gemeinsame des Sujets beachten: den ausgestreckten Leichnam, die Nächsten, welche ihn mit Liebe, Trauer und Verehrung umgeben, den Hinweis auf das zukünftige Leben. Dem historischen Denken dagegen drängen sich die Verschiedenheiten auf: Christus stirbt als der gekreuzigte Gottessohn; auf seinen Tod antworten neben den Jüngern und Weggenossen die Engel des Himmels, während Kirche und Kult noch fehlen. Franziskus hingegen ist ein Mönch, der unter Ordensgelübden dem Leiden Christi nachgelebt hat, bis sich bei seinem Tod das Wunder der Wundmale enthüllt, und die Seele des Heiligen von Engeln getragen zum Himmel fährt, während eine kultische Feier zelebriert wird. In beiden Fällen haben wir nur eine einzelne Szene aus einem Zyklus vor uns, der einem der Menschheit gewidmeten Leben geweiht ist; und beide Male kommt es nicht auf die Taten und Leiden des Toten für die Menschen an, sondern auf den Versuch der Menschen, dem Toten in Dankbarkeit eine unendliche Schuld abzutragen. Hervorgehoben wird dieses menschliche Element dadurch, daß der Tote von den Trauernden überschritten wird: Christus einmal, Franziskus dreimal. Das war in der Kunst vorher und

nachher nicht üblich (man vergleiche den *Tod der Maria* am Straßburger Münster oder die *Beweinung Christi* des Hugo van der Goes¹): Giotto wollte die Darbietung des toten Gottessohns oder des Heiligen mit den menschlichen Gefühlsreaktionen aufs engste verbinden.

Gemeinsamkeiten und Verschiedenheiten zeigen sich auch, wenn man die beiden Bildwerke auf formale Gesichtspunkte hin untersucht. Eine schematisch abstrahierende Anschauung könnte beide Kompositionen auf eine Waagrechte reduzieren, die an jedem Ende von einem rechten Winkel  geschlossen wird, und auf die Form des Ovals verweisen, die in beiden Werken die Nächsten um den Toten sammelt. Eine konkreter betrachtende Wahrnehmung würde sich dagegen an die Unterschiede innerhalb dieser beiden hauptsächlichsten Gemeinsamkeiten halten, vor allem an die Ersetzung des starken und von Johannes überschrittenen Diagonalgefälles des Hügels durch eine geometrisch in Rechtecke aufgeteilte Wand sowie an die des schroffen, elementaren Gegensatzes zwischen Menschen und Engeln, Irdischem und Überirdischem durch den dreigeteilten Zusammenhang von Mensch, Raum und Himmel. Wir werden zunächst die Veränderungen innerhalb des Gemeinsamen analysieren und dann die hinzukommenden Verschiedenheiten; es wird sich zeigen, daß beide demselben Endzweck dienen.

Das doppelt-rechtwinklige Schema steht in Padua in einem fast quadratischen Format $a: (a-1)$, und die lotrechten Seiten, die durch je zwei nebeneinanderstehende Figuren gebildet sind, reichen nur bis zur halben Bildhöhe. Dadurch entsteht eine Teilung mit scharf betonten Gegensätzen: unten die um Christus in fester Ordnung

gruppierten, sich gegenseitig vielfach überschneidenden und den Grund fast gänzlich verdeckenden Menschen; oben die von den seitlichen Umklammerungen freie, völlig andere Welt der Engel, die aus der Grundfläche des Himmels mit starken Verkürzungen heraus- oder über sie hinfliegen – in Wellenzügen, die nach der lockeren Ordnung der Fugenkonkordanz zusammengestimmt erscheinen. Diese beiden so verschiedenen Welten berühren sich nur an der rechten Ecke, wo ein entblätterter Baum sie verbindet. Ein niedriges Stück leeren Himmels schiebt sich zwischen sie und trennt sie kluftartig. Die schweren, massigen Menschen und die leicht schwebenden Engel klagen in einer analogen Weise, aber die Menschen hören die Stimme der Engel nicht, sie scheinen das Dasein der Engel vergessen zu haben, so sehr sind sie in ihre eigene Trauer um Christus versunken.

Im Gegensatz hierzu steht in Florenz das Grundschema in einem rechteckigen Format, dessen Seiten im Verhältnis 3:2, also in dem des Goldenen Schnitts geteilt sind – in derjenigen Proportion, in welcher das Ganze und seine Teile aufs engste zusammenhängen. Ferner ist die Spannung zwischen der Form des Bildes und der des Kompositionsschemas dadurch aufgehoben, daß dessen Senkrechte auf beiden Seiten durch die ganze Höhe des Bildes geführt sind. Die Senkrechten werden durch Architekturformen gebildet, die von menschlichen Figuren betont werden. Auch diese nehmen nur etwas mehr als die halbe Bildhöhe ein, aber als mehrfigurige Gruppen, deren Glieder sowohl neben- wie in Verkürzung hintereinander stehen. Dieser äußerlichen Zusammenfassung entspricht eine innere: die Entwicklung vom Gegenständlichen Menschlichen (das geometrisch geordnet ist) über das

Abstrakt-Mathematische (das Gegenständliches wie die Wand nur noch zum Vorwand nimmt) zum Himmel. Der Himmel steht jetzt als das Absolute am Ende, zugleich aber reicht er an der rechten Seite bis zum Horizont herunter, dringt durch beide Tore und umfaßt so die ganze gestaltete Welt der Körper und des Raums als das Immaterielle und Unendliche. Das äußere Nebeneinander heterogener und kluftartig getrennter Welten ist damit ersetzt durch eine kontinuierliche Entwicklung vom Irdischen zum Himmlischen, vom Bedingten zum Unbedingten, als deren triumphales Zeichen die Fahne steht, die von den Händen der Mönche getragen mit ihrem Kreuz in den Himmel ragt. Aus den drei Welten der Erde, des Himmels und des Absoluten ist eine dreieinige Welt aus Körper, Geometrie und Sein geworden; und indem die Einheit größer geworden ist als die Gegensätzlichkeit, sind auch deren Qualitäten andere geworden.

Trotz dieser für Giotto wesentlichen Entwicklung bleibt das Kompositionsschema selbst konstant. Damit bleiben auch zwei Einzelheiten unverändert. Einmal speziell die Beziehung des Leichnams zur Waagrechten der Erde und des Horizonts, die durch die Einführung der Bahre, die Erhebung des Leichnams über die Erde, durch die Vermeidung seiner Einknickung im Gesäß und durch direkte Angabe des Horizonts auf dem späteren Bild deutlicher wird als auf dem früheren; und zweitens allgemein die Beziehung des Bildaufbaus zu den strukturellen Grundlinien der Ebene, deren mathematische Ordnung den Inhalt der subjektiven Emotion entrücken und zugleich eine Wahrnehmungs- und Anschauungsnotwendigkeit schaffen. Auch dieses Moment tritt auf dem späteren Bild deutlicher heraus als auf dem früheren, weil die

Diagonalen unterdrückt, die Senkrechten und besonders Waagrechten vermehrt werden durch Laken und Bahre und die oberen Abschlüsse der Wand. Das, worin Mensch- und Bildgestalt kongruieren, erhält immer stärkeres Gewicht und Vorrang, mag die zurücktretende Inkongruenz beruhen auf der Priorität einer transzendenten Welt oder der menschlichen Emotionen, die der Objektivierung um ihrer Expressivität willen widerstreben.

Die andere Gemeinsamkeit der beiden Werke ist das waagrecht liegende, den Toten umschließende Oval, dessen Form bedeutende formale Unterschiede zeigt. In Padua ist es vorn von dem Gesäßrand, hinten von Rücken und Kopfrand der Frauen derart gebildet, daß es die Menschen in seine Form zusammendrängt und selbst an sie gekettet bleibt; die geometrische Figur scheint den Massen vorherzugehen, deren Ränder in ihre Peripherie fallen, aber jede Verrückung einer Masse ließe die ganze Figur zerbrechen. In dem späteren Florentiner Bild besteht zwischen Mensch und Oval ein viel höherer Freiheitsgrad. Die Kurve beginnt auf einem mittleren Plan: im Bahr Tuch, schwingt dann nach links über Kissen und Heiligenschein in eine tiefere Schicht, wo sie allein die Köpfe tangiert, und kommt schließlich an den Rücken-Armkurven der beiden sich überschneidenden Mönche am rechten Ende der Bahre in den vordersten Plan, um sich hier in den Gürteln der Ordensmäntel zu vollenden. Die Unterkörper der drei vor der Bahre Knieenden bleiben so gänzlich außerhalb des Ovals und erfüllen neue Funktionen: aus der Senkrechten in die Waagrechte umzubiegen und zugleich Teile der Kurve relativ unabhängig von der ganzen aufzubauen. Die Kurve wird nicht mehr durch Koinzidenz zweier Funktionen konstituiert: der aktiven,

Menschen zu umschließen, und der passiven, durch Menschen von der Peripherie her nach innen mit Massen aufgefüllt zu werden; sie konstituiert sich als ganze und in den Teilen, wobei die Bewegungsrichtung beider entgegengesetzt verläuft.

Diese Konstituierung in kontinuierlich sich wendenden Raumschichtungen und in gegensätzlichen Dimensionsrichtungen begründet aber nicht nur freiere Beziehungen zwischen Mensch und Oval, sondern auch den größeren Zusammenhang beider mit dem Ganzen des Bildes. In Padua betont Giotto die abschließenden Rundungen der Kurve, indem er je eine Frau über den Leichnam zur Seite hinausrückt; dadurch wird die Figur endlich und keist beziehungslos in sich selbst. In Florenz dagegen reichen die Tragstangen der Bahre auf beiden Seiten über das Oval hinaus, so daß dieses in die waagrechte Dimension hinein geöffnet wird, nachdem es vorher enger um den Leichnam geschlossen war. Die geometrische Figur verliert damit ihren monadenhaft isolierten Charakter; sie ist gleichsam in die Waagrechte hineingestreckt.

In derselben Weise sind im Florentiner Fresko auch die Dimensionen der Höhe und Tiefe integriert, die auf beiden Werken eng zusammenhängen. Für die Höhe sehen wir dies am deutlichsten in den drei einander ähnlichen Kurvenfragmenten, die – in den vorn Knieenden vom Boden ansteigend – das Oval durchkreuzen, um mit Varianten in die senkrechte Wandgliederung einzumünden.


Das am weitesten links liegende Kurvenfragment beginnt am rechten Rand des hermelinbesetzten Mantels, schwingt dann nach links über Schulter und Hinterkopf des ersten Franziskaners zur Hand und zum Gesicht des zweiten nach oben, um schließlich an Arm und Bettlaken

hinunterzugleiten und sich am Schatten des Bodens zu schließen. Der Verlauf dieses schräg gestellten Ovals zeigt einen ding-gebundenen und betonten Teil, dann einen gegenständlich-fixierten, aber unbetonten und schließlich einen gegenstandslosen Schatten. Es kommt so ein rhythmisches Versinken des Seins ins Nichtsein zustande. Aber noch ehe in diesem Ablauf die betonte in die unbetontere Gegenständlichkeit übergeht, steigt – bezeichnenderweise *zwischen* dem erhobenen Arm mit zurückgekrümmter Hand und dem zurückgeworfenen Kopf mit aufblickendem Auge – ein schmaler Streifen (der zwei Rechtecke trennt) aufwärts und weist so stärker als der Mensch, wenn auch selber mehrfach angehalten und begrenzt, in die Region des Himmels zu der auffahrenden Seele des Heiligen. So erhält die erste Kurve an ihrem Höchst- und an ihrem Tiefstpunkt einen entgegengesetzten Bezug: zum ewigen Leben und zum Zerfallen im Tod.

Die zweite Kurve beginnt dicht neben der ersten, wie um sie zu wiederholen, dann aber wendet sie sich von ihr fort nach rechts und steigt über die Köpfe der stehenden Mönche rechts bis gegen die Mittelachse des Bildes. Diese unregelmäßige Sinuskurve umkreist nicht mehr, sondern überschneidet die Waagrechte des Leichnams; wenn man hierin noch ein Symbol des Kreuzes sehen will, so ist es stark dem griechischen angenähert im Gegensatz zum lateinisch wirkenden des früheren Bildes. Die beiden ersten, so verschiedenen Kurven bilden zwischen sich einen spitzen Winkel, der sich schräg nach oben öffnet, so daß selbst sein innerer Schenkel die Himmelserscheinung außer sich läßt. Er zeigt am konkreten Ende seiner Schenkel, mit welchen Kontrastspannungen Giotto jetzt arbeitet: Am Höchstpunkt der ersten Kurve, die sich auf den

Toten zu und von der Himmelserscheinung fortwendet, findet sich ein auf diese verweisender Gestus; am Endpunkt der zweiten Kurve, deren oberer Ast sich von dem Heiligen fortwendet, findet sich ein auf ihn bezogener Gestus. Dieses Zurückweisen hemmt und bricht das Aufsteigen der Kurve innerlich, noch ehe sie gegen die Waagrechte stößt und bereitet die Verbindung zur dritten Kurve vor.

Diese beginnt – mit einem Abstand von der zweiten – ebenfalls am Boden und verläuft zunächst wie eine parallele Wiederholung der beiden anderen; in der Höhe der früheren Wendepunkte gabelt sie sich Y-artig. Der rechte Ast steht fast senkrecht und schließt die ganze Gruppe um den Heiligen ab gegen die Flügelgruppe; der linke Ast dagegen wölbt sich in der anfänglichen Richtung weiter bis in die Nähe der zweiten Kurve, mit der er durch einen Kopf besonderer Ausdrucksprägung verkettet wird. Die beiden in sich so verschiedenen Kurven bilden ein einheitliches Oval, das am Boden offen ist, oben aber fest und beinahe drückend geschlossen; es steigt mit geringer Schrägneigung und erreicht die Waagrechten der Wand nicht. Die drei verschiedenen Kurven bilden also zusammen zwei Varianten des Ovals des Leichnams und erfüllen eine doppelte Funktion: Sie führen die Waagrechte etappenweise in die Senkrechte über und verbinden sie zweimal mit der Tiefe, indem sie diese sowohl von vorn nach hinten wie von hinten nach vorn durchlaufen – das erste Mal mit einer reinen Sukzession der entgegengesetzten Richtungen, das zweite Mal in einer Folge, die zugleich eine Durchdringung der Gegensätze – des Hineingehens und Herauskommens – enthält, also eine formale Steigerung darstellt.

Im früheren Bild hat Giotto das Oval in zwei Teile auseinandergerissen: in einen kleineren linken um Kopf und Schultern und einen größeren rechten um die Beine Christi; der offene Abstand zwischen diesen beiden konkreten Stücken ist eine ideelle Schrägfläche (schiefe Ebene), die über den Leib Christi von links vorn nach rechts hinten geht und sich an Mauer und Heiligenschein totläuft. Sie wird an ihren Grenzen von zwei Gegenflächen gekreuzt: der des Rückens der in der Mitte sitzenden Frau, der ebenfalls nach hinten gerichtet ist, aber von rechts nach links, und der des Leibs der vornübergebeugten Frau, in deren Schoß der Oberkörper Christi liegt. Die erste Neigung ist hinten, die zweite vorn vollständig gehemmt und abgebrochen, und die entgegengesetzten Tiefenrichtungen liegen aus- und nebeneinander und laufen aneinander vorbei.  Dieses nicht komplementäre Aneinandervorbei-Stoßen muß für Giotto ein fundamentales Erlebnis der Raumdymanik gewesen sein, denn es findet sich auch auf dem späteren Bild zwischen den Figuren, die vor und hinter dem Heiligen Franz knien – allerdings mit zwei entscheidenden Varianten: Das Spiel der Richtungen ist nicht einmal, sondern dreimal gegeben, und das Vorbeistoßen wird zu einer Begegnung an einem Punkt und damit zu einer Bezogenheit; dies ist einer der Gründe, weshalb die Tiefendistanz zwischen dem unteren und dem oberen Teil der Kurve hier viel klarer erscheint. Auf dem früheren Bild geht Giotto heftig und direkt (über die Senkrechte) in die Tiefe und stoppt hinter den starken Überschneidungen; auf dem späten Bild dagegen antwortet der langsamen Bewegung in die Tiefe hinein von hinten her ein viel heftigeres Herauskommen aus der Tiefe. Damit werden die gegensätzlichen Tiefenrichtungen

konstitutive Teile einer zerlegten Ebene und der Ablauf des Kurvenmotivs von ihnen abhängig, während auf dem früherem Bild die Kurve und ihr Ablauf primär waren und die Tiefenrichtung in sie hereingetragen, um ein ursprünglich geschlossenes Ovalvolumen zu öffnen. Es liegt hier eine prinzipiell andere Art der Raumauffassung und der Modellierung zugrunde, über die später zu reden sein wird.

Trotz all dieser Veränderungen, welche die Methode der Konstruktion des Ovals und die Art respektive den Grad seiner Integrierung in die verschiedenen Dimensionen des Bildraums betreffen – also die Mittel der Welt Darstellung –, darf das Gemeinsame beider Bilder nicht übersehen werden: Das Oval umkreist einen Körper, der gleichsam als seine große Achse in ihm liegt und durch es hindurch zur Erscheinung kommt. Gewiß, auch das Liegen – einmal mit eingeknicktem Gesäß, das andere Mal ungebrochen ausgestreckt – ist ebenso wie die nicht verdeckten Körperteile unterschiedlich gestaltet. Aber es bleibt ein Übereinstimmendes der Weltanschauung, das im frühen Bild unmittelbarer und nachdrücklicher hervortritt als im späteren mit seiner höheren Gestaltung.

Geht man davon aus, daß der Körper Christi bei völlig waagrechter Lage durch die große Achse halbiert würde, die ihn an der hinteren Hüfte tangiert, so ist er im Gesäß um die halbe Körperbreite nach unten gesackt, um eine Auflage zu finden, während der Kopf (und die hintere Hand) um eine ganze Körperbreite über die Achse hinausgehoben ist; die Beine sind dann wieder in die Höhe der waagrechten Achse hinaufgehoben. Diese Gesetzmäßigkeit im Steigen und Fallen gibt dem Körper etwas

Starres und in sich selbst Begrenztes, das ihn zu allen Trauernden in eine letzten Endes unzugängliche Distanz stellt. Das ist dann auch das Gemeinsame aller sonst so verschiedenen Gebärden. Wenn die linke Frau das Haupt Christi noch so vorsichtig stützt, liegt dieses doch in ihren Handtellern wie etwas viel zu Schweres, das sie nur wie durch ein Wunder zu halten vermag. So innig Maria den Kopf mit beiden Armen umschließt, er bleibt ganz außerhalb ihrer Gebärde, und nicht einmal ihre Tränen können ihn erreichen. Und Maria Magdalena bleibt mit ihrer kontemplativen Trauer bei aller Nähe so fern, daß sie nicht Christus, sondern nur den Saum seiner Hacke und den Rand einer Zehe berührt. Jede dieser Frauen ist allein in der Individualität ihres Schmerzes; die räumlich nächsten scheinen sich innerlich am fernsten. Aber allen gemeinsam ist, daß sie aus der Einsamkeit ihres Schmerzes Christus umhegen und lieblosen wollen, daß alle Nuancierungen ihrer Trauer Gradationen und Variationen *einer* kontemplativen Trauer sind im Gegensatz zu dem ausbrechenden Schmerz des Johannes, dessen Aktivität auch in der linken der beiden stehenden Frauen in scharfem Gegensatz zu ihrer Nachbarin anklingt. Aber ob innerlich bewegt oder äußerlich erregt – ihrer aller Schmerz sucht Christus, ohne ihn zu finden.

Das formale Äquivalent dieser Art menschlicher Beziehungen, die gänzlich auf der Vermittlung des ihnen allen gleich weit entrückten Christus beruht, besteht zunächst darin, daß jede Frau für sich in eine geometrische Figur eingespannt ist: die drei vorderen in (z. T. stark variierte) Dreiecke bzw. Pyramiden, die zwei hinteren in Ovale. Dann aber verbinden sich die beiden links hockenden Figuren durch ein imaginäres und schräg gestelltes Oval, in

das der Kopf und Brustkorb Christi hineinragen, die drei rechten dagegen zu einem viereckig gebrochenen Oval, in das die Beine Christi als Sammelpunkt verschiedener Bewegungen hineinreichen. Diese beiden zusammenfassenden Figuren entstehen aus dem gleichen Zielwillen aller Personen: aus ihrer gemeinsamen Beziehung zu Christus; aber sie bleiben durch einen Abstand voneinander getrennt, in welchem der Oberkörper Christi sich ausbreitet.

So enthüllt sich, was sie alle innerlich zusammenhält, während der äußere Zusammenhang durch die große, aber gleichsam zersprungene Ellipse gegeben ist. Also nicht die elliptische Kurve allein, nicht einmal ihre Aufteilung in oder ihre Zusammensetzung aus einzelnen Figuren verschiedener Art ist der adäquate Ausdruck für die kontemplative Trauer der verselbständigten Individuen und für die gleichmäßige Distanz zu Christus, sondern erst die Art und Weise, wie dieser selbst in den Teilgruppen und zwischen ihnen erscheint: zerteilt in Haupt und Extremitäten mit den Wundmalen, während der kräftige Körper, nicht umhegt, der Betrachtung des Beschauers sich darbietet. Das Mathematische und Figürliche ist nur die Hülle des Religiösen; nur insofern der Sohn Gottes die Erscheinungsformen selbst des höchsten und gesetzmäßigen, also des künstlerischen Bewußtseins durchbrochen hat, um als der Kern in der Schale sich zu offenbaren, hat die Form Inhalt und Sinn. Dies bedeutet nicht, daß im Bild selbst ein künstlerischer Dualismus zwischen geometrischen Formen und seelischem Ausdruck vorhanden ist, wohl aber daß die Einheit auf Grund eines außer- und überkünstlerischen Prinzips herbeigeführt ist, und zwar nicht als unmittelbare Synthese der Gegensätze, son-

dern durch ihre Beziehung auf ein drittes, das außerhalb ihrer auf einer sie transzendierenden Seinsebene liegt.

Wir haben bisher die beiden auffallendsten Gemeinsamkeiten der zwei Werke betrachtet und festgestellt, daß alle Veränderungen vom früheren zum späteren dasselbe Ziel verfolgen: das Christliche der Weltanschauung zu klären und zu vertiefen und die Bildgestaltung dieses Inhalts zu vervollkommen durch Konstituierung des Gruppenmotivs und seine größere Integrierung in die Dimensionen und Richtungen der Ebene und des Raums. Wir gehen nun zu dem auffallendsten Unterschied über: zur Diagonalen, die auf dem Paduaner Bild eine so zentrale Rolle spielt, während sie auf dem in Florenz völlig fehlt.

Die Diagonale ist gegenständlich realisiert durch den Grat eines Hügels, der schräg von rechts durch die Bildbreite herabfällt und dabei die Ebene räumlich aufwühlt in einen nach vorn drängenden Hintergrund links und einen kontrapostisch sich vertiefenden Vordergrund rechts; er selbst bildet mit dem stark auf sich gezogenen Licht den ganzen Mittelgrund. Man könnte annehmen, die Ausdruckstärke dieser Schräge beruhe auf ihrer Einmaligkeit und Ungebundenheit. Dies erweist sich jedoch als falsch, denn sie ist annähernd die Diagonale des unteren der drei Rechtecke des Kompositionsschemas, oder arithmetisch ausgedrückt: Ihr in gegenständlicher Form dargestelltes Gefälle mißt das mittlere Drittel der Bildhöhe, wobei der unsichtbar bleibende Teil um eine durch die Bilddiagonale genau bestimmte Strecke vom Bildrand entfernt ist. Die ungeheure Vehemenz ihres Gefälles beruht vielmehr darauf, daß dieses *nicht* auf eine Gerade auf der Ebene bezogen ist, sondern durch zwei raumstoßende,

also nicht planparallele Ebenen gegeben wird. Die eine – belichtete – neigt sich von oben nach unten und von hinten nach vorn, die andere – beschattete – sie auffangend und stützend ebenfalls von oben nach unten, aber zugleich von vorn nach hinten, so daß der Bewegungsgrat die vorderste Raumschicht bezeichnet. Diese räumliche Gestaltung durch Modellierung nach einem schräggestellten Parallelepipeton schafft Raumdynamik – ein Aufpflügen der Tiefe, das teils durch die Heftigkeit des Licht-Schattenkontrasts, teils durch die Einspannung in das Netzwerk der Bildmetrik die Ausdruckskraft der Schrägen und ihres Gefälles erhöht.

Diese Schräge des Hügels ist durchschnitten von einer anderen, die realisiert wird durch einen auf eine Doppelgebärde reduzierten Körper, der den Oberleib nach vorn und zugleich die Arme nach hinten wirft. Auch diese kreuzende Schräge gewinnt ihre Ausdruckstärke zum großen Teil aus der Art und Weise, wie das lineare Motiv der Ebene in ein räumliches verwandelt wird. Der größte Teil des Unterkörpers des Johannes wird von der Frau vor ihm verdeckt, während sein eigener Oberkörper vom hinteren Arm nur die isolierte Hand zwischen Kopf und Schulter erscheinen läßt. Die Mantelfläche des Johannes ist – bald konkav, bald konvex – nach hinten gegen die Ebenen des Hügelzugs geneigt, mit deren Kante sie schroff zusammenstößt. Es ergibt sich so eine einzige und relativ schmale Stelle der Überschneidung, zu deren beiden Seiten die freien Teile des Hügelgrats sehr verschiedene Längen haben (1:2).

Außerdem wirkt die Art, in der die weitausholende Gebärde in das Bildganze eingespannt ist: Die senkrechte Mittelachse des Bildes läuft durch das Gesicht des Johan-

nes links außerhalb des Halses, so daß der Kopf in eine viel stärkere Beziehung zu Christus tritt als der Körper; und dieser wiederum in eine andere als die Arme. Es entsteht der Eindruck, als ob dieser einzige agierende Mann unter den vielen Frauen aus einer unendlichen Ferne sich dem nun toten Meister anzunähern sucht, ohne ihn anders als mit dem verweint zugekniffenen Auge erreichen zu können. Ferner wird durch bestimmte Maßverhältnisse die vordere Hand des Johannes vom Körper losgelöst und am Ort fixiert gehalten: Die Entfernung vom rechten Mantelsaum des Johannes bis zum rechten Bildrand ist gleich der vom linken Bildrand bis zum Mantelrand der zweiten stehenden Frau, und dieses Maß ist ungewöhnlich, insofern es weder der Lage noch der Größe nach mit den metrischen Abständen zusammenfällt, über deren Konstituierung und Bedeutung später zu handeln sein wird. Dieser doppelte Gegensatz – die Armbewegung kann das Nachvornstürzen des Körpers nicht nachholen, und dieses bleibt von Christus isoliert, weil es durch die Mittelachse aufgefangen wird – heftet Johannes trotz seiner äußeren Bewegung an die Hügelmauer. Aber auch dieser Gegensatz zwischen stärkster Gebärde und Unbeweglichkeit des Gesamtkörpers steht nicht willkürlich gegen die Hügelmauer, auf die er bezogen ist; sie wird im Schnittpunkt der Kreuzung ungefähr im Verhältnis 2:5 geteilt.

Und schließlich: Das Sich-Durchschneiden von schräg durch die Raumtiefe gestellten Ebenen hat nichts Abrupt-Resultatives, sondern es wird vorbereitet und wieder aufgelöst. Vorbereitet vor allem durch die vom Rücken in Dreiviertelansicht genommene Frau, die Christus mit einer neuen und entgegengesetzten Tiefenschräge soüber-

schneidet, daß die freibleibenden Teile seines Körpers im Verhältnis 5:2 stehen und der größere Teil des Körpers vor dem kleineren Teil des Abhangs zu liegen kommt, dessen ideelle Verlängerung er in einem spitzen Winkel trifft. Die Auflösung dagegen vollzieht sich nicht über die Breite, sondern in der Höhe, wo die Engel sich – trotz der großen Verkürzungen, die Giotto hier gewählt hat, und trotz der scheinbar völlig willkürlichen Anordnung – nicht ein einziges Mal überschneiden. Das Motiv der Kreuzung gehört allein der irdischen Hälfte des Bilds zu; es ist – wie ein zu scharfer und schmerzlicher Trompetenstoß – in der himmlischen Sphäre nicht möglich.

Denn das ist das Entscheidende: Dort, wo die heutigen Betrachter zuerst, wenn nicht ausschließlich das formale Spiel zweier sich kreuzender Ebenen sehen, müssen die mittelalterlichen Menschen ein Symbol ihres Glaubens erblickt haben – ein lateinisches Kreuz, das auf seinem schmälern Balken wunderbar auf der Erde aufzustehen scheint, nachdem es gleichsam kopfüber von der Höhe herabgestürzt ist. Das sinnlich-formale Motiv sich kreuzender Achsen war den Gläubigen der vergangenen Epoche der geistige Gehalt des Kreuzes; und dieses machte ihm in der Szene der Beweinung Christi die vergangenen Ereignisse der Kreuzigung und Kreuzabnahme ebenso gegenwärtig wie die Engel die zukünftigen der Himmelfahrt und der Krönung Christi. Dort wo wir heute nur ein Stück dogmatischer Mythologie zu sehen glauben – tot wie der Mythos von Artemis und Apollo, von Isis und Osiris –, sah man einst den Wendepunkt der höchst realen Weltgeschichte: Christus ist am Kreuz gestorben, um die Menschen in Zukunft in dem Maße zu erlösen, in dem sie ihn beweinen, das heißt ihm nachstreben. Dieser Begriff der

Weltgeschichte hat sich geändert, und mit ihm starb der Glaube an seine mythologische Basis. Aber Giotto hat beide sichtbar und ablesbar in einer Welt von Formen festgehalten und der vergänglichen Glaubenshypothese die einzige Zeitlosigkeit gegeben, deren der Mensch fähig ist: die der künstlerischen Schöpfung.

Die Veränderungen, die Giotto in der späteren *Feststellung der Wundmale* des Heiligen Franz vornimmt, werden wir erst ganz verstehen, wenn wir den Zusammenhang betrachten, in den die drei Faktoren: Kompositionsschema, Beweinungsellipse und Kreuzmotiv auf dem früheren Paduaner Werk gebracht sind. Sie sollen offensichtlich sowohl den Sinngehalt wie die sinnliche Anschauung jeweils anders akzentuieren. Denn die Kreuzung ist das zentrale Bildmotiv, welches den Zusammenhang mit der ganzen Heilsgeschichte sichert; die Ellipse ist das Gruppenmotiv, welches den konkreten Sinn dieser Einzelszene formt.

Das kompositionelle Schema scheint nur eine regulative Funktion zu haben, in Wirklichkeit stellt es aber die allgemeinsten metaphysischen Hypothesen des christlichen Glaubens und deren Beziehungen zu den Grundelementen der künstlerischen Gestaltung dar. Demnach würden die drei Faktoren – erkenntnistheoretisch gesehen – auf drei verschiedenen Realitätsebenen liegen. Giotto aber gibt sie nicht nur als *eine* Realitätsart, sondern auch mit demselben Realitätsgrad, so daß sie gleichgewichtig wirken und sich gegenseitig Konkurrenz machen; erst in dem schmalen leeren Streifen des Himmels findet sich eine andere Realitätsart und in den Engeln ein anderer Realitätsgrad.

Diese mangelnde Differenzierung erklärt sich wohl dar-

aus, daß Giotto noch nicht imstande war, die Mannigfaltigkeit der Motive durch rein bildkünstlerische Mittel zu binden. Dies zeigt sich am deutlichsten in dem Verhältnis zwischen dem Oval der Beweinungsgruppe und den senkrechten Eckfiguren.

Diese stehen auf beiden Seiten schräg in die Raumtiefe und werden durch Johannes und die Mauer zu einem Kurvensegment zusammengeschlossen, das man als Variante des Ovals auffassen könnte und zugleich als Überleitung von diesem zum Kreuzmotiv. Außerdem ist ein Kontakt zwischen der unteren Schicht der Sitzenden und der höheren der Stehenden dadurch geschaffen, daß letztere – links zweimal, rechts einmal – von jenen überschritten werden. Aber beides ändert nichts an dem Haupteindruck, daß die je zwei Eckfiguren rein statische Wiederholungen der senkrechten Bildränder sind, während die beiden Motive mit starker und variiertes Dynamik gegeben sind: Das Oval ist aus der Mitte nach links verschoben, so daß der größere Teil Christi in der linken Bildhälfte liegt, während die analoge Linksbewegung des Abhangs durch Johannes rechts von der Bildmitte aufgehalten wird. Zwischen dem ruhenden Verschobensein und dem gewaltsamen Angehaltenwerden dahinter, das heißt zwischen dem waagrechten und dem diagonalen Ast ein und derselben Bewegungsrichtung mit verschiedenem, sich steigerndem Bewegungstempo ist eine Verbindung hergestellt durch eine Schräge, die (von hinten nach vorn) vom Kopf des Johannes zum Kopf der sitzenden Frau (Rückenansicht) läuft. Diese Schräge läßt gleichsam durch ihre Neigung die Verschiebung aus der Statik der Senkrechten ermessen, aber zwischen Statik und Dynamik ist damit nur eine ganz äußere

Verbindung, kein innerer Zusammenhang hergestellt. Einen solchen inneren Zusammenhang zeigt das spätere Bild, dessen Unterschied zum früheren in der veränderten Gestaltung der Flügelgruppen und der veränderten Verbindung mit dem Oval besonders deutlich wird.

In der *Feststellung der Wundmale* ist die allgemeine Lage-symmetrie der Flügelgruppen in eine konkrete Asymmetrie verwandelt dadurch, daß die rechte Gruppe in Dreiviertelansicht, die linke dagegen in fast orthogonaler Verkürzung gegeben ist; die erste besetzt also einen größeren Teil der Bildbreite als die zweite (circa im Verhältnis 5:3). Damit sind nicht nur die vier Faktoren, aus denen jeder Flügel besteht: dunkle Leere, Architektur und zwei Gruppen von Männern, links enger aneinander gedrängt als rechts, wo Giotto den Himmel als Randstreifen bis zum Horizont mit solcher Breite heruntergeführt hat, daß er den ganzen Raum wie das architektonische Gerüst umgreift und relativiert (wovon später zu reden sein wird). Zugleich ist der Unterschied zwischen Profil- und Dreiviertelstellung verbunden mit einer anderen Bewegungshaltung. An der inneren Gruppe wird links eine Kurve, die vorn etwas schräg ansteigt, hinten steil fallend angehalten, rechts aber eine steil steigende Senkrechte zu einer nach innen schräg herabfallenden. Darum scheint diese Gruppe noch in einer Prozession zu schreiten, während die andere bereits zum Stillstand gekommen ist. Die mehr schräg gestellte und darum mehr Platz einnehmende rechte Gruppe scheint gleichsam das Oval mit der Bahre nach links zu schieben, während die linke Gruppe diese Bewegung anhält; dabei wird diese Bewegung, wenn auch nur provisorisch, auf die senkrechte Mittelachse bezogen, die – nur ideell angedeutet – unten in der Leere zwischen

den Mönchen sich verliert, nach oben hin aber sich zunehmend konkretisiert. Die ganze Statik der Symmetrie ist dadurch in Zusammenhang, ja in Abhängigkeit gesetzt von Kräften, die sich auf beiden Seiten verschieden stark äußern: Sie drängen rechts stärker gegen schwächeren Widerstand, links dagegen schwächer gegen stärkeren Widerstand. Es wird so der Eindruck einer aus dem Spiel lebendiger Kräfte gewachsenen Notwendigkeit der räumlichen Anordnung erzeugt, die Statik zum Ergebnis einer vor unseren Augen sich entwickelnden Dynamik gemacht.

Davon ist auf dem Bild von 1305 nicht das geringste zu spüren, denn das Oval ist aus der Achse vorgeschoben, ohne daß die zahlreichen Abweichungen aus der Symmetrie eine einheitliche dynamische Kraft in den Randgruppen erwirken; diese füllen vielmehr nur den von den Motiven übrig gelassenen Raum aus. Das Statische ist fixiert, und die entsprechenden Lagen sind nachträglich an einzelnen Stellen variiert, ohne daß ein einheitliches Prinzip zu erkennen ist, das über diese sekundären Asymmetrien in das Bildganze hinein weiterwirkt.

Doch ist in den Eckgruppen des späten Bildes nur die eine Richtung der dynamischen Bewegung gegeben und nur die äußerlichere Form der Verbindung von Statik und Dynamik; die andere – entgegengesetzt in der Richtung und enger in der Durchdringung – finden wir in den Rechtecken der Rückwand. Durch ihre Fünzfzahl (wenn man von den zwei überschrittenen Eckfragmenten abieht) wird die eben erwähnte senkrechte Mittelachse betont. Diese teilt das mittelste Rechteck in zwei ungleiche Teile, und zwar nach dem Goldenen Schnitt gemäß der Proportion des Gesamtformats und des Breitenverhält-

nisses der linken zur rechten Flügelgruppe. Diese Ungleichheit der Mitte hängt damit zusammen, daß die Breiten aller Rechtecke voneinander verschieden sind und einem bestimmten Rhythmus gehorchen: Rechts liegt das schmalste, dann folgt nach links hin eine Steigerung; das mittelste ist wieder kleiner (aber nicht so klein wie das erste), gewiß um das Drängen der Figuren über die Ränder hinaus zu unterstützen; das vierte wird größer, annähernd gleich dem zweiten, und das letzte links wird am breitesten. Schreibt man für klein \cup und für groß $-$, dann erhält man von links nach rechts die Reihe: $- - \cup - \cup$, das heißt im Ganzen ein Alternieren und Fallen der Maße in Gegenrichtung zur Verschiebung der Bahre, also zur dynamischen Kraft des Bilderaufbaus. Andererseits nimmt in den menschlichen Gruppen die Breite ab in der entgegengesetzten Richtung zu den rein geometrischen Figuren. Daraus ergibt sich der Kontrast: große Gruppe – kleines Feld rechts und kleine Gruppe – großes Feld links. Dieser rhythmische Gegenzug wird noch dadurch unterstützt, daß man in der Höhenrichtung von den beiden linken Rechtecken mehr sieht als von den rechten. Wir haben also nicht wie auf dem frühen Bild *eine* Bewegungsrichtung in zwei Tempi, sondern zwei entgegengesetzte Bewegungsrichtungen; und diese beginnen am rechten Rand nicht mit einer statischen Figur, sondern mit einer statischen Gruppe; dann kommen sie links zum Stillstand, der wiederum in Bewegung verwandelt und zum Ausgangspunkt zurückgeführt wird.

Aber damit ist das Neue an der Bewegung des späteren Bildes noch nicht erschöpft: Sie ist an zwei Stellen dadurch gegliedert, daß die zentrale Gruppe des Ovals von den Flügelgruppen getrennt ist durch eine nach unten keil-

artig sich schließende, nach oben aber sich öffnende, V-förmige Leere. Dieses uralte vorgeschichtliche Zeichen für Leben² wird Hauptmotiv des späten Bildes. Wenn der Blick von links in das breitflächige Bild eintritt, fällt er an den steilen Kleiderfalten der Kleriker bis an den Boden hinab. Dort hart aufgestoßen, tastet er sich an den etwas schräg stehenden Füßen der Bahre langsam empor, wird unterbrochen weitergeführt an dem noch schrägeren Lakenzipfel, um von dem nach hinten übergeneigten Mönch zum ersten Mal auf die noch sehr weit entfernte Himmelserscheinung verwiesen zu werden. Hat dann der Blick das Oval in seiner ganzen Breite durchwandert, so fällt er an der Rückenlinie des letzten, hinter der Bahre stehenden Bruders wieder herab; er fällt *hinter* den sich überschneidenden und schließenden Gewändern gleichsam in eine bodenlose Tiefe und wird doch zugleich vorn aufgefangen. Dann steigt er an der Gewandlinie des hintersten Chorknaben wieder empor, bis es von der Kreuzesfahne zur himmlischen Erscheinung hinauf und diesmal dicht an sie herangeleitet wird. Dieser *doppelte Hiatus* und seine variierte Auflösung ist der lebendige Blutstrom des Bildes. Man denke ihn fort, und alles wird tot und sinnlos.

Es ist nun interessant zu sehen, wie dieser Hiatus auch schon auf dem Bild von 1305 angelegt ist: Über (hinter) den Unterarmen Christi und unter der vorderen Hand des Johannes. Obwohl beide Stellen durch das vom Rahmen her bestimmte metrische Gefüge und durch andere Kompositionsfaktoren herausgehoben sind, bleiben sie wohl schon der Anlage nach unwirksam: der linke, weil er zu breit ist; der rechte, weil er nicht tief genug nach unten führt; und beide, weil sie in Größe und Richtung nicht hinreichend aufeinander bezogen sind. Sie sind nur Leer-

stellen; Ruhepunkte, in denen die allgemeine Erregung der Gesten und der Gefühle abklingen kann. Auf dem späteren Bild jedoch sind sie das eigentlich Erregende. Denn indem das Auge in die Leere hinunterfällt und wieder aus ihr aufsteigt – das erste Mal begrenzt durch eine Waagrechte, das zweite Mal über das Begrenzte, durch die Kreuzfahne hinausgeführt bis zur Himmelfahrt der Seele –, wird der Betrachter selbst zum Akteur und, da seine Handlung im Leeren vor sich geht, zum Träger der stärksten Aktion, vor der alle übrigen Handlungen verblasen, sich relativieren.

Es handelt sich nicht nur darum, daß ein Bildmotiv (das des Kreuzes) durch ein anderes (das des siegenden Lebenszeichens) ersetzt wird, weil eben nicht mehr Christus, sondern ein Heiliger dargestellt ist. Das neue Motiv hat auch eine andere Qualität. Diese erkennt man am leichtesten, wenn man die Gestaltung des Himmels betrachtet. Der leere Streifen, der auf dem frühen Bild zwischen den Köpfen der Menschen und den Engeln steht, bleibt trotz seiner starken Betonung hinter den Menschen; diese agieren vor ihm, ohne seine Leere in sich zu haben – wie das Leben mit stark nach außen projizierten Gesten gegen den Tod steht, solange dieser ein äußeres Ereignis bleibt. Unter dieser Voraussetzung kann es nur figurale, durch Gegenstände gebildete Motive geben, mögen diese symbolische Zeichen sein wie das Kreuz oder geometrische Formen wie das (durchbrochene) Oval.

Im späteren Werk hat der Himmel eine andere Seinsart als alle Gegenstände und Menschen; seine Leere relativiert alle daseienden Gegenstände, als sei er ihr Absolutes; und er dringt zwischen sie ein, bildet das zwischenfigurale Motiv, das von Gegenständen nur noch begrenzt,

im übrigen aber immateriell ist. Der Sujetwandel ist mit einer Vertiefung der Religiösität verbunden, obwohl das Objekt einen niederen Grad in der Hierarchie der religiösen Werte einnimmt. Hier ist es nicht mehr der Glaube, welcher der Kunst, sondern die Kunst, welche dem Glauben ihre Wertskala aufzwingt.

Jetzt wird auch verständlich sein, warum die andere Qualität des neuen Motivs sich im älteren Bild nicht entwickeln konnte: Die Diagonalen, welche das bildbeherrschende Motiv bilden, sind – trotz der symbolischen Bedeutung ihrer Kreuzung – zu subjektiv-emotionale, zu unmittelbar expressive Linien, als daß sie mit diesem Grad von Stille vereinbar wären; die Diagonale mußte einem System von Senkrechten und Waagrechten weichen, das im Wesen der Ebene objektiv-unpersönlich begründet ist, ehe Leben und Tod ihre erhabene Sprache der Leere und des Schweigens entfalten können.

Von den Senkrechten in den Flügelgruppen wie in den Rechtecken der Wand ist bereits ausführlich gesprochen worden. Die Waagrechten finden sich an der Bahre und dann über und hinter ihr in dreifacher Stufung an der Wand; zuunterst als unterbrochene Folge vielfach profilierter Schmalseiten hoher Rechtecke; darüber als durchlaufende unprofilerte Waagrechte (die an den äußersten Ecken von den Konsolen des Giebelvordaches überschritten wird); und dann abschließend als stark profiliert durchlaufende Waagrechte, die an den Ecken von den Architraven der Giebel abgelöst wird.

Die gemeinsame Funktion der Waagrechten besteht darin, das Gegenständliche und Abstrakte des Irdischen vom absoluten Sein des Himmels zu trennen. Dabei be-

steht zwischen den drei Waagrechten ein in den Profilen geformter Unterschied des Wirklichkeitsgrads: Der geringste liegt in der Mitte, so daß die anfänglich vorhandene Betonung durch ein Hindurchgehen durch ein Nichtsein zum Maximum gesteigert wird. Diese Differenzierung nach Wirklichkeitsgraden ist im späteren Werk mit größter Sicherheit und Feinheit gehandhabt. Der geringere körperliche Wirklichkeitsgrad ist oft der größere seelische, und wenn beide verschwinden, bleibt noch ein geistiger bestehen. Die quantitativen Unterschiede werden zu qualitativen und diese zu einem System von Daseinsarten, das als ein abgestuftes Ganzes mit allen seinen Unterschieden und Spannungen den Umfang des hochmittelalterlichen Seinsbegriffs ausmacht. In diesem Sinn hat auch der jüngere Giotto ein System von Seinsgraden gekannt, nur daß diese getrennt übereinander liegen (Menschen, Himmel, Engel), während sie jetzt ineinandergreifen, ohne darum die Transzendenz aufzuheben.

Aus dem Wesensunterschied folgt ein Wirkungsunterschied. Beim figuralen Motiv des früheren Bildes geht das Bestreben des Künstlers dahin, alle seine Komponenten so zu steigern, daß sie die Fassungskraft und das Einfühlungsvermögen des Betrachters übersteigen. Wenn es uns schon gelingt, die ganze Aktivität des Johanneischen Gefühlsausbruchs *oder* die ganze nach innen gewandte Kontemplation der Frauen einzeln nachzuempfinden: Wer könnte tatsächlich beide – in der ganzen Spannweite ihrer Kontraste – *gleichzeitig* mit derselben Stärke empfinden? Das zwischenfigurale Bildmotiv der Leere in dem Spätwerk dagegen erfährt keine Konkurrenz durch die Menschen und ihre Gebärden; der Betrachter ist unmittelbar mit seinem prinzipiellen menschlichen Unver-

mögen einer unendlichen Aufgabe gegenüber gestellt. Er mißt nicht mehr sich und das Wahrgenommene am Künstler, sondern diesen und sich selbst am Absoluten. Im Motiv der Leere zwischen den Figuren ist das Absolute anschaulich geworden, im figuralen Motiv nur ein höheres Endliches (dem allein von der Religion und nicht von der Kunst das Sein der unendlichen Substanz zugesprochen wird). So kommen wir zu dem anscheinend paradoxen Ergebnis, daß die Totenklage um Christus, obwohl sie die Engel des Himmels in Bewegung setzt, ein auf den Kreis seiner Jünger begrenzter Vorgang ist, die Beweinung des Heiligen Franz dagegen ein schlechthin allgemein menschliches Ereignis: Giotto hat in der Zwischenzeit gelernt, die im christlichen Glauben liegende Dimension des Absoluten künstlerisch darzustellen.

Dieser Veränderung des Motivs entspricht eine neue Werkgestalt: Das Paduaner Bild (1305) wirkt wie aus dem überpersönlichen, Notwendigkeit suchenden Willen des Künstlers gestaltet, das späte Bild dagegen wie aus sich selbst heraus gewachsen, so daß es den immanenten Willen der Menschen und das transzendente Sein nicht bloß gegenüberstellt, sondern vereinigt. Aber dieses Ergebnis einer engeren, inneren Durchdringung der beiden Gegensätze ist nur möglich wegen der prinzipiellen Einheit der beiden Merkmale. Es hat sich vom früheren zum späteren Werk die Methode der Weltanschauung und der Weltgestaltung geändert: Sind im ersten die von der Religion gegebenen Welten voneinander getrennt, jede in ihrem Gegensatz zur anderen ins Extrem entwickelt und dann äußerlich zusammengefügt, so sind sie jetzt aus einer allumfassenden Einheit stufenweise entwickelt, so daß die

größten Kontraste noch innerlich aneinander gebunden bleiben, wenngleich ihre Glieder klarer gegeneinander abgesetzt werden.

1305 geht Giotto analytisch und komponierend vor, wobei das Statische und das Dynamische unverbunden nebeneinander liegen; nach 1317 geht er konstituierend und synthetisch vor, und diese methodische Bewegung eint sich mit Bildstatik und Gleichgewichtsrechnung. In dem einen Fall ist Methode etwas, was der Künstler an Gegenständen vornimmt, um ein Bild zu konstruieren; in dem zweiten dagegen dasjenige, wodurch die Gegenstände ihren Sinn erfüllen, indem sie ein Ganzes werden. Diese Totalität war schon mit dem frühen Werk beabsichtigt; indem sie sich im späteren erfüllt, wird die Mannigfaltigkeit in ihr nicht kleiner und die Gegensatzspannung nicht geringer – beide werden stärker auf eine zugrunde liegende Einheit bezogen.

Diese Unterschiede der Methode werden klarer hervortreten durch die Erörterung der Darstellungsmittel und der Formen, aus denen das Motiv gebildet ist und durch die Analyse ihrer Oberflächen-, Körper- und Raumrealisierung.³

An den Oberflächen des frühen Bildes lassen sich gegenständliche Stoffcharaktere gut unterscheiden: Haare, Fleisch, Tuch, Leinen. Doch im Ganzen herrscht ein allgemeiner und vorstellungsmäßig abstrakter Stoffcharakter vor, dem gegenüber die spezifischen Eigenschaften in ihrer sinnlichen Qualität nur eine untergeordnete Bedeutung gewinnen; aber diese allgemeine Stofflichkeit hat ein Höchstmaß von dinghafter Realität wie die Körper selbst, deren Grenze sie bildet. Sie ist nicht mehr die des mittelalterlichen Universalienrealismus, nach dessen Lehre das

Allgemeine ein ursprünglicheres Sein besitzt als das Besondere; die Stofflichkeit ist aber auch nicht gebildet im Sinn des Nominalismus, der das Besondere und Individuelle als konkreter und gegenwärtiger aufgefaßt hat als das Allgemeine. Vielmehr ist die Stofflichkeit vom menschlichen Verstand durch den Vergleich vieler Erscheinungen, durch fortgesetzte Akte der Abstraktion als die Wesenheit, als der »Begriff«, der mit der Sache selbst identisch sein soll, herausgebildet worden. Darum ist der Unterschied zwischen einem eng über den Körper gespannten und einem locker von ihm herabhängenden Gewand so gering; darum wiederholt sich so häufig dieselbe Straffheit und unporöse Dichtigkeit des Stoffs. Die Tatsache, daß keiner der Körper eine Ausstrahlung hat, die über ihn hinausreicht, und das Bildganze keine konkrete Atmosphäre, die eine emotionale Einheit als Raumsituation herstellen würde, entspricht diesem Gestaltungsakt, der jedes Ding isoliert, um seiner Erscheinungsweise die Zufälligkeit und Sinnlichkeit zu nehmen.

Jede künstlerische Realisierung der Oberfläche enthält nicht nur eine bestimmte Stellungnahme zu den Stoffcharakteren der dargestellten Gegenstände, sondern zugleich mit und in diesen eine stoffliche Formung der seelisch geistigen Inhalte. Man erinnere sich der Unterscheidung zwischen aktivem und kontemplativem Gefühl und ihrer Nuancierungen. Beide sind durch Gebärden und Gesten gegeben, die wohl einen dauernden Habitus des ganzen Körpers und nicht bloß eine momentane Haltung darstellen, aber doch nicht gemeinsam aus einer einheitlichen Atmosphäre – diese konkretisierend – herauswachsen. Auf dem früheren Bild gibt es sehr viel seelischen Ausdruck, aber keine seelisch belebte Oberfläche, es sei

denn die Bewußtseinsspannung des schaffenden Künstlers.

Über den Stoffcharakter des Farbmaterials wäre Analoges zu sagen. Es hat nicht seine Eigenmaterialität, sondern diese ist erhoben in ein Allgemeines, das zugleich eine Entmaterialisierung bedeutet, dabei aber den Materialcharakter zu gesteigertem Ausdruck bringt. Zu diesem Allgemeinen haben sich Gegenstandstoff, Ausdrucks- oder Geiststoff und Farbe gleichmäßig zusammengefunden und konkretisiert.

Das Werk von 1317 zeigt eine das ganze Bild beherrschende, dem dargestellten Inhalt entsprechende Stimmung als zusammenhängende Oberfläche des Raumganzen, die an den einzelnen Stellen gegenständlich, seelisch und materialmäßig variiert ist. Die allgemeine Stofflichkeit zeigt ihren immanent-mathematischen Charakter als eine Mitte, um die eine immateriellere (spirituellere) und eine konkretere (stofflichere) Sphäre kreisen. In dieser Raumlucht schwingt das feierlich Erhabene der Andacht, die intime Stille der Trauer, das beinahe selbstverständliche Geschehen des Wunders ebenso wie die feinen Stoffunterschiede der Mäntel und des Pelzes: das in Stoff und seelischem Ausdruck ebensosehr entmaterialisierte wie objektivierte Material. Man beachte, wie jetzt Mantel, Körper, seelischer Ausdruck eins geworden sind; wie etwa der Stoff des Mantels, der in allen Gelenken knickende und zitternde Greisenkörper und die kindlich-innig hinschmelzende Andacht des mittleren knieenden Mönchs teils zusammengehen, teils kontrastieren – in jedem Fall aber eine Einheit bilden. Und wie mit ganz anders gearteten Inhalten der gleiche Grad an Einheit in den vorderen Trägern der Kreuzfahne erreicht wird: steifer,

heller, kalter Stoff, straffe Jugendlichkeit, liturgisch-objektive, unpersönliche Andacht.

Die Spannweite zwischen den Kontrasten ist gewachsen, aber zugleich sind sie zu einer innigeren Einheit zusammengetreten, und zwar aufgrund einer bestimmten Ordnung. Die geistige Seite, die jetzt nicht mehr die Bewußtseinsspannung des Künstlers, sondern die beherrschte Gefühlserregung der dargestellten Personen ist, hat die Führung; sie verstofflicht sich zuerst gegenständlich, dann als Farbmaterie. Es ergibt sich so an jeder einzelnen Stelle ein kontinuierlicher Prozeß vom Geistigen ins Materielle, während im Ganzen des Bildaufbaus der methodische Prozeß umgekehrt vom Körperlichen über das Mathematisch-Abstrakte ins Immateriell-Absolute geht. Aus dieser Kontrastspannung zwischen Teil und Ganzem folgt, daß das Verhältnis der Stoffcharaktere von Kompositionsschicht zu Kompositionsschicht wechselt. Hierauf beruht die Fülle in der Einheit der Oberfläche im Gegensatz zur relativen Monotonie des älteren Paduaner Bildes.

Dem entspricht die Entwicklung des Darstellungsmittels der Linie. Wo sie auf dem frühen Bild zusammenhängend auftritt, z. B. im Mantelsaum der rechten Randfigur oder in dem weißen Schal ihres Nebenmanns, fließt sie in eine einzige Richtung und hat trotz ihrer Präzision zugleich etwas Weiches. Auf dem späteren Bild ist z. B. an der Randlinie des vorderen Fahnenträgers die Kurve auf eine Gerade, die Schräge auf eine Senkrechte und eine leicht gewellte Kurve gespannt. Jede Linie trägt ihr Gegenteil als ihren eigenen Konflikt in sich und wird dadurch aus sich selbst lebendig. Eine solche innere Spannung suchen wir auf dem frühen Bild vergeblich. Die Linie erschöpft sich

dort in ihrer Funktion der Begrenzung oder Gliederung; dadurch wirkt sie wie von außen hinzugefügt, während die Linie des späten Bildes Eigensein aus innerer Bewegtheit gewinnt. Darum kann diese Linie an- und abschwellen als Zeichen der verschiedenen Stärke der Spannung zwischen den sie konstituierenden Gegensätzen und auf dem Höhepunkt geometrischer Energetik eine Musikalität entfalten, die der früheren Linienart völlig fremd ist; dieser fehlt das Schwingen zwischen Nuancen, die Zwischenstufen zwischen Sein und Nichtsein.

Im Gegensatz zu der einreihigen Richtung der frühen Linie wirken in der späteren beide Richtungen einer Dimension gegeneinander. Betrachten wir das einfachste, weil an einem toten Gegenstand gegebene Beispiel. Man sieht auf dem Franziskus-Bild den vorderen Pfosten des architektonischen Zeichens für Mauer mit Eingang im tektonischen Sinne von unten nach oben; aber man spürt zugleich deutlich, wie die Richtungsintensität abnimmt und wie an einem schwachen Punkt, wo das Steigen fast zum Stehen gekommen ist, der Architrav eingreift. Von dieser Stelle ab, die durch die Konsole und das vorragende Dach noch markiert ist, sehen wir ein Doppeltes: die weiter sich verjüngend aufsteigende Wand und das Umbiegen des Steigens in ein Fallen. Die menschlichen Figuren zeigen dasselbe Nacheinander der zwei entgegengesetzten Richtungen der senkrechten Dimension, aber zugleich ihr Ineinander. Dies ist deutlich in der jeweils vordersten Figur der Dreiergruppen in den Flügeln. Sieht der Betrachter den einen Rand des Gewands steigend, so sieht er den anderen fallend; welchen von beiden er steigen bzw. fallen sieht, hängt weitgehend davon ab, ob sein Blick von den Seiten nach innen oder von innen nach den

Seiten oder von einer Seite zur anderen schreitet – alle diese Bewegungsrichtungen sind möglich und fast gleichwertig. Es kommt hinzu, daß die beiden Äste der Randkurven nicht nur aufeinander, sondern auch auf die fallende Kurve des Ärmels bezogen sind, zu der sie in Gegensatz stehen, wodurch dann beide zu steigen scheinen.

Ein dritter Unterschied, der mit den beiden genannten zusammenhängt, betrifft die Graduierung der Intensität. Auf dem Bild von 1305 haben die verschiedenen Linien (wie jede einzelne in sich selbst) entweder durchgehend die gleiche Intensität oder sie fallen übergangslos vom Sein ins Nichtsein; wohl spürt man ein Nachlassen bei der sitzenden Frau links oder dem stehenden Mann rechts, aber der Gesamteindruck ist doch der einer einheitlichen und starken Betonung. Auf dem späteren Bild findet man Gegensätze wie die völlig entspannte, lasche, zittrige Linienführung im Mantel des in der Mitte Knieenden und die straffe, scharfe, fast geometrische des Kreuzfahnen-trägers – eine Polarität, die eine nicht absehbare Fülle von Zwischenstufen der Intensität umfassen kann. Aber diese sind nichts anderes als die auseinandergenommenen und auf verschiedene Personen verteilten Intensitätsgrade einer einzelnen Linie. Diese Auseinanderlegung freilich erlaubt eine Mannigfaltigkeit von Ausdruckswerten: die eben erwähnte zittrige Linie stellt das Alter, den Seelenzustand des Mönchs ebenso klar und eindeutig dar wie die scharfe die Jugend, die Konzentration und das geringere Beteiligtsein des anderen, während auf dem frühen Bild die durchgängig gleichmäßigere Akzentuierung der Linie die Ausdrucksmöglichkeiten auf die typischen Unterschiede (der Kontemplation und der Aktion) beschränkt.

Damit das Darstellungsmittel zur Form wird, muß die Modellierung hinzukommen, sie ist auf den beiden Bildern verschieden. In der Beweinung Christi ist die Rückenansicht der am Boden sitzenden Frau aus zwei Teilen zu dem Eindruck eines stereometrischen Körpers zusammengesetzt: aus dem nach hinten geneigten Rechteck der Rückenfläche und dem Dreieck der Seitenfläche. Aber da die Basis beider Figuren auf *einer* Linie liegt, die parallel zum Bildrand verläuft und die Spitze des Dreiecks ohne Abgrenzung in das Rechteck einmündet, so scheiden sich Rechteck und Dreieck um so weniger, als sie beide aus einem alle einzelnen Gliederverschiebungen des Körpers verdeckenden Tuch herausdifferenziert sind. Wie sehr die einheitliche Dreidimensionalität einer Volumenmasse und nicht ihr Aufbau aus relativ selbständigen Ebenen oder Flächen beabsichtigt ist, zeigt die in das Rückenrechteck eingetragene Gratsfalte, in der sich Licht und Schatten scheiden und so aus dem einen Rechteck zwei räumlich verschieden verlaufende Giebelseiten bilden, die aber in der Schulterwölbung verschmelzen. Körperlichkeit und Raamtiefe werden durch zwei entgegengesetzte methodische Prinzipien der Modellierung erreicht. Das eine besteht darin, mehrere Ebenen um einen Grat herum zu einer stereometrischen Figur zu komponieren; das andere darin, eine Ebene durch einen Grat in zwei zu teilen, deren Seiten in verschiedene Richtungen streben. Beide sind begrenzt und dem Begriff einer Volumeneinheit a priori unterworfen sowie einer Ebene, die die ganze Tiefenbewegung anhält und die Illusion eines Vollkörpers ausschließt.

Die entsprechende Figur auf dem Bild von 1317 zeigt zwei wesentliche Unterschiede: Zunächst bewirkt die Art

der Modellierung der (in diesem Bild kleineren) Figur den Eindruck eines gerundeten Körpers. Dies beruht unter anderem darauf, daß die seitliche und hintere Ebene des Unterkörpers keine gemeinsame Waagrechte am Boden haben, sondern deutlich von oben nach unten durch einen Grat in einen hellen und einen dunklen Bereich geteilt sind. Dieser Grat bildet die Trefflinie⁴ für das Auge des Betrachters, das nun die beiden Ebenen mit verschiedener Breite und in verschiedene Tiefe gleichzeitig in entgegengesetzte Richtung auseinandergehen sieht; in dem früheren Bild dagegen ist die ganze Rückenebene von rechts, die Seitenebene von vorn gesehen, so daß der sie trennende Grat nicht die Funktion einer einheitlichen Trefflinie haben kann. Das sackartige Gesamtvolumen wird in jeder einzelnen Figur gemäß der Rolle differenziert, die sie in der Gesamtkomposition zu spielen hat, und zwar ohne Rücksicht auf irgendeine andere Figur; im späteren Bild dagegen ist die eine Trefflinie für die konstitutive Modellierung mehrerer Personen festgehalten. Aus diesem Vergleich erklärt sich wohl am ehesten, warum in dem knienden Mönch rechts die hintere Fläche des Körpers stärker in die Bildebene gedreht ist und damit in geringere Tiefe reicht als die Seitenfläche (im Gegensatz zur Modellierung des mittleren Mönchs) und warum in der links knienden Figur überhaupt keine Seite unabhängig gegeben ist und das Prinzip des Grats durch das des Zylinders ersetzt ist.

Der zweite Hauptunterschied liegt darin, daß in der Bezeichnung Christi das Volumen eines Körpers durch eine einzige Wölbungsart gegeben ist, die überwiegend konvex ist; wo die Konkave hinzukommt, dient sie der Begrenzung und Überführung der Fläche in die Ebene. In der

Totenklage um den Heiligen Franz geht in beiden knieenden Brüdern das Konkave ins Konvexe über, und diese Wellenbewegung wird kompliziert durch eine Drehung des Oberkörpers gegen den Unterkörper, durch gewisse Überschneidungen (linker Unterärmel gegen Oberarm) und durch Linienführungen (die nach hinten sich hebenden und drehenden Gürtel), die dem Auge des Betrachters Bewegungsreize um die Figur herum verschaffen, anstatt es an den Rändern gegen eine Wand laufen zu lassen, welche die Tiefenbewegung abbricht. Man vergleiche zum Beispiel den oberen Rand der Kapuze mit dem Kopftuch der Frau, die das Handgelenk Christi hält.

Eine andere Beobachtung – am zweiten stehenden Mann von rechts auf beiden Bildern – wird uns noch tiefer in die Unterschiede der Modellierung führen. Das Paduaner Bild zeigt eine schräg gestellte Ebene, die vom Auge nicht zu einem stereometrischen Körper ergänzt wird; im Florentiner Bild ist der Zylinder des Gewands auf eine Ebene gespannt, die dem Vollkörper eine eindeutige und ruhige Ansicht gibt. Die Ebene in Padua ist durchaus nicht flach, sondern durch den weißen Schal bewegt, der verschieden starke Wölbungen, verschieden gerichtete Neigungen und verschieden große Tiefenerstreckungen hat. Aber ebensowenig wie dieser Schal vermögen der Brustkorb oder die Kopfneigung mehr als eine gewisse Belebung der Oberfläche zu erreichen, weil die räumlichen Differenzierungen nicht auf *eine* Achsenebene bezogen sind.

In dem späteren Bild dagegen ist durch den Körper eine solche Ebene hindurchgelegt, und sie erfüllt viele Funktionen: Sie hält die beiden höchst verschieden verlaufen-

den Randlinien – die linke liegt unten weiter vorn als oben, die rechte unten weiter hinten als oben – zusammen; sie akzentuiert die unterschiedliche Tiefe der Flächen zu beiden Seiten des Grats auf dem Zylinder, dessen Rundung durch feine Kannelierung nach Hell und Dunkel ein stets wechselndes Schweben nach hinten und vorn erhält; sie zieht beide Arm-Schulter-Gelenke nach vorn aufeinander zusammen, damit man trotz der Verkürzung der Dreiviertelansicht auch den Rücken der uns näher stehenden und die Brust der von uns entfernten Seite sieht; sie sammelt entgegengesetzt gerichtete Tiefenbewegungen des überschneidenden Vorder- und des stark verkürzten Hinterarms (man vergleiche gerade diese Stellen mit den entsprechenden des früheren Bildes). Zugleich aber ergeben alle diese Funktionen eine Reihe von Linien, die entweder in eine nicht mehr sichtbare Tiefe führen oder Bewegungsanreize um die Figur herum erzeugen. Der starke Hell-Dunkel-Kontrast begünstigt die Ablösung, während auf dem frühen Bild gerade die Dunkelheit der Arme mit dem Hintergrund verschmilzt.

Mit diesen Mitteln erreicht der Künstler eine kubische Masse, die um eine räumliche (planparallele) Achsenebene konzentriert ist und zugleich vom Körper in den Raum weiterführt. Damit wird die Einzelfigur über die bloße Tiefenfunktion hinaus zu einem gewissen Grad von körperlich-räumlichem Eigensein entwickelt, während sie auf dem früheren Bild nur eben diese Tiefenfunktion für den Raum erfüllt, ohne ein eigenes Sein des Körpers im Raum zu erreichen. Die Modellierung auf dem Florentiner Bild wirkt als ein Akt, den die dargestellte Figur selbst vollzieht, und nicht mehr – wie in Padua – als ein Vorgang, den man von außen an ihr vornimmt.

Diesen verschiedenen Prinzipien der Formkonstitution entspricht dann ihre unterschiedliche Realisierung im Körper. Auf dem frühen Bild ist das Allgemeine, die Voluminosität, das Wichtigste. Um die vielfachen Gliederungen des Körpers nicht darstellen zu müssen, sind alle Menschen in eng angezogene Umschlagtücher gehüllt, so daß sie gefüllten Säcken nicht unähnlich sind, die der Schwere ihrer besonderen Stellung nachgeben. Das jeweilige Maß an Volumen ist durch die spezielle räumliche und kompositionelle Funktion der einzelnen Figur bedingt – mit der durchgehenden Tendenz, soviel Volumen wie nur irgend möglich herauszuholen und dabei Körper- und Gewandvolumen zusammenfallen zu lassen. Nur selten läßt Giotto die Körpermasse aus der Gewandmasse heraustreten oder in sie versinken.

Entsprechend dieser Tendenz zur Voluminosität ist auch der tote Christus als vollkräftiger Mann gebildet. Sein Akt zeigt uns – worüber auch die bekleideten Figuren keinen Zweifel lassen –, daß Giotto über Lage und Funktion der Schultern und Hüften, über Rippen und Bauch sehr gut unterrichtet war. Daß Hand und Fuß scheinbar ohne Knöchelgelenk ansetzen, ist mehr Stilwille als Unkenntnis der Anatomie: Wie weiß die Hand der knieenden Frau am linken Rand zu tragen! Aber da Giotto die Gelenkstellen des Körpers nicht als das vorwiegende Gliederungsmittel seiner Massen benutzt, so verdeckt er sie immer dort, wo sie mit seinen eigentlichen Mitteln der Differenzierung: den räumlichen und kompositionellen Funktionen konkurrieren, wie bei Christus die Ansatzstellen des Halses am Oberkörper.

Es gibt im frühen Bild zwei bzw. drei Arten von Volumen: Im ganzen unteren Bildteil breitet sich jede Figur

in allen Dimensionen aus, und es schließt Volumen an Volumen, entweder auf demselben Plan oder auf zwei hintereinander liegenden gleichsam mit Fugenkonkordanz: Der hintere Körper steht in den Öffnungen, welche von zwei vorderen gelassen sind; die Voluminosität ist selbst bei verschiedenen Graden der Gliederung annähernd die gleiche. Im oberen Bildteil dagegen ist das Volumen mit Hilfe von Verkürzungen auf relativ wenig umfangreiche Stellen konzentriert, und trotz aller Fugenkonkordanz der Anordnung ist jeder Körper von allen Seiten vom Bildrand umgeben. Die Engel konstituieren keine allseitig gleichmäßig ausgedehnten Massen, die den Grund verstellen, sondern Massenpunkte oder Fluglinien, die aus dem Grund herausbrechen, um diesen desto stärker zur Geltung zu bringen. Giotto hatte offenbar die Absicht, mit diesen Mitteln die von der menschlichen verschiedene Daseinsart der Engel darzustellen und so eine Zweischichtigkeit des Bildes in der Höhendimension zu schaffen: eine irdische und eine ihr transzendente himmlische, die durch eine Kluft getrennt bleiben. In dieser Kluft ist das Volumen gänzlich verschwunden.

Wo es Giotto auf dem späteren Bild noch auf das Volumen ankam, hat er dieses konstituiert, statt es bloß zu umreißen, und es bis zur Illusion einer stereometrischen Gesamtform realisiert. Volumen ist jetzt nicht mehr schwere Masse, sondern ein lebendiges Spiel von niederdrückender und steigender, von zentrifugaler und zentripetaler Energie. Es ist nicht da, sondern wird; es entsteht und vollendet sich (in methodischer Analogie zu der erörterten dynamischen Art der Gleichgewichtsverschiebung). Dementsprechend sind die Gliederungen des Volumens nicht durch die räumlichen und kompositionellen

Funktionen bestimmt und addiert, sondern Bestandteile der stereometrischen Form, herausdifferenziert und eingebettet in ihrer Einheit. Daher treten auch alle anatomischen Akzente zurück.

Am auffälligsten ist die Unterscheidung von Realitätsgraden und -arten in der näheren und entfernteren Umgebung des Heiligen Franz. Sein Leichnam hat im Vergleich zu dem Christi ein geringeres, kein schwellendes, sondern ein schwindendes Volumen; aber von dem eng am Körper anliegenden, über ihm zusammensinkenden Gewand geht ein starkes seelisches Leuchten aus. Ähnliches findet man bei den knieenden Mönchen im Vergleich zu den Frauen des frühen Bildes: Das Gewand der Mönche ist durch ihre Körper nicht mehr ausgefüllt, es hängt um sie und läßt doch ihre innere Bewegtheit spüren. Selbst ohne jede Kenntnis der Regeln des Franziskanerordens sieht man, daß diese Menschen durch die Gelübde der Armut und mystischer Liebe geprägt sind. Niemals ist echtes Franziskanertum einfacher und erschöpfender dargestellt worden als in der Hingabe und dem Versinken dieser Menschen, die nichts mehr haben, weil sie nichts mehr wollen als ihre *imitatio Francisci*, wie der Heilige selbst seine *imitatio Christi*. Im Kontrast zu ihnen stehen dann die vollen Volumina der beiden Flügelgruppen: Gegen die persönliche, mystische Gefühlsandacht steht das Objektive der kultischen Andacht, Kultus als das Haben des Heiligen im Sichtbaren. Nur so werden wir die erhabene Feierlichkeit der Seitengruppen auffassen dürfen, nicht als Gegensatz von mystischer Innerlichkeit und kultischer Äußerlichkeit. Erst die Liturgie zusammen mit der persönlichen, asketisch-mystischen Frömmigkeit macht das Ganze des katholischen Christentums aus, das hier von

Giotto wie in eine thomistische *summa* gebannt ist. Nicht eine einzelne Szene des Leidenswegs Christi, sondern der ganze christliche Glaube ist an einem speziellen Sujet gestaltet worden.

Mit dieser Veränderung hängt dann auch die neue Soziabilität zusammen. Wieder ist jeder Einzelne um Franziskus allein: Die vor der Bahre Hand und Fuß küssenden Brüder sind ebensowenig unmittelbar miteinander verbunden, wie die zwei handküssenden, die durch den Leichnam getrennt sind. Der die Wundmale Untersuchende ist seinem Nachbarn, der die Hand küßt, völlig fremd. Und von allen Jüngern wird Franziskus ebensowenig berührt wie Christus von der Liebe der Frauen. Diese durchgehende Isoliertheit voneinander ist formal dahin entwickelt, daß die Mönche auch von ihrer gemeinsamen Funktion, die den Leichnam umschreibende Kurve des Ovals zu bilden, zum Teil wenigstens entbunden sind, denn diese Kurve ist jetzt nur der äußere Ring um eine Kernkurve, die auf dem Bahrtuch eingezeichnet ist und sich im hinteren Rand des Leichnams vollendet. Die weitere Kurve der Jünger schwingt nur um dieses Kernoval mit, das hier – wie im früheren Bild der Leib Christi – den Mittler bildet, der die Einzelnen, die nicht von Individuum zu Individuum unmittelbar verbunden sind, zu einer Einheit zusammenhält.

Eine andere Form der Beziehung finden wir an den Flügeln. Jede Dreiergruppe ist im Grunde *eine* Masse, und die beiden Gruppen gehören durch den Zwang der Komposition enger zueinander als etwa zu den äußeren Eckfiguren unmittelbar hinter ihnen, von denen sie optisch durch ganz geringe Mittel (Hiatusvariationen) getrennt sind. So kontrastiert die liturgische Gemeinschaft, gleich-

sam als *ein* Leib, den in der franziskanischen Ordensregel gebundenen freieren Gefühlen mystischer Frömmigkeit. Und wieder wäre es falsch, nur die eine Art der Vergesellschaftung zu sehen oder gar gelten zu lassen. Erst beides zusammen macht christlich-katholische Gemeinschaft aus – nicht in einem äußerlichen Zusammenhang, sondern in einer innerlichen Verbundenheit. Diese aber ist künstlerisch möglich, weil eine – alle Kontraste übergreifende – Stimmungseinheit im Bild vorhanden ist, die ihrerseits in der alles Aufgebaute umgreifenden Himmelsleere wurzelt.

Diese Stimmungseinheit des späten Bildes, welche die allgemeine und gleiche Seelenhaftigkeit des früheren ablöst, ist auseinandergelegt in einen dumpferen (und zugleich schweren) und in einen bewußteren Teil. Man betrachte einen dieser Menschen von der Sohle bis zum Kopf und frage sich, welchen Grad bewußter Geistigkeit ein Gewandstück oben und welchen es unten besitzt. Bei den stehenden Flügelgruppen bildet der Arm, bei den knieenden Mönchen der Gürtel eine betonte Grenzlinie zwischen dem vegetativ Gebundenen und dem geistig Freien. Daß gerade eine Rundung an die Stelle getreten ist, wo sonst ein Kampf den Übergang charakterisiert, bezeugt den echt katholischen Glauben an den Mittler zwischen den Gegensätzen, die ihren Konflikt nicht aus eigener Kraft austragen können, sondern dank der Gnade zur Einheit gelangen. Ästhetisch ergibt sich hieraus der epische Seinscharakter des Bildes (im Gegensatz zu dem einer dramatischen Handlung), auch wenn, wie auf dem früheren Bild, viel äußere Bewegung neben innerer Bewegtheit vorhanden ist.

Der Unterschied zwischen den zwei Bildern wird noch

augenfälliger, wenn wir das Verhältnis von Körper und Seele betrachten. Im späteren Werk gibt es in jedem Menschen eine unbewegliche Achse, um die herum die Seele sich bewegt, den Körper durchdringt und dann die Gewandung durchpulst. Es handelt sich nicht mehr um einen beseelten Körper, sondern um eine verkörperlichte Seele – eine unsterbliche Seele ist die bildende Form des Körpers geworden, und zwar nicht die einer allgemeinen Körperlichkeit, sondern die eines durch Alter und andere Eigenschaften individuell bestimmten Körpers. Mit dieser Priorität des Immateriellen haben die Menschen auch eine andere Freiheit oder einen anderen Freiheitsgrad gewonnen. In beiden Werken handeln sie weder willkürlich, noch nehmen sie ihren Platz ein, weil ein blindes Schicksal sie gerade dort fixiert hat, sondern weil sie in bewußter Übereinstimmung mit ihrem Schicksal dort sein müssen. Aber in dem späteren Bild ist die Hingabe inniger, lautlos tiefer und doch zugleich distanzierter von dem Menschen, der sich so völlig hingibt, während im frühen Bild der Mensch enger an sich selbst und seine momentane Aktion gebunden ist, die darum zwar schreiender, aber nicht intensiver wird. Die so gewonnene größere Freiheit von sich selbst garantiert die strengere, bewußtere Bindung an die *imitatio* des jeweiligen Mittlers. Darüber hinaus aber ist auch die Ordnung der Faktoren in der Komplexität des Menschen eine andere geworden: Unsterblichkeit, Freiheit, Schicksal – religiöse Funktionen für Kirche und Orden – gehen voran, und es folgen die seelischen Äußerungen, die nun allgemeiner und individueller zugleich sind als auf dem frühen Bild, wo sie die Priorität mindestens im künstlerischen Ausdruck hatten. Aus dem allgemeinen Menschen-

körper, der einen seelischen Ausdruck hatte, ist ein geistiges Wesen geworden, das sich seelisch und körperlich realisiert.

Da Körper und Raum aufs engste zusammenhängen, ist mit der veränderten Modellierung notwendig eine andere Konstituierung des Raums und damit natürlich eine andere Beziehung zwischen Körper und Raum verbunden. Die drei Dimensionen und ihre Richtungen sind stärker auseinandergenommen und nach dieser höheren Differenzierung enger integriert. Das spätere Bild zeigt sehr klar die Hintereinanderschichtung planparalleler Ebenen von verschiedener Konkretheit, die durch schräg gestellte Ebenen und durch sie ergänzende Kurven verbunden sind, vor allem aber durch eine einheitliche (physische wie geistige) Atmosphäre, die verhindert, daß Körper unmittelbar und hart gegen Körper stößt, die stattdessen jeden einzelnen und alle gemeinsam in eine höhere Einheit einbettet. So findet das Auge Halt zunächst an der vordersten, rein ideellen Ebene, die an das Keilmotiv des Rahmens anknüpft; darauf folgt eine zweite, die den Gewandgrat des vordersten Kreuzfahnenträgers berührt und die Füße respektive Gewandsäume der Knieenden; dann bildet der vorderste Priester links eine Ebene, dann das von der Bahre herabhängende Laken, ferner der aufrechte Mönch vor dem vierten Wandrechteck, dann die Wand selbst und schließlich der Himmel. Alle diese einzelnen Modellierungsebenen, die verschiedene Entfernungen voneinander haben, sind um eine ideelle Tiefenachse konzentriert, die gewissermaßen eine Anziehungskraft auf beiden Tiefenrichtungen ausübt und die für das gesamte Bild Gültigkeit hat. Sie läuft senkrecht durch den Leich-

nam des Heiligen und ist seitlich an dem mittleren der Ordensbrüder aufgehängt. So erreicht der Künstler, daß in einem Raum von geringer Erscheinungstiefe eine Fülle gegensätzlicher Raumspannungen möglich wird, indem von vorn alles nach hinten drängt, während umgekehrt die hintere Mauer stark nach vorn drückt. Es ist ein knapper und doch nicht enger Raum, weil die wechselnden Distanzen und ihre verschiedenartigen Verbindungen eine innere Lockerheit bewirken.

Von dieser klaren Ebenenschichtung ist auf dem frühen Bild fast nichts zu spüren. Wohl hebt unmittelbar am unteren Rand neben den vordersten Figuren eine ideelle planparallele Schicht an; wieweit eine Abschlußschicht vorhanden war, ist bei dem heutigen Zustand nicht klar zu erkennen. Was man dazwischen an planparallelen Schichten aufrichten kann, z. B. an der vornübergebeugten Frau, welche die Hände Christi hebt, bleibt wirkungslos gegen die Schrägöffnung durch den Hügelzug, die wir bereits genau beschrieben haben, und gegen die etwa halbkreisförmige Kurve, die sich von den Stehenden links über Johannes zu den Stehenden rechts öffnet. Wir haben hier Schichten nicht als Ebenen, die planparallel zur Bildebene diskontinuierlich hintereinander liegen, sondern aus stereometrischen Körpern gebildet, die ihrerseits nicht um eine Achse modelliert sind, sondern gegen eine Abschlußwand, deren Teile in immer wechselnden Winkeln in die Tiefe gedreht sind. Die Abfolge dieser raumöffnenden Drehungen gehorcht dem Gesetz, die Tiefenbewegung durch Unterbrechungen und Gegenbewegungen zu steigern und zu schließen. In dieser Form stehen zwei entgegengesetzte Prinzipien nebeneinander — das planparallele und das gegenstrukturelle. Im Laufe seines

Lebens hat Giotto dem ersten den Vorrang gegeben – kaum ohne Einfluß der klassisch griechischen Plastik, durch die Italien mehr als einmal (siehe Rembrandt) der Lehrmeister Europas geworden ist –, das andere ist ihm ein- und untergeordnet. Nicht nur diese hierarchische Ordnung, sondern vor allem die Betonung des immanent Gesetzmäßigen und die damit verbundene Objektivierung sind für die Entwicklung Giottos charakteristisch. Überall – nicht nur in der Modellierung des Bildraums – spürt man den Sieg des Unpersönlichen.

Die Realisierung des Raums ist auf beiden Bildern insofern die gleiche, als es einen Vordergrund mit Tiefenerstreckung und einen ebenen ausdehnungslos-unendlichen Hintergrund gibt, während der Mittelgrund die Funktion einer Grenze hat, deren eigene Tiefe fast auf Null reduziert ist. Abgesehen von dieser rein formalen Gemeinsamkeit unterscheiden sich beide als konkrete Räume: Der eine ist ein elementarer Naturraum, seinem Wesen nach dem Menschen fremd und feindlich, der andere ist ein von Menschen geschaffener Gemeinschaftsraum. Das frühe Bild ist dadurch charakterisiert, daß dem Naturraum fehlt, was ihn sinnlich gestalthaft machen könnte: Luft und Begrenzung, weil es dem Künstler auf den Gegensatz von Schwere und Rauheit der irdischen zur schwingenden Bewegtheit der überirdischen Welt ankam. Der Raum des späten Bildes hat eine konkrete Erscheinung in der seelischen Luftatmosphäre, die ihn erfüllt; er hat ein klares architektonisches Dasein im sichtbaren Boden und Horizont, in den symmetrischen Flügeln und in den Rechtecken der Wand. Diese Raumwirklichkeiten relativieren sich selbst durch ihre Beziehung auf ein raumloses Sein, analog der Ewigkeit, wie auch Zeit zu Zeitlosigkeit wird.

Erst diese Dreiheit gibt das Raumganze, das mit der Nachahmung eines vorgegebenen Raums nichts zu tun hat und dessen Konstituierung griechische und christliche Elemente zu einer neuen Einheit der Gestalt zusammenwachsen läßt. Aus dem ganzen Umfang der damals lebendigen, von Gegensätzen strotzenden Tradition ist ein so neues Werk gewachsen, daß Masaccio und mit ihm die ganze Renaissance in Giotto den Ahnherrn begrüßt und anerkannt hat.

Der moderne – an kleine Staffeleibilder gewöhnte – Kunstfreund dürfte an diesem Punkt die Analyse des Bildes als prinzipiell beendet ansehen, da für ihn der Rahmen als ein willkürlicher Schmuck hinzukommt, der nur die Funktion hat, das Kunstwerk von der Umgebung abzuheben. Geschichtlich wie ästhetisch gesehen, ist das unzulänglich. Auch die Rahmen, die Giotto um seine Bilder gemalt hat, kann man nicht auf die äußerliche Funktion reduzieren, jedes Bild als Teil einer bemalten Wand von allen anderen abzuheben. Schon die große Verschiedenheit der jeweiligen Randgestaltung und ihre Beziehung zum Bild zwingt uns, eine tiefergehende Erklärung zu suchen – obwohl oder gerade weil beiden Rahmen eines gemeinsam ist: Sie sind nicht gegenständlich, sondern ornamental.

Die Kreuzabnahme in Padua zeigt uns an jeder Stelle des Rahmens drei Randstreifen: Alle drei sind flach, aber zusammen gewinnen sie durch ihre Helligkeitsunterschiede eine Raumfunktion. Der innere Streifen schließt das Bild ab, der äußere trennt es von den umgebenden Bildern der Wand, der mittlere und einzig leere scheint ihren Abstand zu messen.

Der innerste Streifen ist ein gegliedertes Band; jedes

Glied hat neun Punkte im Innern, und die Ecken sind geschrägt; je zwei Bandstücke sind durch ein auf der Spitze stehendes Quadrat getrennt. In der Höhe wie in der Breite zählt man zwischen neun Quadraten acht zugespitzte Bandstücke. Diese Zahlengleichheit ist umso auffälliger, als Gesamthöhe und -breite nicht dieselben sind ($a: [a-1]$).

Verbindet man die Diagonalen der unteren und der oberen, der linken und der rechten Quadrate, so ergibt sich auf der Bildebene ein rechtwinklig-gradliniges Netzwerk, das für die gegenständliche Besetzung des Bildes von Bedeutung gewesen ist. Die unterste der waagrechten Netzwerklinien verläuft etwas über dem Knie der linken und etwas unter dem Knie der rechten Frau und durchschneidet Christus am Schatten über dem Lendentuch in der Knickung; sie verbindet also die linke mit der rechten Seite kontrapostisch und schafft dazwischen wesentliche Akzente. Die darüber liegende Waagrechte schneidet in verschiedener Weise den am Boden sitzenden Figuren und Christus die Köpfe von den Rümpfen; die folgende trennt die gebeugten Frauen von den stehenden Figuren, indem sie links durch den Gürtel des Frauenkleids, rechts durch den Unterarm des Mannes geht, wobei die Heiligenscheine der gebeugten Frauen einmal darunter, einmal darüber zu stehen kommen. Die vierte Waagrechte legt die Augenhöhe der stehenden Figuren fest, wobei die stark gebeugten Köpfe links um wenig darunter, der des Johannes um wenig darüber bleiben. Diese klare Funktion, die Höhenschichten zu trennen und sie über die Breite kontrapostisch zu binden, läßt sich durch das ganze Bild hin verfolgen; sie bleibt aber völlig ideell mit ihrem Ineinander von starrer Fixierung und freier Abweichung.

Auch die senkrechten Netzwerklinien erfüllen über die Breite hin eine entsprechende Aufgabe. Die erste von rechts geht durch das Standbein der Eckfigur und bewirkt, daß diese und der Baum stark bildschließend wirken. Die zweite tangiert ungefähr die Flügel des Engels, durchschneidet die (von uns aus) linke Hand des stehenden Manns und trennt im Hals und unterhalb des Ellbogens die am Boden sitzende Frau in zwei Teile. Die dritte läuft so über den Rücken des Johannes, daß sie den zurückgeworfenen Mantel berührt, dann die Füße Christi abschneidet, so daß diese mit Händen und Kopf der Magdalena eine Einheit im Netzwerk bilden. Die vierte schneidet Köpfe und Rumpf, während die fünfte die Hände Christi von seinen Unterarmen trennt, so daß zwischen beiden wieder körperlich Getrenntes und ausdrucksmäßig Zusammengehöriges in eine Netzmasche zusammengenommen ist, unterstrichen noch von dem fast frontal gesehenen Engel in den Lüften.

Das Liniengerüst des Netzwerks ist also mehr als ein starres Orientierungs- oder Regulierungsschema; es wird für bestimmte kompositionelle Funktionen benutzt: bald für klare Schichtengliederung, bald zur Bindung des ausdrucksmäßig Zusammengehörigen bei gleichzeitiger Zerreißung eines Körpers an entscheidenden Gelenkstellen. Giotto hat es als ein strenges Metrum verwandt, das die größte Klarheit mit der größten Freiheit zu verbinden gestattet, weil es der individuellen Konzeption unterworfen ist, obwohl es aus einer apriorisch-mathematischen Aufteilung der Ebene entstanden zu sein scheint.

In diese Achtteilung greift eine Dreiteilung hinein, die vom äußersten Ornamentstreifen, dem dritten Faktor der Bildrahmung, herrührt. Höhe und Breite zeigen wieder-

um – trotz ihrer unterschiedlichen Länge – dieselbe Anzahl gleicher Formen: drei lange Rechtecke, deren Schmalseiten (abgesehen von den beiden äußersten Rändern) eingeschnitten sind, so daß zwischen ihnen auf der Spitze stehende Quadrate Platz haben. Quadrat wie Rechteck zeigen eine so komplizierte Untergliederung, daß nur die hauptsächlichsten zur Klärung des Prinzips angegeben werden können: In dem vielfach wiederholten, auf der Spitze stehenden Quadrat befindet sich ein waagrecht liegendes und in diesem wieder mehrere auf der Spitze stehende, jeweils aus der Mitte der Seiten gestaltet und in Dreiecke zersplittert, durch Abwechslung von Licht und Schatten. Jedes Rechteck dagegen ist gegliedert in acht sich überschneidende, komplizierte Gruppen von Figuren. Jede Figur besteht aus zwei konzentrischen, auf der Spitze stehenden Sechsecken; sie sind voneinander getrennt durch ein andersfarbiges Zwölfeck mit einwärts gerichteten Winkeln. Die Überschneidungen von je zwei Rechtecken formen einen Rhombus, dessen Ecken die Spitzen der inneren, kleineren Sechsecke berühren. Wieviel diese geometrische Ornamentik von den Bauhüttengeheimnissen verrät, kann hier nicht erörtert werden; wichtig für das Bildwerk sind die sie rahmenden dunklen, mittelhellen und hellen Streifen, weil sie ein dreigliedriges System von Hell-Dunkel-Schwingungen schaffen und damit der Rahmung bei aller Starrheit zugleich eine große räumliche Bewegtheit verleihen.

Wir haben damit die gotische Realisierung der Funktion vor uns, die später von den barocken Bildrahmen oder Deckenornamenten erfüllt wird: *Das Bild nach einem transzendenten Prinzip zu schließen, das aber zugleich in die innere Struktur des Bildes eingreift.*

Die Zahlen, welche die Gliederungsverhältnisse von Rahmen und Bild bestimmen, können sowohl symbolisch wie ästhetisch erklärt werden. Nach der mittelalterlichen Zahlensymbolik bedeutete die Zwei entweder die Vereinigung von Zusammengehörigem oder die Trennung von Einheitlichem; die Drei die Heilige Dreieinigkeit; und die Acht ist die heilige Zahl des Neuen Bundes (wegen der am achten Tag erfolgten Auferstehung des Herrn). Die Acht ergibt sich aus der dreifachen Potenzierung der Zwei; in dieser Formel wird der fundamentale irdische Dualismus kombiniert mit der göttlichen Dreieinigkeit.

Es kann auch sein, daß rein arithmetische Beziehungen entscheidend waren, denn die Zwei und die Drei sind – nach der Annäherungsformel $2:3 = 3:5$ – der kleinere und der größere Teil des Goldenen Schnitts. Eine weitere Verknüpfung der Zahlen, nämlich 3^2 , ergibt die häufig auftretende Neun; eine wieder andere, nämlich $3 + 3 + 2$, ergibt die Acht; Drei und Zwei addiert geben die Fünf. Das entspräche der neueren Annäherungsformel an den Goldenen Schnitt: $3:5 = 5:8$. Wesentlich wäre dann, daß die durch die Ausgangszahlen Zwei und Drei angeregte Proportion $2:3 = 3:5$ nicht vollendet wird, sondern daß der größere Teil dieser Näherungsformel zugleich als der kleinere Teil der anderen ($3:5 = 5:8$) benutzt wird. Hierin bleibt nicht das Ganze, sondern der größere Teil (die Fünf) unausgedrückt. Wir hätten dann ein und dieselbe Proportion, die aber nicht in einer Form, sondern in einem Sprung zwischen zwei Formen realisiert werden.

Zwischen der symbolischen und der arithmetisch-ästhetischen Erklärung besteht insofern kein Widerspruch, als die Zwei, die Drei und die Acht (also 2^3) für die Kombina-

tion des irdischen Dualismus mit der himmlischen Dreieinigkeit stehen und die drei Zahlen im Verhältnis $2:3 = 3: \dots 8$ für den Bruch, über den hinweg diese Vereinigung der irdischen mit der himmlischen Substanz stattfinden muß – wobei jede pantheistisch-mystische Identität beider Sphären ausgeschlossen bleibt.

Was trägt diese Analyse des scheinbar so äußerlichen Rahmens (seiner Bildfunktion) zum Verständnis des Werks bei?

1. Der Rahmen in sich selbst hat eine doppelte Gestalt: eine starre mathematische und eine immaterielle der Licht- und Schattenschwingung. Beide Faktoren: Mathematik und Licht, die allgemeinste Schöpfung des menschlichen Bewußtseins und die immateriellste Materie des Kosmos, durchdringen sich hier zu einer Welt zwischen Himmel und Erde.

2. Auch die Funktion des Rahmens ist eine doppelte: Er schafft dem Bild eine zugleich transzendente und immanente Gliederung, welche als optisches Gleichnis das katholische Verhältnis von Schöpfer und Geschöpf ausdrückt.

3. Diese Veranschaulichung des theologischen Verhältnisses von endlicher und unendlicher Substanz wird dadurch unterstrichen, daß die gleichen Gliederungsordnungen innerhalb der ungleichen Lagen der Waagrechten und der Senkrechten stattfinden; dabei weicht das Rechteck des Bildformats nur wenig vom Quadrat ab, so daß eine Annäherung an die absolute Ruheform zustande kommt. Dies ergibt einen konkreten Ausdruckswert, in dem Ungewißheit und Gewißheit, verlangendes Streben und Erfüllung in Spannung zueinander stehen.

Es entspricht der Bedeutung des Rahmens, daß die gro-




ße Veränderung des späteren Bildes sich auch in ihm durchsetzt. Denn jetzt bildet das Format ein liegendes Rechteck, und seine Seiten stehen im Verhältnis des Goldenen Schnitts: Die Waagrechte ist das Ganze, die Senkrechte der größere Teil (5:8). Dies schafft ein Gleichgewicht zwischen der statischen Tendenz des Quadrats und der dynamischen eines oblongen Rechtecks. Damit hat die Bildebene Festigkeit durch ihre eigenen Proportionen gewonnen. Infolge dieser relativen Erhöhung der Autonomie des Bildwerks gegenüber den Mächten, die es transzendierend bedingen, zeigen die äußeren Ränder jetzt eine ungleiche Anzahl von Unterteilungen: acht auf der Waagrechten und fünf auf der Senkrechten. Es werden also die Verhältniszahlen der Seitenlängen als absolute Zahlen für die Gliederung verwandt; die Seiten werden jetzt gleich lang, und es entsteht ein Einheitsmaß, das die Rationalisierung der ganzen äußeren Komposition des Bildes erlaubt.

Die Form des Rahmens ist völlig verändert: Die drei Streifen sind durch zwei ersetzt, der leere Mittelteil ist fortgefallen. Für das frühere Werk ist diese (ornamentlose) Leere sehr wichtig, weil Giotto nicht imstande war, sie innerhalb des Bilds zu verwirklichen (wie wir gezeigt haben). Auf dem späteren Bild dagegen tritt diese Leere als zwischenfigurales Motiv auf und muß darum aus dem Rahmen verschwinden, wo sie dem Motiv im Bild nutzlos Konkurrenz gemacht hätte. Die positive Bedeutung der Zwei- statt der Dreiteilung besteht darin, daß die Idee der Dreieinigkeit durch den Kontrast zwischen Einheit und Vielheit ersetzt wird. Das Verhältnis zwischen diesen beiden späteren Faktoren ist in jedem der beiden Rahmenstreifen des Florentiner Bilds verschieden. Der innere Teil

besteht jetzt aus einer Gruppe von Profilierungen, deren innerste als ein alternierend gefärbter Keilstein und deren äußerste als Eierstab betonte Form erhalten hat. Man kann zwar in jedem Muster das einzelne Element für sich auffassen, aber es hat doch eine so kleine Breite, daß die ganze Reihe den Eindruck zwar abzählbarer, aber doch unendlich vieler Teile erweckt – das Ineinander einer rationalen Grundlage und einer irrationalen Erscheinung, wobei diese aus jener aufgrund einer dauernden Wiederholung derselben Maßeinheit entsteht.

Als bemerkenswert kommt hinzu, daß die Spitzen der Keilsteine auf der Waagrechten nicht einreihig von einer Ecke zur anderen gerichtet sind, sondern von beiden Bild-ecken aus nach innen, so daß sich in der Mitte zwei zugleich begegnen und abstoßen $><$. Dadurch wird die Reihe zentriert und von dieser Symmetrieachse aus auch zentrifugal ablesbar. Allgemein gesprochen: Die Dimension wird in ihre entgegengesetzten Richtungen auseinandergenommen, und deren Gegeneinanderspielen erhöht die Eigenbedeutung der Dimension. Ein raumbildender Faktor und damit das Irdische überhaupt gewinnt an Bedeutung gegenüber dem theologischen Inhalt, der in dem früheren Bild so stark bestimmend gewirkt hat. Diese neue Anschauungsweise hat noch sehr enge Grenzen: Die Entgegensetzung der Richtungen findet sich im Keilsteinmuster des kürzeren senkrechten Bildrands gar nicht und am Eierstabornament findet sie nicht einmal einen formalen Anhaltspunkt. Auch dies ist bedeutungsvoll, denn das Keilsteinornament ist wohl vom oberitalienischen Backsteinbau, der Eierstab dagegen aus der Antike übernommen, so daß in dem Nebeneinander von christlichen und griechischen Motiven dasselbe gesagt wäre wie in dem

Ineinander von prinzipieller Abzählbarkeit und ein-
drucksmäßiger Unendlichkeit, von Reihe und Zentrie-
rung, von einheitlicher und in Richtungen zerlegter Di-
mension.

Dieses verstärkte Eindringen des griechischen Rationa-
lismus in die christliche Theologie verändert auch die
Form des äußeren Randes; dies ist um so interessanter, als
die alte Form von 1305 nicht verdrängt, sondern nur vari-
iert wird. Es sind dieselben rechteckigen Bänder mit ein-
geschnittenen Schmalseiten, die jetzt durch einfache
Sechsecke statt durch ein komplexes System von Quadra-
ten getrennt werden. Wieder ist jedes Bandstück in sich
unterteilt, und je zwei benachbarte Unterteilungen sind
an einer Stelle zur Deckung gebracht. Doch ist jetzt die
dreiteilige Kombination von zwei Sechsecken mit einem
Zwölfeck zwischen ihnen ersetzt durch eine (ebenfalls
dreiteilige) Folge von zwei ineinander gelagerten Quadra-
ten – die Ecken des inneren halbieren die Seiten des
äußeren – und einem sie umgebenden Sechszehneck
($4^2 = 16$). Die Überdeckung ergibt nicht eine Raute ,
sondern die Form  auf dem waagrechten Rahmenrand
und auf dem senkrechten die Variante . Diese Figuren
sind als magische Wiedergeburtzeichen bis ins Neolithi-
kum, ja bis ins Paläolithikum zurückzuverfolgen, dürften
aber für Giotto nur die Umbildung der Kreuzbandreihe in
eine begrenzte Form gewesen sein. Nicht verzichtet wird
auf die Helldunkelbewegung oder, genauer, auf die Farb-
bewegung, so daß die Raumdifferenzierung innerhalb des
äußeren Rahmenstreifens mit Mitteln der Malerei erhal-
ten bleibt, während auf dem inneren Streifen die Illusion
einer plastischen Form geschaffen wird.

Betrachtet man nun das spätere Bild, ohne auf das frü-

here Bezug zu nehmen, so wird man keine Veranlassung sehen, vom Rahmen und seiner metrischen Gliederung durch Sechsecke auszugehen, so stark wirkt die Binnengliederung: sechs Senkrechte der Abschlußwand mit fünf Feldern zwischen ihnen. Das Verhältnis der beiden Gliederungen zueinander ist kompliziert. Nur die erste Binnensenkrechte von links fällt mit der Mittelachse des Sechsecks annähernd zusammen, die folgenden dagegen erreichen sie nicht, und zwar mit zunehmendem Abstand. Infolge dieses Nichtzusammenfallens von Rahmen- und Binnengliederung teilt die Mittelachse des mittleren Sechsecks das mittlere Wandfeld in zwei ungleiche Teile; und dann nähern sich die weiteren Achsen der rechts folgenden Mauergliederung zunehmend an (anstatt sich wie bisher von ihr zu entfernen), bis die äußerste Mittelachse rechts durch den inneren Torrand geht. Wir haben also jetzt zwei Gliederungen, eine äußere und eine innere, da verschiedene Hauptteilungszahlen respektive Metren vorhanden sind; gleichsam zwei Stimmen, die nur nahe den beiden Ecken zusammenhängen, an allen übrigen Stellen aber auseinander oder zueinander streben. Es verstärkt dies offensichtlich die Veranschaulichung des Dualismus innerhalb der Einheit des ästhetischen Gefühls und der Bildgestalt.

Die innere Gliederung gewinnt auch dadurch an Bedeutung, daß ihre Beziehung zu den Menschen leicht erfaßbar ist, während umgekehrt deren Zusammenhang mit der Metrik der Sechseckachsen für die unmittelbare Wahrnehmung zurücktritt. Zieht man aber das Netzwerk dieser Achsen aus, so läßt sich ihre Bedeutung erkennen. Ohne diesmal in Details zu gehen, fassen wir ihre Funktion zusammen: Die vertikalen Netzlinien betonen – mit

Variationen und Hervorhebung der Symmetrie – den Kampf zwischen Statik und Dynamik, Ruhe und Bewegung, für die einzelnen Figuren wie für das Ganze der Bildkomposition. Die horizontalen Netzlinien dagegen bringen beide Systeme der Gliederung: die des Rahmens und die der Malerei zusammen. Beide dienen demselben Zweck in verschiedener Weise, indem ein stark betontes stabiles Gleichgewicht in die Dynamik eingeführt wird, die sich infolgedessen von einer expansiven, sprengenden zu einer tiefen und beherrschten Bewegung entwickelt, die zwischen begrenzten Raumorten vibriert.

Im späteren Werk Giottos ist also die Spannung zwischen der transzendenten Geometrie des Rahmens und dem geometrischen Eigenleben der Fläche stärker geworden. Die Fäden beider verknüpfen sich mit größerer Selbständigkeit, aber auch in größerer Komplikation; ohne einander gleichwertig zu sein, fallen sie doch nicht auseinander. Das Gemeinsame mit dem frühen Bild ist das gleichzeitige Verknüpft- und Getrenntsein zwischen Innen und Außen, zwischen Transzendente[m] und Immanente[m], das die Begriffswelt des thomistischen Systems aufruft. Aber dies macht die Entwicklungstendenz zum geometrischen Eigenleben der Ebene nur um so bedeutungsvoller, wie an dieser Stelle nur durch einen Hinweis auf den auffälligsten Unterschied hervorgehoben werden soll: Auf dem Bild von 1305 sind alle Senkrechten und Waagrechten, das heißt die Dimensionslinien der Ebene in Kurven abgebogen, und die Diagonale hat die Führung; die Ebene selbst hat keine konstituierende Bedeutung. Auf dem Bild von 1317 sind die Senkrechten und Waagrechten stark betont, alle Kurven wirken als Spannung zu ihnen; die Diagonalen treten zurück, und das

Bildganze besteht aus hintereinander geschichteten, planparallelen Ebenen, was wiederum auf die griechische Kunst, speziell das Relief, zurückweist.

Es wäre vermessen, aus der voranstehenden Analyse von nur zwei Werken eines Künstlers allgemeine Folgerungen ziehen zu wollen über das Verhältnis zwischen »biologischer« und künstlerischer Entwicklung – dafür ist die Mannigfaltigkeit der Typen der Weltanschauung und der Weltgestaltung zu groß und unsere Kenntnis von ihnen zu gering.

Die Erweiterung und Vertiefung des Inhalts, die größere persönliche Distanz, das heißt die Entmaterialisierung des Stoffs und die Konkretisierung der Form, die stärkere Einheit bei erweiterter Mannigfaltigkeit – diese Hauptmerkmale der Entwicklung Giottos sind ebensoviele Kriterien der Wertung von Kunstwerken. Wir haben hier also den häufigen, aber durchaus nicht regelmäßigen Fall, daß »biologische« Entwicklung und künstlerische Vervollkommnung Hand in Hand gehen. Aber die Frage: *Wie will ein Kunstwerk gewertet sein?*⁵ bedarf einer eigenen, nicht auf biologisch-psychologische oder historische Tatsachen sich stützenden Beantwortung. Denn die Schaffung von überzeitlichen Werten liegt auf einer anderen, erkenntnistheoretisch-logischen Ebene; beide können zusammenfallen (wie in unserem Beispiel), aber sie müssen es nicht und werden es selten tun, wenn die Methode des Künstlers, anstatt auf die Vereinheitlichung von Form und Bedeutung, auf ihre Trennung gerichtet ist.

Literarische Vorlage und Kunstwerk

Rembrandt:

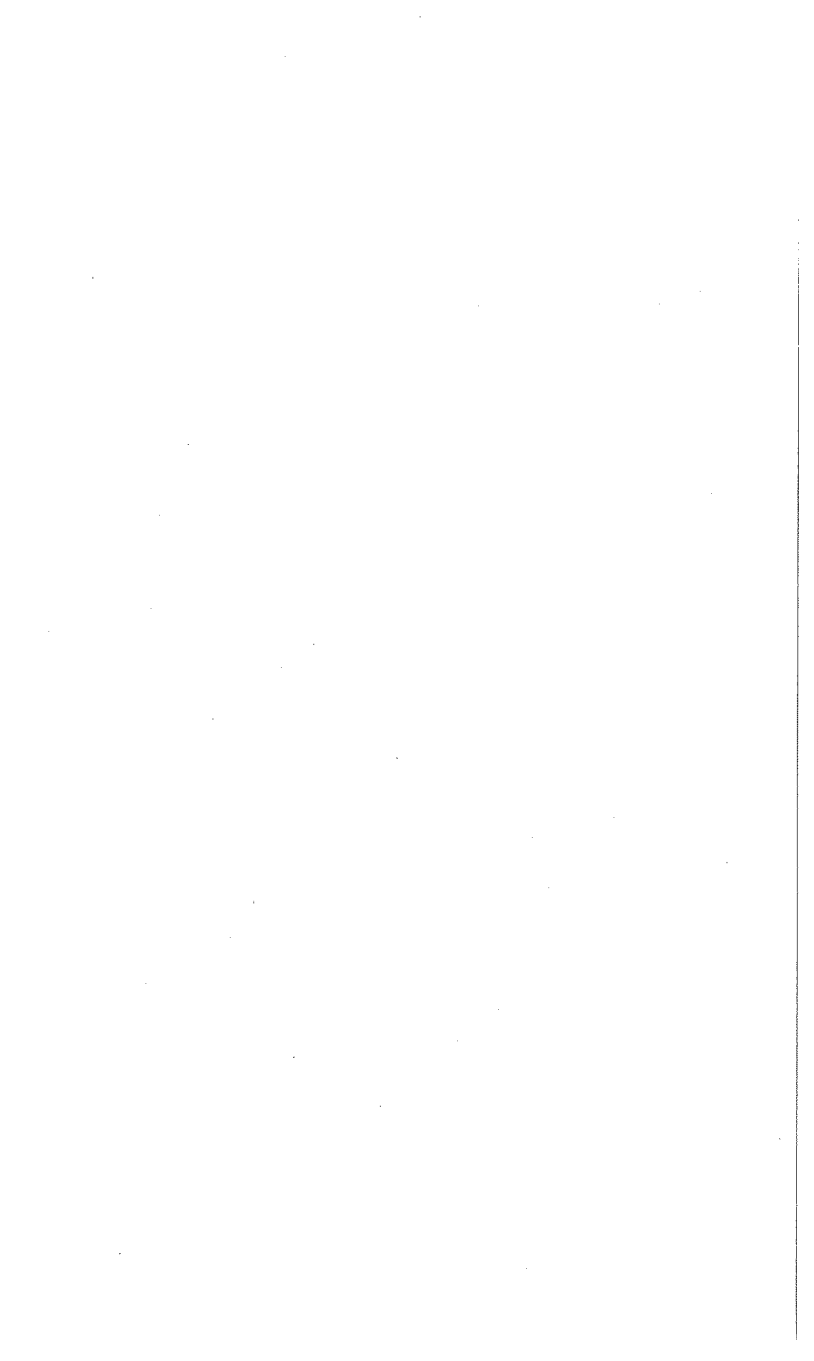
Joseph deutet den Traum Pharaos

Amor Dei intellectualis...
Spinoza





Rembrandt Harmensz van Rijn:
Joseph deutet den Traum Pharaos, 1655



Und nach zwei Jahren hatte der Pharao einen Traum, er stünde am Nil und sähe aus dem Wasser steigen sieben schöne, fette Kühe; die gingen auf der Weide im Grase. Nach diesen sah er andere sieben Kühe aus dem Wasser aufsteigen; die waren häßlich und mager und traten neben die Kühe am Ufer des Nils. Und die häßlichen und mageren fraßen die sieben schönen, fetten Kühe. Da erwachte der Pharao.

Und er schlief wieder ein, und ihm träumte abermals, und er sah, daß sieben Ähren aus *einem* Halm wuchsen, voll und dick. Danach sah er sieben dünne Ähren aufgehen, die waren vom Ostwind versengt. Und die sieben mageren Ähren verschlangen die sieben dicken und vollen Ähren. Da erwachte der Pharao und merkte, daß es ein Traum war. Und als es Morgen wurde, war sein Geist bekümmert, und er schickte aus und ließ rufen alle Wahrsager in Ägypten und alle Weisen und erzählte ihnen seine Träume. Aber da war keiner, der sie dem Pharao deuten konnte.

Da redete der oberste Schenk zum Pharao und sprach: Ich muß heute an meine Sünden denken: Als der Pharao zornig wurde über seine Knechte und mich mit dem obersten Bäcker ins Gefängnis legte in des Amtmanns Hause, da träumte uns beiden in *einer* Nacht einem jeden sein Traum, dessen Deutung ihn betraf. Da war bei uns ein hebräischer Jüngling, des Amtmanns Knecht, dem erzählten wir's. Und er deutete uns unsere Träume, einem jeden nach seinem Traum. Und wie er uns deutete, so ist's gekommen; denn ich bin wieder in mein Amt gesetzt, aber jener wurde aufgehängt.

Da sandte der Pharao hin und ließ Josef rufen, und sie ließen ihn eilends aus dem Gefängnis. Und er ließ sich scheren und zog andere Kleider an und kam hinein zum Pharao. Da sprach der Pharao zu ihm: Ich habe einen Traum gehabt, und es ist niemand, der ihn deuten kann. Ich habe aber von dir sagen hören, wenn du einen Traum hörst, so kannst du ihn deuten. Josef antwortete dem Pharao und sprach: Das steht nicht bei mir; Gott wird jedoch dem Pharao Gutes verkünden. Der Pharao sprach zu Josef: Mir träumte, ich stand am Ufer des Nils und sah aus dem Wasser steigen sieben schöne, fette Kühe; sie gingen auf der Weide im Grase. Und nach ihnen sah ich andere sieben dürre, sehr häßliche und magere Kühe heraussteigen. Ich hab in ganz Ägyptenland nicht so häßliche gesehen. Und die sieben mageren und häßlichen Kühe fraßen die sieben ersten, fetten Kühe auf. Und als sie die hineingefressen hatten, merkte man's ihnen nicht an, daß sie die

gefressen hatten, und waren häßlicher wie zuvor. Da wachte ich auf. Und ich sah abermals in meinem Traum sieben Ähren auf *einem* Halm wachsen, voll und dick. Danach gingen auf sieben dürre Ähren, dünn und versengt. Und die sieben dünnen Ähren verschlangen die sieben dicken Ähren. Und ich habe es den Wahrsagern gesagt, aber die können's mir nicht deuten.

Josef antwortete dem Pharao: Beide Träume des Pharao bedeuten das gleiche. Gott verkündet dem Pharao, was er vorhat. Die sieben schönen Kühe sind sieben Jahre, und die sieben guten Ähren sind dieselben sieben Jahre. Es ist ein und derselbe Traum. Die sieben mageren und häßlichen Kühe, die nach jenen aufgestiegen sind, das sind sieben Jahre, und die sieben mageren und versengten Ähren sind sieben Jahre des Hungers. Das meinte ich, wenn ich gesagt habe zum Pharao, daß Gott dem Pharao zeigt, was er vorhat. Siehe, sieben reiche Jahre werden kommen in ganz Ägyptenland. Und nach ihnen werden sieben Jahre des Hungers kommen, so daß man vergessen wird alle Fülle in Ägyptenland. Und der Hunger wird das Land verzehren, daß man nichts wissen wird von der Fülle im Lande vor der Hungersnot, die danach kommt; denn sie wird sehr schwer sein. Daß aber dem Pharao zweimal geträumt hat, bedeutet, daß Gott solches gewiß und eilends tun wird.

Nun sehe der Pharao nach einem verständigen und weisen Mann, den er über Ägyptenland setze, und Sorge dafür, daß er Amtleute verordne im Lande und nehme den Fünften in Ägyptenland in den sieben reichen Jahren und lasse sie sammeln und den ganzen Ertrag der guten Jahre, die kommen werden, daß sie Getreide aufschütten in des Pharao Kornhäusern zum Vorrat in den Städten und es verwahren, damit für Nahrung gesorgt sei für das Land in den sieben Jahren des Hungers, die über Ägyptenland kommen werden, und das Land nicht vor Hunger verderbe.

Die Rede gefiel dem Pharao und allen seinen Großen gut. Und der Pharao sprach zu seinen Großen: Wie könnten wir einen Mann finden, in dem der Geist Gottes ist wie in diesem? Und er sprach zu Josef: Weil dir Gott dies alles kundgetan hat, ist keiner so verständig und weise wie du. Du sollst über mein Haus sein, und deinem Wort soll all mein Volk gehorsam sein; allein um den königlichen Thron will ich höher sein als du.

I. Moses, Kap. 41, 1-41

Was sich aus diesem Text einer bildkünstlerischen Darstellung anbietet, ist vor allem der Traum des Pharaos, die Deutung des Traums durch Joseph und die Erhöhung des Deuters. Um Rembrandts Wahl des Sujets zu verstehen, müssen wir zunächst auf den biblischen Text und seine Eigenschaften näher eingehen.

Mit keinem Wort wird der Akt des Träumens oder das äußere Verhalten des Träumers, seine Lage, sein Aussehen etc. im Text erwähnt. Dagegen wird der Inhalt des Traums angegeben: die Dinge, ihre Unterschiede und ihre aktive Beziehung zueinander. An diese Schilderung reiht sich – unterbrochen durch Erwachen und Wiedereinschlafen des Pharaos – ein zweiter Traum, der von anderen Dingen handelt, die aber dieselben Unterschiede und Beziehungen aufweisen. Ein konkreter Seinszustand (der Traum) wird uns vorgeführt, dieser wird unterbrochen, und dann werden wir in einen ähnlichen Zustand zurückgeführt – ein über eine Zäsur aufrechterhaltener Seinszustand wird in eine zeitliche Folge von Dingen, Eigenschaften und Relationen zerlegt, die teils konstant bleiben, teils sich ändern. Die Erzählung führt einerseits zu einem geschlossenen Wortgebilde, das von einer Bedeutung erfüllt ist, die sich in unserer Vorstellung konzentriert; andererseits zu einer aus dem Geschehen herauswachsenden Forderung, in der Zeit selbst weiterzugehen.

Die Folgen des Traums betreffen zunächst den Pharaos: Der Traum schafft in ihm eine Gefühlsspannung, die ihn zum Handeln drängt. Der Mißerfolg der ersten Handlungsphase (die Nichtdeutbarkeit des Traums durch die Magier) schafft eine Pause, damit wiederum aus der Wortfolge einen Vorstellungszustand. Die Wirkung des Traums überträgt sich dann auf die Umgebung des Pharaos. Der

Name Josephs wird mit einer bestimmten Begründung genannt. In die aktuelle Erzählung spinnt sich eine andere hinein, die, Vergangenes erinnernd, dennoch zu einem weitertreibenden Faktor gemacht wird; die retardierende Erzählung, die bis zu einer gewissen Verselbständigung der Figur Josephs getrieben wird, weist aus dem Vergangenen in die Zukunft. Das Auftreten Josephs markiert einen Einschnitt, es beginnt ein neuer Zustand im Sein; darum ändert sich die Art der Darstellung. Bisher wurde von einem unbekanntem Chronisten für alle und daher für niemanden persönlich *berichtet*; jetzt *spricht* der Pharao, zwar aus der Erinnerung, aber zu Joseph persönlich. Dieser Wechsel bringt in dieselben Worte einen neuen Tenor, eine vorher nicht vorhandene Spannung. Die Erzählung rückt auf der formalen Ebene ein Stück weiter, obwohl sie zunächst inhaltlich gar nicht variiert wird: Derselbe Inhalt bekommt einen höheren Grad von Sein und Bewußtsein.

Wir haben einige Merkmale der Wortkunst hervorgehoben: Innerhalb eines Seinszustandes werden Gegenstände, Eigenschaften oder Beziehungen in einer zeitlichen Relation gegeben, entweder als Folge von Geschehnissen, die nacheinander eintreten oder mit neuen Personen, Dingen, Motiven auf bereits Geschehenes zurückgreifen; in bestimmten Abständen werden aus der Wortfolge Vorstellungsgebilde, welche durch einen Wechsel in der Darstellungsform die Bewußtseinsebene des Hörers ändern. Im Bildwerk dagegen können Dinge und seelische Zustände nicht mehr als Aufeinanderfolge in der Zeit, sondern nur als Nebeneinander im Raum dargestellt werden.

Körper und Haltung, die Proportionen und die Gliederung, von denen wir durch die Worte nichts erfahren

haben, sind jetzt als unmittelbare Momente der Darstellung mittelbar Träger des Seelischen; jede zeitliche Entwicklung hat sich in der räumlichen Gestalt zu halten. Der bildende Künstler muß also aus dem zeitlichen Geschehen einen bestimmten Augenblick – wie Rembrandt die Traumdeutung¹ – herausgreifen und in diesen hineinkonzentrieren, was ihm vom Vorangegangenen und Folgenden wichtig erscheint. Damit bleibt, auch wenn die Abfolge von Inhalten in der Zeit fortfällt, Zeit als innere Möglichkeit, den Raum als Form und Gestalt aufzubauen, bestehen.

Wenn also der bildende Künstler Zeit und Vorgang durch Ding und Raum ersetzen muß, dann sollte man annehmen, daß Rembrandt die im Text erwähnten Gegenstände wiedergegeben hätte. In seiner Zeichnung suchen wir aber vergebens nach mageren oder fetten Kühen und Ähren. Wir finden nur Licht und Schatten, also gleichsam das Element, in dem die genannten Dinge leben und stehen, nicht das im Wort bestimmt Geformte selbst – trotz seiner sinnlichen Anschaulichkeit. Andererseits spielen auf der Zeichnung Dinge eine Rolle, die im Text gar nicht vorkommen: der Raum des Thronsaals, in den man durch einen gedeckten Säulengang hineinkommt und in dem der Tisch für die Berater steht, den Thron nebst einer diensttuenden Wache. Und dieser Repräsentationssaal steht im Gegensatz zum Akt der Traumdeutung, der in die irrationalen Wurzeln unseres Seins hinüberweist. Warum hat Rembrandt die eine Gruppe konkreter Gegenstände, die er im biblischen Text fand, in Immaterielles transsubstantiiert und eine andere Gruppe nicht weniger konkreter Gegenstände neu eingeführt? Inwiefern dient ihm das, den Inhalt des Traums und seine Deutung wiederzugeben?

Was Rembrandt nicht darstellt, ist der Inhalt des Traums, der seelische Zustand, der unmittelbar durch den Traum zustande kommt (wie auf dem frühen Menetekel-Bild²), die Mitteilung des Traums, der Inhalt der Deutung; dargestellt sind das Deuten und das Hinnehmen der Deutung: kein Gegenstand und kein Zustand, sondern ein Vorgang. Er spielt sich nicht zwischen Pharao und Joseph allein ab – es sind Ratgeber zugegen, wodurch das rein Persönliche des Träumens und Deutens überpersönlich und zum sozialen Ereignis objektiviert wird. Der Raum, in dem sich der in seinem Geltungsbereich erweiterte Akt vollzieht, ist zwar als Beratungssaal im Schloß des Pharao charakterisiert, aber stärker durch Licht und Schatten, welche – als kosmisch-atmosphärische Elemente – die persönliche Beziehung zwischen Pharao und Joseph in einen über das Soziale noch hinausreichenden Zusammenhang stellen: in den der Natur. Die Personen wirken klein im Verhältnis zum Raum; sie sind diesem ein- und untergeordnet. Dadurch gelingt es Rembrandt, das Schicksalhafte des Geschehens wiederzugeben. So hat der Künstler zwar nicht die Inhalte des Traums und seiner Deutung buchstäblich beibehalten, er hat es aber verstanden, indirekt die wirkenden Mächte und die Betroffenen darzustellen: Er konnte damit die ganze Weite des Traums beibehalten, ohne irgend etwas über seinen Inhalt auszusagen.

Aber Rembrandt begnügt sich nicht mit dem Vorgang der Traumdeutung. Er charakterisiert den Pharao in der seelischen Ohnmacht des äußerlich Mächtigen. Die äußere Macht ist dargestellt durch den pompösen Thron, durch den Mann neben dem Thron, durch die Säulenhalle und die nur zu ahnende Höhe des Raums; die innere Ohn-

macht durch die geknickte Haltung (man beachte das Szepter!), durch den Schatten auf dem Thronrücken, durch die körperliche Schwächlichkeit im Verhältnis zu Turban und Thron, durch die Isolierung von den Ratgebern und nicht zuletzt durch die Hinneigung zu Joseph und die darin ausgedrückte Abhängigkeit von diesem. Joseph wiederum wird – im Gegensatz zum Pharao – charakterisiert als die innere, seelisch-geistige Macht des äußerlich Ohnmächtigen. Dessen körperliche Dürftigkeit wird dargestellt durch die schmätige Gestalt, die armselige Kleidung, durch die Art wie die anderen ihn anschauen; die innere Macht durch die Beseeltheit seines Körpers, durch den (Raum-)Schatten, der sich wie eine überpersönliche Macht auf ihn herabsenkt und ihn zur Traumdeutung befähigt.

Für Rembrandt ist also die Traumdeutung nur ein Vorwand, um eine tiefere Schicht des Themas bloßzulegen: den Gegensatz zwischen Macht und Geist oder, besser, zwischen der geistigen Bedürftigkeit des Mächtigen und der geistigen Kraft des körperlich Ohnmächtigen.

Diese Dualität, in welcher jedes Glied dieselben Gegensätze in umgekehrter Ordnung in sich trägt, ist nicht die letzte Gegenstandsschicht Rembrandts. Wie der ideelle Gehalt stärker wirkt als der Inhalt der Geschehnisse, so wirkt die Einheit stärker als die Dualität. Schon in der Bibel ist nicht der Gegensatz zwischen Pharao und Joseph das Wesentlichste, sondern die Tat des unendlichen Gottes durch Joseph als endliches Mittel. Es ist nicht selbstverständlich, daß Rembrandt diese Gegenstandsstufe beibehalten will oder auch nur beibehalten kann: Die Darstellung des religiösen Gehalts könnte den Bereich der Kunst überschreiten (und das Werk zur Illustration herab-

setzen). Der Künstler hat darauf verzichtet, das Eingreifen Gottes unmittelbar sichtbar zu machen; aber man fühlt ganz deutlich, daß Joseph weder durch die Macht des Pharaos noch durch eigene Kraft in den Zustand traumdeutender Besessenheit versetzt wurde, vielmehr wurde dieser durch Josephs Ein- und Unterordnung unter die göttliche Macht als deren williges und gehorsames Mittel bewirkt. Darin haben wir die letzte thematische Schicht der Zeichnung: Rembrandt zeigt die Einheit der unendlichen Substanz, die sich in einer endlichen Substanz realisiert und damit die un-göttliche, gottbedürftige Materie überwindet. (Auf diese thematische Schicht – sie verweist auf die Metaphysik Spinozas – kommen wir zum Abschluß unserer Analyse zurück.)

Fassen wir zusammen, welche Momente bisher analytisch unterschieden wurden: eine Wirklichkeitsart, und zwar die substantiell vorgestellte; ein Gegensatz, und zwar als sich selbst setzenden Konflikt zwischen Geist und Macht³ aufgefaßt; ein Inhalt (der Gegenstand der Erzählung), und zwar der Akt der Traumdeutung, der in einen sozialen, einen kosmischen und einen schicksalhaften Zusammenhang gestellt wird.

Wirklichkeitsart, Gegensatz und Inhalt sind methodisch in Beziehung gesetzt worden; sie bilden eine Konkretisierungsreihe, wenn man sie von der Wirklichkeitsart, eine Entmaterialisierungsreihe, wenn man sie von der Erzählung ausgehend versteht. Der Gegenstand ist die Erfüllung, die Wirklichkeitsart das Fundament der Gestaltung. Es gibt in der Kunst verschiedene Erscheinungsweisen von Wirklichkeiten und Gegensatz, wie es andere Inhalte und Methoden gibt; aber jedesmal bilden sie zusammen den Gehalt des Bildes – im Gegensatz zum

Inhalt der Erzählung oder zu den körperlichen Gegenständen der Darstellung.

Rembrandt hat den Inhalt des Traumerzählens und der Traumdeutung in verschiedenen Epochen seines Lebens zu gestalten versucht. Der mannigfaltige Zusammenhang zwischen Traum und Wirklichkeit muß für ihn einen ganz besonderen Reiz besessen haben. Aber nur einmal, in dieser späten Zeichnung, ist ihm gelungen, die Stimmung der Traumdeutung und -lösung mit einer unentrinnbaren Kraft auf den Beschauer zu übertragen. Mit welchen Mitteln – soweit sie intellektuell kontrollierbar sind – hat er das erreicht?

Rembrandt unterscheidet auf dieser Zeichnung sehr deutlich zwischen lebendigen Energieströmen und schweren Massen. Der erste Energiestrom ist der zwischen Licht und Schatten. Ein schwerer Schatten fällt von der Höhe des Bildes und sammelt sich über und hinter Joseph; ein Licht steigt vom Boden an und sammelt sich über und in der Spitze des Thronbaldachins hinter dem Pharao. Licht und Schatten sind durch eine Schräge geschieden, die quer durch das Bild läuft und zugleich – wie wir nachher sehen werden – die Gleichgewichtsachse des Bildes ist. Damit ist ein Raum geschaffen, der als Ganzes gesehen unten leicht und oben schwer ist, ein Raum, der das Naturgesetz der Schwere aufhebt und dadurch selbst etwas Wunderbares bekommt: In ihm wird das wunderbare Geschehen glaubhaft, das dieses Raummotiv nutzt und nicht zerstört.

Der zweite Energiestrom ist ein seelischer zwischen den beiden Hauptpersonen. Beide sind zunächst Energiezentren. In Joseph sammelt sich die Energie seiner Um-

gebung, insbesondere der ganze in einem spitzen Keil auf ihn herabflutende Schatten; im Pharao die starren, majestätischen Massen des Throns und des stehenden Mannes. Joseph hat – gleichsam als drückten ihn die Säulen und Schatten nach vorn – eine schwankende Gleichgewichtslage, die aber keiner äußeren Stütze bedarf, weil sie sich im Körper selbst ausgleicht; der Pharao erhält durch die leichte Vornüberneigung der Senkrechten eine statische Schwäche, die ihn im Schattenbild auf der Rückwand des Throns zum Schemen macht. So verweisen beide Energiezentren aufeinander, ziehen sich fernwirkend an. Diesmal formt sich der Energiestrom zu einer (ideellen) geometrischen Figur: zu einer ziemlich flachen, schräg nach oben gestellten Ellipse, deren entgegengesetzte Enden durch verschiedene Waagrechte verbunden sind, die den Zusammenhang unterstützen. Die große Achse dieser Ellipse ist kleiner als die Bildhöhe. Das sichert ihr eine Geborgenheit im Bildganzen, die dadurch, daß die Gruppe vom unteren Bildrand fort einwärts gerückt wurde, unterstützt und gehoben wird.

Der erste Energiestrom gestaltet den Raum für das Wunder, der zweite das Sich-Ereignen des Wunders zwischen den Menschen. Aus der Unbestimmtheit der Diagonalen formt sich etwas tiefer die Ellipse. Beide stehen in einem engen, sich gegenseitig steigernden Verhältnis zueinander.

Die durch ihre besondere Stellung auf der Ebene und im Raum so ausdrucksfähige Ellipse wiederholt sich in Variationen: links im perspektivischen Durchgang, in der Mitte in der Tischgruppe, rechts vielfach im Thron und im stehenden Mann. Wichtig ist, daß bei diesen Variationen die Schräge in die Senkrechte und Waagrechte, also in die

im engsten Sinn tektonischen Linien der Ebene übergeht. Das hat verschiedene, aber sehr wichtige Folgen.

1. Die Senkrechten begrenzen die Ellipse und schaffen so für alles, was in dieser liegt, eine intime Abgeschlossenheit, was ausdrucksmäßig der Traumdeutung sehr zustatten kommt.

2. Die Waagrechten messen den Aufstieg der Kurve, und damit geben sie eine sichtbare Darstellung des äußeren Machtunterschiedes zwischen Pharao und Joseph.

3. Sie schaffen den Übergang von den lebendigen Energieströmen zu den schweren Massen, von der Dynamik zur Statik und setzen damit von innen her Grenzen; indem die Energieströme Dasein geworden sind, ist ein Gebilde entstanden, das nicht über sich hinausweist, sondern sich selbst genügt. Das kommt inhaltlich darin zum Ausdruck, daß aus der Spannung zwischen Pharao und Joseph rechts und links ein unbeteiligtes Dabeisein geworden ist.

4. Nachdem so der Werkcharakter im Prinzip gesichert ist, wird die Betrachtung auf das Gleichgewicht gelenkt.

Die Ellipse ist durch die senkrechte Mittelachse in zwei ungleiche Teile geteilt, die ungefähr im Verhältnis des Goldenen Schnitts zueinander stehen; und diese Trennung zwischen Joseph und Pharao wird außerdem in der Waagrechten dadurch betont, daß der eine nicht so weit unter die Mittelachse gerückt ist wie der andere darüber. So ausdrucksvoll diese Verschiebungen sind, sie schaffen kein Gleichgewicht auf der Ebene; dieses liegt vielmehr in der Raumdiagonalen, die Licht und Schatten trennt. Damit ist die besondere Bedeutung des Raummotivs (Aufhebung des Schweregesetzes) noch einmal unterstrichen.

Die weitere figürliche Konkretisierung des Motivs werden wir später besprechen. Zunächst untersuchen wir den Zusammenhang zwischen der Ellipse als dem optischen Motiv für die individuelle Bild-Konzeption und den tektonischen Linien der Bildebene. Die Ebene mißt 255 mm × 171 mm, stellt also ein liegendes Rechteck dar, dessen Seiten annähernd im Verhältnis 3:2 stehen, das heißt des größeren zum kleineren Teil des Goldenen Schnitts. Diese Gleichgewichtsgrenzlage zwischen Dynamischem und Statischem, die Gegensätze integrierende Proportion hat Rembrandt besonders geeignet gefunden, um den Übergang der Energieströme zu den schweren Massen zu unterstützen, das Werden zum Werk zu betonen und dabei doch die Unruhe der Erwartung zu erhalten.

Die Rolle der Mittelachsen wurde schon erwähnt. Es ist zu ergänzen, daß der linke Ratgeber von der senkrechten Mittelachse durchschnitten wird, was in seinen Augen einen figürlichen Ausdruck gefunden hat: Das eine späht mißtrauisch zu Joseph hin, das andere zum Pharao – die Unsicherheit des Halbierten drückt sich in seinem Gesicht aus, das so im Kontrast zur schweren Massigkeit seines Körpers steht. Die waagrechte Mittelachse tangiert gerade seine Kopfbedeckung. Diese Linie zeigt, in ihrem weiteren Verlauf nach rechts, ihre Wichtigkeit für den Aufbau der Figuren: Sie tangiert am Oberkörper des Pharao eine Rundung, die man vielleicht als Schmuckkette auffassen darf, und trennt bei dem an der rechten Ecke stehenden Mann den Kopf vom Körper, was die Niedrigkeit seines Halses noch unterstreicht.

Die weitere Wirksamkeit der Mittelachsen wird erhellt durch die fortgesetzte Zweiteilung; es sind ²³, also acht

Teilungen auf jeder Seite vorhanden, wobei dann das dritte und das fünfte Achtel mit den beiden Linien des Goldenen Schnitts der jeweiligen Seite ungefähr zusammenfällt. Dieses immanente Netzwerk von Halbierungen bestimmt die Flächenbesetzung und damit den Aufbau des Bildes mit.

Die erste senkrechte Netzwerklinie von links, die vom dritten Ornamentstrich des Gebälks zum Scheitel des äußeren Torbogens führt, dann den linken Fuß des herankommenden Mannes am Zinnenrand tangiert und ungefähr mit dem kurzen Lot des am Boden befindlichen Parallelogramms zusammenfällt, das seinerseits durch Lage und Proportionen für den Aufbau des Ganzen von größter Bedeutung ist – diese Linie teilt die Dinge in ungleiche, nach rechts hin größere Stücke, wodurch die Gesamtverschiebung des Motivs nach rechts von Anfang an vorbereitet wird.

Im Gegensatz zur ersten ist die zweite Netzwerklinie gar nicht dinglich betont, sie verläuft im Schatten der Säule und im Licht ihres Podests, unterstreicht aber gerade auf diese indirekte Weise das Fluktuieren von Licht und Schatten und trennt Joseph von der Außenwelt.

Die dritte, die zugleich die erste Linie des Goldenen Schnitts ist, hat eine große, durch den schwarzen Federstrich im Schatten technisch betonte Bedeutung: Sie läuft durch den Hinterkopf Josephs, fällt auf seinem vorderen Unterarm mit einem schwarzen Strich zusammen, während das rechte Knie und die Ausläufer des Schattens am unteren Rand nur wenig über sie hinausgehen. Von den zwei sehr ungleichen Teilen, in die Joseph so zerlegt wird, liegt der größere, aber für den Ausdruck unwirksamere links, markiert also eine Gegenbewegung zur Haupt-

richtung des Ovals; zu dieser Verlebendigung der Richtungen auf der waagrechten Dimension kommt dann die Abtrennung des eigentlichen Ausdrucksträgers (des schmalen Teils mit Gesicht und Händen) vom Rest des Körpers, wodurch das Vortasten Josephs eine innere Hemmung erhält, die den Gestus steigert.

Von der vierten Senkrechten – der Mittelachse – des Netzwerks ist bereits gesagt worden, daß sie den Ratgeber schielend macht, dadurch die Bewegung und Gegenbewegung auf der Waagrechten konzentriert und die Distanz zwischen Joseph und Pharao in zwei ungleiche Teile teilt, die ihr inneres und äußeres Verhältnis in seiner ganzen Gegensätzlichkeit klar veranschaulicht. Sie ist verhältnismäßig wenig realisiert, so daß sich ein dauernder Wechsel von besetzten und unbesetzten Netzwerklinien ergibt, durch den ein unterscheidender Akzent in die starre Metrik hineingetragen wird.

Die fünfte, das heißt annähernd die zweite Linie des Goldenen Schnitts, berührt oben ungefähr die äußerste Ecke des Thronbaldachins, unten die des Thronpodestes und trennt in der Mitte den zweiten vom dritten Berater. Damit rückt sie Pharao von Joseph fort und gibt so der Verschiebung eine gleichsam verlängernde Dynamik.

Die sechste Senkrechte bringt eine Hemmung in den lebendigen Energiestrom; sie ist oben ungefähr mit der Senkrechten identisch, die den Kopfputz des Pharao fast an der Ecke berührt, fällt dann in seinen Schoß, läßt also die Beine diesseits und zerlegt den Herrscher ähnlich wie die dritte Senkrechte den Joseph – nur daß der Pharao entsprechend seiner geistigen Situation den dumpfen Unterkörper dem Deuter zuwendet, dieser dagegen dem von Träumen belasteten König die entsprechenden Hände

und Gesicht; es ist als ob der Künstler durch diese doppelte Zerlegung der beiden Hauptpersonen jede in einen inneren Gegensatz und in eine labile Balance zu sich selbst setzen und zugleich andeuten wollte, daß diese Beziehung zwischen ihnen trotz ihrer intensiven Versunkenheit ineinander nur eine partielle und momentane ist. Die siebte Senkrechte tangiert das Kapitell der äußeren Thronsäule innen und läuft dann am äußeren Mantelsaum des an der Ecke stehenden Manns entlang. Sie betont damit die Leere zwischen diesen schweren Eckpfosten der Komposition und dem Pharao, das heißt seine Verlassenheit und Ohnmacht.

Man erkennt aus dieser Analyse, daß die strenge Metrik des Netzwerks drei Hauptfunktionen erfüllt: Sie bewegt den Raum, um die Bewegungsrichtung zu retardieren, sie verbindet oder trennt die Figuren und sie teilt einzelne Figuren so in sich selbst, daß die ungleichen Stücke eine labile Balance bilden. Diese Funktionen werden alternierend durch Besetzung der Netzlinien betont oder durch ihre Nichtbesetzung unbetont gelassen, was eine rhythmische Freiheit in das metrische Schema hineinspielen läßt.

Der Leser konstruiere jetzt selbst durch fortgesetzte Zerteilungen von der Mittelachse des senkrechten Bildrands aus die waagrecht durchs Bild verlaufenden Geraden und achte dabei besonders auf die Linien des Goldenen Schnitts (die entweder annähernd durch Multiplikation der ganzen Höhe mit $\frac{2}{5}$ und $\frac{3}{5}$ oder genau durch Multiplikation mit 0,618 zu berechnen sind). Dann wird er sich die Vorbedingung für eine Reihe interessanter Erkenntnisse geschafft haben, die sich aus dem Vergleich ergeben:

1. Rembrandt verwendet wiederholt den kleineren Teil des Goldenen Schnitts der *Breite*, um die *Höhe* von Gegenständen zu bestimmen, also das waagrechte Maß für die senkrechte Gliederung. So ergeben sich die Höhe des rechts stehenden Manns, der Durchgang links, die Säule am linken Rand (abgesehen vom Podest), der Thron von der Armlehne bis zum unteren Rand des Baldachins aus dieser Strecke. Und umgekehrt: Der kleinere Teil der senkrechten Linie des Goldenen Schnitts mißt sehr bedeutsame Entfernungen auf der Waagrechten, vor allem die Entfernung zwischen den Fingern Josephs und den Knien des Pharao; aber auch die vom linken Bildrand bis zur rechten Ecke des Podests, der die vorderste Säule des Durchgangs trägt, die größte Breite der Thronstufen. Dieses Hineinnehmen der senkrechten Proportionen in die Waagrechte und der waagrechten in die Senkrechte hat Rembrandt öfter verwendet, wahrscheinlich weil damit die auseinandergenommenen Dimensionen wieder in die Ebene integriert werden. Dieses Festhalten der Ebene im Raum ist für den jungen Rembrandt ein so wesentliches Problem gewesen, daß er sich zu seiner Lösung in die Lehre italienischer Renaissancekünstler begab. Ein anderer Faktor ist, daß drei Achtel der Höhe annähernd gleich zwei Achteln der Breite sind, so daß unendlich kleine Unterschiede in den Maßen auftreten, die Rembrandt sicher absichtlich in die klare Gliederung hineingelegt hat, um ihr Vibration und Leben zu geben; darüber hinaus sind unendlich kleine Differenzen in der Lichtschattengebung ein wesentliches Merkmal seiner Kunst.

2. Durch den Kopf Josephs gehen die untere waagrechte und die linke senkrechte Linie des Goldenen Schnitts; durch die Ecke der Kopfbedeckung des Pharao die obere

waagrechte Linie des Goldenen Schnitts und die sechste senkrechte Netzlinie. Die Strecke zwischen den beiden Ecken mißt den größeren Teil der Goldenen Schnittlinie des senkrechten Rands und ist die Diagonale in einem Rechteck, dessen senkrechte Seite zur waagrechten sich verhält wie zwei Achtel der Senkrechten zu drei Achteln der Waagrechten – ein höchst auffälliger und lehrreicher Zusammenhang zwischen einzelnen wichtigen Punkten der Ellipse und den Proportionen der Bildebene.

3. Man sieht, daß mit der Achtteilung nicht die letzte Maßeinheit erreicht ist. Gegenstände wie der betonte linke Eckpfeiler oder der Thronbaldachin veranlassen nicht nur zu einer weiteren Halbierung in Sechzehntel, sondern sie zeigen auch zugleich, daß diese kleineren Teile nur mehr ungefähr und in gleitenden Übergängen von der waagrechten zur senkrechten Maßeinheit gewonnen sind. Ein weiterer Vorteil dieser Teilung ist, daß neue Zusammenfassungen möglich werden, die bei der Achtteilung nicht möglich waren. So mißt Joseph ca. fünf, Pharao sieben Sechzehntel der Höhe.

So gewinnt das strenge Schema der Halbierungen allmählich einen immer größeren Freiheitsgrad, und die starren Forderungen und Gesetzmäßigkeiten der Ebene vereinigen sich mit den labileren der individuellen Konzeption des Bildes. Erst die vollzogene Einheit beider sichert die Freiheit in der Notwendigkeit der Methode, ohne die ein großes Kunstwerk nicht existieren kann.

Die Mathematik – sowohl in ihrem geometrisch-figürlichen wie ihrem arithmetisch-proportionalen Aspekt – ist gleichsam ein Mittleres, eine Brücke zwischen innerer Vorstellung und äußerer Sehempfindung. Sie gibt aber nur ein Gerüst, das erst durch das Material, in dem der

Künstler arbeitet und das er zu einem künstlerischen Mittel gestaltet, zu einem sinnlich-körperhaften Dasein kommt. In der uns vorliegenden Zeichnung ist das Material nicht einheitlich: Tusche, Kohle (oder Kreide?) und Feder⁴ sind die Grundlagen, aus denen Licht-Schatten und Zeichnung geformt werden.

Zwischen dem hellsten Licht und dem dunkelsten Schatten, die zuweilen als Kontrast unmittelbar neben- und hintereinander stehen, gibt es Mitteltöne, die man in zwei Gruppen unterscheiden kann: in Aufhellungen einer Dunkelheit und Verdunkelungen eines Lichts. Doch kommt es Rembrandt nicht nur darauf an, sie rational in eine endliche Anzahl zu gliedern, sondern er will den Anschein erwecken, daß ihrer unendlich viele sind, indem er mit den kleinsten Abstufungen arbeitet. Darum läßt er sie allmählich und ohne feste Grenze ineinander übergehen. Licht und Schatten sind nie völlig getrennt. Denn der Schatten ist porös und läßt Licht durchscheinen, während das Licht fast überall von einem dünnen Hauch Schatten überdeckt ist; es enthält die Möglichkeit des Schattens in sich. Andererseits kontrastiert Rembrandt noch die feineren Gegensätze: hell gegen Mittelton (Joseph), Mittelton gegen hell (Mann im Durchgang), hell gegen hell (Pharao). Durch stark extreme Dunkelheiten betont Rembrandt die Endlichkeit; aber die unterschiedliche Raumfunktion der abgestuften Töne sorgt dafür, daß das Schwebende, Fließende, werdende gewahrt bleibt. Beide Mittel, das Kontrastieren wie das Ineinanderübergehen, sichern Rembrandt vermöge ihrer Gegensätzlichkeit eine in sich höchst lebendige Tonart, die als Einheit die Mannigfaltigkeiten übergreift. Von ihr aus, die weich und

schwebend ist und dem Licht näher liegt als dem Schatten, werden die fixierten und starren Pole erreicht, die gleichsam nur Auseinanderlegungen der grundlegenden Einheit sind – auch äußerlich-räumlich – und als Extreme die Ebene einrahmen.

Zur Warm-Kalt-Skala läßt sich ungefähr dasselbe sagen: Es gibt zwei Pole, zwei Gruppen von Mittelstufen, die von einer Einheit übergriffen sind, die, zwischen halber Wärme und Kälte schwankend, eher der letzteren näher liegt. Dadurch wird einmal die Joseph feindliche Atmosphäre der Umgebung des Pharaos zum Ausdruck gebracht; dann aber auch die ganze Traumsphäre distanziert. Auch hier gibt es Kontraste *und* Übergänge (z. B. innerhalb des keilförmigen Schattens Übergänge vom Warmen zum Kalten, der Kontrast zwischen dem kalten Schlagschatten des Pharaos und dem kalten Licht des Thronrückens, ebenso kaltes Licht gegen kalten Schatten auf der vordersten Säule des Durchganges).

Die beiden Skalen des Hell-Dunkel und des Warm-Kalt kreuzen sich häufig. Man findet kaltes Licht sowie kalte Schatten und Mitteltöne. Die freischwebenden Übergänge neigen mehr nach dem Warmen, die Kontraste mehr nach dem Kalten.

Der Quantität nach handelt es sich um (im Verhältnis zur Größe der ganzen Zeichnung) große, zusammenhängende Flächen, die nur selten durch kleine Flecken als scharfsitzende Akzente unterbrochen sind (z. B. die Helligkeit vom Boden über Tisch zur Wand durch die Halbtöne in der Gewandung oder im Gesicht der Ratgeber; oder die keilartige Dunkelheit rechts vom Gang durch die schlitzartige und nach hinten sich verjüngende Helligkeit an den Vorderteilen der Säulen). Die Intensität ist im

Ganzen sehr bedeutend, vielleicht um der doppelten Realität: dem Thronsaal und der Traumdeutung die nötige Festigkeit zu geben. Aber es gibt eine Fülle von Abstufungen zwischen dem ganz leisen Hauch und dem stark Unterstrichenen. Das Tempo ist teils ein sehr starkes Steigen oder Fallen, teils ein Vibrieren auf der Stelle. Die starke Dramatik der Kontraste findet einen Ausgleich in der Ruhe des Ganzen.

Gehen wir zur Linie über. Obwohl sie den Bildeindruck viel weniger beherrscht als Licht und Schatten, birgt sie doch eine Reihe von Mannigfaltigkeiten. Es gibt gerade Linien (senkrechte, waagrechte, schräge – auf der Ebene und im Raum) und gekrümmte (sowohl auf der Ebene links wie tiefendimensionale im Thron). Die Verbindung zwischen diesen beiden Polen wird von beiden Linienformen ausgehend hergestellt. Die Geraden verlieren ihren streng geometrischen Charakter dadurch, daß sie unterbrochen (z. B. am Tischtuch oben und unten) und dann die einzelnen Teile als bloße Annäherungen, mit leichten und sogar entgegengesetzten Krümmungen, gezeichnet werden (z. B. der rechte Rand des Eckpfeilers links). Sie werden mit Kurven durchsetzt (z. B. auf des Pharaos Oberschenkel), enden in einer und derselben Kurve (im Fuß des linken Beraters) oder biegen an ihren Enden in Kurven um. Aber auch die Kurven sind ihres streng geometrischen Charakters beraubt. Die eigentliche Krümmung wird auf ein Minimum beschränkt (z. B. oben am Thron); die Kurvenlinie wird unterbrochen und in mehreren Ansätzen gezeichnet (z. B. in der Bogenlinie über dem Durchgang); einzelne Kurven entstehen überhaupt nur aus Abschleifung der winkligen Begegnung von Geraden.

Das Ergebnis all dieser Übergänge ist eine Linie, die zwischen der Geraden und der Kurve unbestimmt schwankt, ohne daß eine Spannung zwischen ihnen besteht (wie wir sie bei Giotto kennengelernt haben). Die Linien stehen parallel in Abständen nebeneinander (ohne daß wie bei Degas der Versuch gemacht wird, ihre Einzelheit zu einer Masse in Beziehung oder gar Spannung zu setzen). Sie laufen zuweilen auf einen Punkt zusammen oder begegnen sich hart winklig (im Thronfuß etwa) oder weich gebogen. Die meisten Linien sind kurz. Was als großer Zug wirkt, erweist sich als aus mehreren kleineren oder aus verschiedenen Krümmungsrichtungen zusammengesetzt. Die Linien wirken endlich, begrenzt, meßbar. Ihre Intensität ist außerordentlich abgestuft.

Die so charakterisierte Linie muß Rembrandt nun mit dem Licht in Verbindung bringen. Zunächst besteht ein Zwiespalt zwischen dem Licht als dem Immateriellen, Schwebenden, Formlosen, Unbegrenzten, das in starken Kontrasten und großen Massen flutet, und der Linie, die endlich, kleinteilig, individualisierend, gestaltgebend ist. Dieser Kontrast wird noch dadurch verstärkt, daß das Licht als das Primäre, die Linie als das Sekundäre wirkt. Aber der Kontrast wird nicht zum Zwiespalt, weil jede Linie sowohl von der Licht-Schatten- wie von der Warm-Kalt-Skala weitgehend mitbestimmt ist. Ihre spannungslose Struktur, die sich niemals zu einem selbständigen ornamentalen Spiel verfestigt, läßt sie am Schweben der Valeurs teilnehmen.

Von der anderen Seite her bereitet die Licht- und Schattengliederung durch die Schärfe der Kontraste selbst eine Linienkomposition vor, die Licht-Schattengebung ist mitbestimmend für die Bildung der Gegen-

stände, die nur konkrete Teile eines kosmischen Ganzen sind. Man kann also *nicht* sagen, daß die Linie aus dem Licht, als körperlich-seelische Begrenzung aus dem Unbegrenzten entsteht. Das Dasein der Linie hat einen anderen Ursprung. Aber die Art, wie sie beschaffen ist und wie sie ihre Aufgabe erfüllt, ist weitgehend in Zusammenhang mit dem Licht von derselben Ursache (wenn auch nicht zu denselben Zwecken) bestimmt wie das Licht.

Betrachtet man nun neben der Formung des Darstellungsmittels die der Stoffqualität, so respektiert Rembrandt den Eigencharakter eines jeden Materials (Papier, Tusch, Kreide und Federstrich) und verhält sich bei allen Variationen, die er ihnen entlockt, objektiv zu ihren konkreten Forderungen. Die Stoffqualität des dargestellten Gegenstands tritt dagegen zurück. Man kann zwar unterscheiden zwischen Stein, Leinwand, Wolle etc.; aber wichtiger sind schon gewisse allgemeine Momente wie Durchsichtigkeit, Schwere oder Spiegelung.

Von ganz anderer Bedeutung ist die stoffliche Empfindung des Geistigen: Die (substantielle) Realitätsart und in ihr die Traumdeutungsstimmung kommen stark und sinnlich zur Geltung. Innerhalb dieser Stimmungseinheit sind Rolle und Charakter der einzelnen Personen bis in die letzten Details differenziert. Man beachte bei Joseph die Art, wie die Fußspitze den Boden berührt, wie die Knie nicht fixiert aufliegen, wie die Hände sich vortasten und die Luft spüren.

Eine Vereinigung der drei Stoffqualitäten findet statt und zwar unter Führung der geistigen. Bei Joseph verschwindet die Stoffqualität der Kleidung fast ganz unter dem seelischen Ausdruck des Körpers, und nur die Eigen-

qualität des Strichs hält diesen reinen Geist auf der Fläche fest. Im anderen Extrem – dem Mann an der rechten Seite – wirkt zunächst die Schwere und die Stoffqualität bis in ihre feinsten Differenzierungen; aber auch dies nicht um seiner selbst willen, sondern als Folge der Kompositionsfunktion, also um einer geistigen Absicht willen. Das »Denken« hat den Vorrang vor dem »Sein«, um mich in der entsprechenden spinozistischen Schulsprache auszudrücken; aber es gibt kein Denken ohne Sein, auch wenn das Sein des Materials dem der Stoffqualität des dargestellten Gegenstands mindestens gleichgestellt ist und beide dem Darstellungsmittel untergeordnet sind.

Darstellungsmittel und Stoffcharakter durchdringen sich wechselseitig mit vielen Differenzierungen. Beide verschmelzen zu einer Einheit, in welcher Weite und Bestimmtheit unzertrennlich verbunden sind, so daß der Betrachter bald in eine unbegrenzte Tiefe hinabsinken, bald die Fülle der konkreten Einzelheiten ablesen kann, ohne je auf einen verschiedenen Ursprung beider zu kommen. Wir wollen diese geschaffene Einheit als den künstlerischen Gestaltungsstoff⁵ bezeichnen. Es besteht eine innere Spannung zwischen der Bildebene, ihrem Format und dem Netzwerk aus senkrechten und waagrechten Geraden einerseits und dem künstlerischen Gestaltungsstoff andererseits, weil dieser teils durch die Unterschiede der Hell-Dunkelskala, der Warm-Kaltskala, der Intensität und Quantität, teils durch die verschieden gerichteten Schrägen primär Raumfunktionen zu erfüllen hat. Der Künstler muß diese Spannung zum Austrag bringen. Die Auseinandersetzung zwischen Raum und Ebene nennen wir die Modellierung. Nur durch sie kann der Künstler einem

Gestaltungsstoff Form geben. Rembrandt hat nun einen Raum von unbestimmter Tiefe aus der Ebene erschlossen und doch für den Gesamteindruck die Ebene nicht durchbrochen, kein Loch in sie geschlagen. Die Mittel dazu hat Rembrandt von den Italienern (man vergleiche seine Nachzeichnungen von Werken Leonardos, Raffaels, Michelangelos) und aus persischen Miniaturen übernommen, um sie dann in eigener Weise anzuwenden.

Man sieht sofort, daß es im Raumganzen eine ideelle Vorder- und Rückebene gibt, zwischen denen sich alles hält. Zwischen beiden besteht ein wesentlicher Unterschied. Die vordere knüpft hart an den Rändern an, die hintere ist unbestimmt weit hinter die Gegenstände gerückt – und zwar absichtlich: Denn wenn schon an der Abschlußwand der wärmere Schatten nach vorn kommt, das kühlere Licht sich nach hinten zurückzieht, so liegt doch hinter beiden noch das Licht am Ende des Durchgangs, eine neue Ebene markierend. Trotzdem gibt es eine das Bild in sich abschließende und zur Vorderebene kontrastierte Rückebene. Die Verbindung zwischen beiden ist durch zwei ganz verschiedene Mittel hergestellt: ein diskontinuierliches, das aus hintereinander geschichteten planparallelen Ebenen besteht, und ein kontinuierliches aus schräg gestellten Ebenen und Linien. Das erste findet sich hauptsächlich in der Mitte, das letzte an den beiden Seiten. Beide Mittel sind aufs engste miteinander verknüpft.

Die planparallelen Ebenen werden vom Auge des Betrachters zuweilen schon aus waagrechten Linien, zuweilen aus verhältnismäßig kleinen Stücken senkrechter Ebenen konstruiert. Aus Anhaltspunkten wird im Beschauer die Illusion ihres Vorhandenseins erweckt (z. B. aus der

Waagrechten am Boden in Verlängerung des Thronpodests; aus Joseph; aus der Seitenebene des Thronsessels, der Mauer über dem Durchgang, dem herabhängenden Tischtuch, dem Mann im Durchgang). Von allen diesen Ebenen dient eine als Achse der Tiefenschichten, indem sich die vorderen nach hinten und die hinteren nach vorn auf sie beziehen. Sie ist das Zentrum der von zwei Richtungen her auf sie zustrebenden Zentripetalkräfte; daher hat sie eine den Raum in seiner Tiefe konstituierende Bedeutung. Diese Rolle spielt auf unserer Zeichnung das herabhängende Tischtuch.

Das kontinuierliche Mittel der Verbindung ist die Schrägstellung, die wir zunächst an dem Mann der rechten Ecke analysieren wollen. Leicht zu erkennen ist ein Grat, der fast wie eine ins unendlich Kleine verkürzte planparallele Ebene wirkt. Von ihm als Scheitel gehen nun die Schenkelebenen verschieden weit raumeinwärts in die Tiefe, aber doch so, daß die Enden der beiden verschiedenen Richtungen aufeinander bezogen bleiben. Dadurch entsteht zugleich mit dem Kontrast der Valeurs und der Raumfunktion der Linie der Eindruck der vollen Plastizität der Figur. Eine andere für unsere Zwecke sehr interessante Stelle ist die Begegnung des linken mit dem mittleren Berater. Sie treffen aus verschiedenen Richtungen her als Schenkel eines Winkels zusammen, nur liegt diesmal der Scheitel nicht außen, sondern innen.

Im vergrößertem Maßstab taucht dieses Prinzip in der Schrägstellung des Throns und des Durchgangs auf. Hier tritt die ganze Bedeutung der Tatsache in Erscheinung, daß beide Gegenstände in verschieden starker Dreiviertelansicht gegeben sind, also eine Ebenenverbindung in sich tragen und nicht die gleiche Tiefenentwicklung

haben. Der ideelle Punkt ihrer Begegnung (ein konkreter Scheitel wie in den beiden ersten Fällen fehlt also) ist dadurch weit über die Mittelachse hinaus nach links verschoben – im Gegensinn der Motivellipse, was die immanenten Gegensätze der Raumdynamik erhöht. Aber gerade wegen dieser für jede (nicht akademische) Modellierung fundamentalen Aktivierung der Dimensionen und Richtungen wirken Säulendurchgang und Thron trotz ungleicher Tiefererstreckung als stark zusammengehörig und aufeinander bezogen.

So bildet der Raum einen Kubus, der frei und fast unendlich wirkt und doch flächenhaft streng gebunden ist. In ihm sind die Modellierungen und Modulierungen aller Gegenstände zugleich Modulierungen des Raumganzen. Diese Tiefenordnung des ästhetischen Mittels, welches jedes Auseinanderfallen von Figurenkubus und -fläche und Raumkubus und -fläche verhindert, ist jetzt an den verschiedenen Ansichten der einzelnen Gegenstände näher zu betrachten.

Durch jede im Profil stehende Figur könnte man einem Schnitt legen, welcher das Sichtbare vom Unsichtbaren trennt und die Umrißlinie auf eine Ebene projiziert. Eine solche Silhouette bedeutet die Ausschaltung der dritten Dimension – zunächst für die Figur selbst, dann für ihre Beziehung zum Raum. Die Profilansicht Josephs unterscheidet sich von einem solchen Scherenschnitt durch die Fülle von Tiefenreizen und durch die Ordnung derselben zu einer beruhigten Ansicht. Josephs Körper wird von Linien gebildet, die schräg in die Tiefe zu gehen scheinen, und zwar teils über die Waagrechte (Unterschenkel und Unterarme), teils über die Senkrechte (Oberschenkel, Rücken, Brust), weil sie in verschiedenen Tiefenlagen

anfangen und in verschiedene Tiefenlagen hineinreichen. Daraus folgt, daß sie verschieden tief gelegene Teile des Körpers in *eine* Figur zusammenfassen, indem sie in nicht-naturalistischer Weise Unsichtbares ins Sichtbare ziehen; ferner daß sie diese Figur vom Grund loslösen, zumal sie die unterschiedliche Intensität des Strichs und ihre verschiedenen Lichtschattenwerte mit zuhülfe nehmen. Rembrandt gibt nicht das ganze Raumgefälle in *einem* Zusammenhang, sondern er schafft Unterbrechungen und Knickungen der Linien; er bildet Hemmungen, welche das Gefälle in die Tiefe auf eine ideelle Ebene beziehen; er wechselt die Neigungen der Ebene (Unterkörper, Oberkörper, Schulter).

Das Ergebnis ist ein doppeltes: Das Tiefengefälle von vorn nach hinten wird derart relativiert, daß man es zuweilen von hinten nach vorn sieht, und es entstehen innerhalb des Gefälles Modulierungen als Varianten der Hauptmodellierungen. Diese sind wiederum zwischen eine eng anliegende, ideelle, planparallele Vorderfläche und eine unbestimmt weite, in sich modulierte Hinterfläche gebunden, aber so, daß der Kontrast des helleren gegen den dunkleren Ton genügt, die Figur abzulösen, sie in die Luft zu stellen und einen Eindruck von Tiefe zu erwecken, der viel größer ist als die wirklich vorhandene. Der Raum erhält an dieser Stelle eine Fülle von Tiefenspannungen: die gegensätzliche Richtung in den beiden Händen, von Fuß und Knie, von Ellbogen und Kopf; oder die Größe des Raumes vor und hinter Joseph. Alles das schafft den figuralen Ausdruck von Josephs inhaltlicher Bedeutung und betont diese, so daß Raum und Idee eins werden oder zwei Seiten ein und derselben künstlerischen Realität.

Es muß der aktiven Mitarbeit des Lesers überlassen

bleiben, eine reine Frontfigur (den Mann im Durchgang) oder Figuren in Dreiviertelansicht derselben Analyse zu unterwerfen. Er wird immer dieselben Mittel finden: ideelle Konzentration aller Tiefenwerte auf eine zentrale, konstituierende Ebene (Tiefenachse); Aktivierung aller Richtungen und Dimensionen; indirekte Erschließung des Tiefengefälles; verschiedene Grade der Tiefenerstreckung und Tiefenablösung; Verbindung verschiedener, nicht zugleich sichtbarer Tiefenschichten in einer Figur; Überschneidung; Licht-Schatten-Kontraste; Intensitätswechsel; Einspannung aller kubischen Werte in eine ideale Vorder- und Rückfläche, die von der Achsenebene verschiedenen Abstand haben und eine geschlossene Einheit bilden. Auch der Zweck ist überall derselbe: eine klare Ordnung der Tiefenwerte, so daß Fülle und Einfachheit zusammen bestehen; ein größerer Tiefeneindruck als Tiefendasein, damit die Spannung zwischen Ebene und dritter Dimension Notwendigkeit und Freiheit zugleich zeige.

Wenn wir jetzt zum Aufbau der Formen übergehen, müssen wir den Begriff des Werktypus⁶ voraussetzen. Was Rembrandt uns *hier* gibt, möchte ich den quasi organischen Werktypus nennen, weil er alle Bedingungen für seinen Aufbau aus sich selbst entwickelt und weil jedes Folgende vom Vorangehenden bedingt ist wie jede einzelne Stelle als ein konkretes Mittel durch den Zweck des Ganzen. So greifen Kausalität und Finalität zusammen, um ein vom Subjekt des Künstlers wie von Gegenständen der Außenwelt unabhängiges, sich selbst genügendes, zugleich logisches und vegetatives, zugleich architektonisches und musikalisches Gebilde zu schaffen.

Für die Struktur des Werktypus ist die Entwicklung des Motivs (oder der inneren Komposition) wesentlicher als die regulative Anordnung der äußeren Komposition, und die erstere ist an die drei Dimensionen des Raums gebunden. Die Analyse zwingt uns, eine Scheidung der Dimensionen vorzunehmen und getrennt nacheinander zu betrachten, was zugleich und in Verflochtenheit vorhanden ist. Jede der drei Dimensionen hat einen ganz anderen Charakter und Ausdruckswert, und es ist für den Künstler außerordentlich bezeichnend, ob er sich ihm fügt (objektiver Typ) oder ohne Rücksicht auf ihn arbeitet (subjektiver Typ). Die Höhe als die Senkrechte geht vom Boden aus, das heißt von der Schwere und reicht durch unseren Körper hindurch und über unseren Kopf, das heißt unser Bewußtsein hinaus. Die Breite als Waagrechte liegt der unsere Augen verbindenden Achse parallel; solange wir in ihr sehen, bleiben wir im Bereich des Irdischen und schreiten die Folgen seiner Geschehnisse oder Dinge ab. Die Tiefe geht von uns aus und von uns fort, sie befreit uns von uns selbst, stellt uns Luft und Dinge entgegen, Materialitäten, die stärker oder geringer sind, als wir die unsere empfinden. Wir können auch die Höhe mit dem Aufriß, die Breite mit dem Querschnitt, die Tiefe mit dem Grundriß der Architektur vergleichen.

Die Höhe der vorliegenden Zeichnung gliedert sich in drei übereinanderliegende, teils ineinander eingreifende Streifen. Der untere reicht bis zur Waagrechten, die vom Thronpodest ausgeht; der zweite bis zum oberen Sockelrand der Säulen der Halle (Kopfhöhe Josephs), so daß circa drei Fünftel der Bildhöhe für den dritten Teil übrig bleibt, um die große Bedeutung der Luft und des Raums gegenüber den Figuren zu betonen. Das niedrige Recht-

eck des untersten Streifens ist nur an den äußersten Enden, und auch da nur in der oberen Hälfte der Höhe, mit Senkrechten besetzt, von denen die linke steigt, die rechte dagegen fällt. Gleich am Anfang läßt Rembrandt – wenn auch voneinander durch die ganze Bildbreite getrennt – die Gegensätze der Richtungen anklingen und stellt zwischen ihre rahmende Fassung einen anderen Gegensatz: den von Schatten und Licht mit einem Bewegungszug von links nach rechts über die ganze Breite hin. Es sind damit in der Exposition die Hauptkontraste gesammelt, aber sie bleiben einander äußerlich, treten in keine Beziehung zueinander.

Der zweite Streifen ist etwa doppelt so hoch wie der erste und nicht nur zwischen zwei Senkrechten, sondern auch zwischen zwei Waagrechten eingespannt, die einen ganz verschiedenen Charakter haben. Die untere Waagrechte ist real und kontinuierlich durchgezogen bis auf eine durchbrochene Stelle, über der Joseph kniet; die obere ist bis auf Stellen am linken Rand fast ganz ideell und an vielen Stellen von Senkrechten durchsetzt. Diese sind nur an den äußersten Rändern *gerade* durchgezogen – wieder mit dem Gegensatz des Steigens und Fallens –, dazwischen aber in zwei Schrägen von entgegengesetzter Richtung gebrochen (im Rücken Josephs, an der Ecke des Tischtuchs, in den Knien des Pharaos). Man bekommt den Eindruck, als ob die Einspannung die Senkrechten zerdrückt und umgekehrt die aufsteigenden Senkrechten die obere Waagrechte zersprengen, als fände ein Kampf zwischen Senkrechten und Waagrechten statt, in dem beide zugleich Sieger und Besiegte sind.

Dies hat den charakteristischen Akzent, daß dort, wo die Waagrechte am stärksten durchbrochen ist, die am

stärksten zerbrochene Senkrechte, der am meisten besiegte Pharaos sich befindet; und umgekehrt dort, wo die Waagrechte am wenigsten durchbrochen ist, der eigentliche Sieger Joseph kniet. Die an diesem Kampf wenig beteiligten Berater stehen in einer über ihre Köpfe hinweggehenden Ellipse, womit die zweite Schicht endgültig über die einspannende Waagrechte hinaus in die dritte hineinreicht: ein fließender Übergang, der – in einem für Rembrandt typischen Verfahren – der harten Grenze zwischen der ersten und der zweiten Schicht kontrastiert.

Dem entspricht dann auch, daß der obere Teil ein freies Steigen und Fallen – neben- und ineinander – zeigt, die völlige Aktivierung der beiden Richtungen innerhalb der Senkrechten, die im untersten Streifen schon anklang. Dies ist aber kein Kampf der Gegensätze, sondern ihr Ausgleich zu einem Schwebezustand, in dem die größten Kontraste gegeneinanderstehen oder ineinander sich auflösen und verlaufen. Diese Schwebe bleibt *im* Bild, wird am oberen Rand durch den Baldachin des Throns und den schmalen festen Schattenstreifen in der Mitte begrenzt, reicht also nicht über die Bildhöhe hinaus. Es gibt für Rembrandt kein (im buchstäblichen Sinn) Überirdisches, an das er vom Bild aus appelliert.

Dieser Weg durch die Bildhöhe und ihre ungleichen Stufen (1:2:4⁺) hat neben einer formalen räumlichen eine geistige Funktion, die von Rembrandt aus der Spanne der Schwere zum Bewußtsein entwickelt wird. Beide sind so stark miteinander koordiniert, daß die Auseinanderlegung mit der Dreiteilung zusammenfällt. Die unterste ist nicht Trieb, auch nicht ungeschiedene All-Einheit, sondern kalte, dumpfe, sich selbst nicht sehende Ratio. Ein solcher Anfang kontrastiert zur Traum- und Deutungsatmosphäre,

aber durch diesen Kontrast wird der Betrachter plötzlich und heftig in die Gesamtstimmung katapultiert.

Eine höhere Form des Bewußtseins geht durch die zweite Schicht, beherrscht die Affekte der drei Minister und scheint in der klaren Architektur sowohl des Throns wie des Säulendurchgangs zu leben; es gibt hier Emotion, aber eine solche, die sich ihrer selbst bewußt wird – also eine Erhöhung des Bewußtseins trotz der Verschiebung vom Rationalen ins Emotionale. In der dritten Schicht ist beides ins Überpersönliche und Kosmische gesteigert; sie wird beherrscht von einem mit höchster Emotion bewegten und doch zu Klarheit und Universalität gebrachten Weltbewußtsein. Zwischen den beiden Polen liegt die kleine Schicht menschlichen Bewußtwerdens, das kein Kampf zwischen den Gegensätzen ist, sondern nur das Medium, in dem sie aufeinandertreffen. Was an Auseinandersetzung vorhanden ist, spielt zwischen verschiedenen Personen oder besser: zwischen den einzelnen Regungen der menschlichen Seele, die in mehrere Personen auseinandergelegt sind. Der Kampf um die Beherrschung der menschlichen Leidenschaft als eines Glieds zwischen rational-unpersönlichem Unterbewußtsein und emotional-überpersönlichen Weltbewußtsein ist das Thema der Höhenentwicklung.

Auch die Breite ist in drei Teile zerlegbar (wodurch sich drei stehende Rechtecke in dem *einen* liegenden des Formats ergeben), aber die Teilung kann nach zwei Maßstäben durchgeführt werden, je nachdem man die Flügel bis an die äußersten Punkte der Architektur, also bis zu den beiden Linien des Goldenen Schnitts, gehen läßt oder umgekehrt die Mitte breiter wählt: vom inneren Rand des Säulenpodests des offenen Durchgangs bis zum inneren

Rand der rechten Thronsäule. Im ersten Fall (Mitte = $\frac{1}{4}$) wird die zugrunde liegende Symmetrie und damit die konkrete Asymmetrie der schrägen Flügel und die Kluft zwischen Joseph und dem Pharao betont, der große Hiatus, über den hinaus Fernwirkung stattfinden muß. Der zweite Fall (Mitte = $\frac{1}{2}$) bringt alle motivischen Momente zur Geltung: die Zusammengehörigkeit von Joseph und Pharao in der Ellipse, die von ihren Figuren gebildet wird (wobei Josephs Drehung nach innen und die des Pharao nach außen auffällt), sowie die Diagonale, die Licht und Schatten, Steigen und Fallen, Leichtigkeit und Schwere voneinander trennt. An die Stelle der statischen Symmetrie tritt jetzt die metrisch-rhythmische Dynamik, da der zweite Teil größer und der dritte kleiner ist als der erste. Dadurch wird die Bewegung des Auges von links nach rechts, die durch die Verschiebung der Ellipse unterstützt wird, aufgefangen und nach der Mitte in kleineren und langsameren Etappen zurückgetragen.

Die zwei Teilungsmöglichkeiten greifen so stark ineinander, daß man keiner den Vorzug geben kann. In ihrem Zusammenhang ergeben sie für den Raum ein Ineinander von Dynamik und Statik, einen Übergang von der Dynamik zur Statik und für die Personen eine Gleichzeitigkeit von Angezogenwerden und Getrenntbleiben. In beiden Fällen ist das Zusammenspiel der Gegensätze zur Einheit stärker als die Teilung.

Die an diese Teile geknüpfte formale Entwicklung kann man sich am besten durch einen Vergleich zwischen dem Eckpfeiler links und dem Mann neben der Thronsäule rechts klarmachen. Der erste ist einheitlich in seinem gedeckten Schatten, in seiner Tendenz zum Steigen, in seiner Frontalität. Rechts dagegen sind Licht und Schatten

auseinandergetreten; steigende, stehende, fallende und lastende Tendenzen durchdringen sich, begegnen sich, lösen sich ab; an die Stelle der Frontalität sind schräg liegende Gegensätze getreten. Vom Einzelnen und Einfachen geht es zum Mannigfaltigen, Komplizierten, Auseinandergelegten und Zusammengesetzten.

Der Breitenentwicklung ist das Geschehen zugeordnet – sei es in der Figur Josephs allein, sei es im Bildganzen. Der Weg führt vom Offenen (hinten links) zum Geschlossenen (vorn rechts); von den noch nicht Beteiligten über die Akteure zu den nicht mehr Beteiligten; von der Landschaftsatmosphäre über die Traumstimmung zu blockhafter Erstarrtheit. Es ist dies (methodisch gesehen) eine Konkretisierung: Sie verläuft von einer äußeren Bewegung durch die immateriell wirkende Luft über einen geschlossenen seelischen Kraftstrom, an dessen Polen sich Seelisches und Körperliches völlig durchdrungen haben, zu einem körperlichen Dasein, das zugleich das Ungeistige ist. (Man vergleiche diese Wirklichkeitsgrade und -arten mit denen bei Giotto). Immer wieder tritt uns der spinozistische Gegensatz von Sein und Denken in der Einheit der Substanz entgegen.

Die Beteiligten selbst sind so angeordnet, daß zuerst der aktiv Gebende, dann der passiv Empfangende dargestellt ist. Dadurch wird jede Neugierde auf den Inhalt des Traums ausgeschaltet; das Träumen wird ganz allgemein zum seelischen Bedürfnis und damit zu einem weiteren und allgemeinen Zustand. Der Betrachter hat keine Möglichkeit, sich mit dem Traumzustand oder -gegenstand zu beschäftigen; er findet keinen Anlaß, sich mit einer eigenen Deutung in Gegensatz zu Joseph zu setzen: Dadurch wird seine Empfänglichkeit für das Traumdeutungs-

wunder gesteigert. Schließlich wird noch verhindert, daß die Deutung sich im Intellektuellen vollzieht: Die Haltung der Intuition ist dem Thema allein adäquat. Rembrandt selbst hat sich zu dieser Anordnung erst allmählich hingetastet.⁷

Bezüglich der Tiefe sind nur einige Ergänzungen über das hinaus zu machen, was zur Modellierung bereits gesagt wurde. Auch die Tiefe ist dreigeteilt, zunächst in einen knappen, fast leeren Vordergrund, der durch seine scharfe hintere Grenze auffällt, und in einen Mittelgrund, der sich ebenfalls in drei Schichten gliedert, von denen die mittlere eine scharfe senkrechte Grenze in der Tischdecke hat.

Der eigentliche Vorgang spielt sich im mittleren Mittelgrund ab, und diese Distanzierung in eine Tiefe zwischen Fernbild und Nahbild sichert ihm Wirklichkeit und Ent-rücktheit zugleich. Er ist eingefaßt durch zwei weite Raumbogen: Der eine führt aus der Tiefe (links) zum Vordergrund und läuft an diesem entlang nach rechts, der zweite setzt an der rechten Ecke an und führt an der Thronlehne nach hinten, um mit der Wolke und der Kolonnade des Durchgangs nach vorn zu kommen. Dies ergibt nicht eine in sich zurücklaufende, sich schließende Kurve, sondern eine spiralartig nach innen einlaufende. Genau aus dieser Raumkurve entwickelt sich dann – am Ende ansetzend – die Ovalkurve auf der Ebene als eine Variante, wobei die beiden Hauptfiguren den entgegengesetzten Raumstößen folgen: Joseph dem von hinten her kommenden, Pharaon dem nach hinten hin gehenden.

Der dritte Teil der Tiefe ist nicht von handelnden Personen, sondern von Licht- und Schattenkontrasten besetzt,

aber nicht mehr mit der Härte des Vordergrunds, sondern schwebend, unbestimmbar in der Weite, mit einer unendlichen Annäherung an eine Grenze, die endlich ist, insofern sie zur Bildfläche planparallel steht, aber unendlich, insofern man die Grenze nirgends zu fassen bekommt. Trotzdem ist der Raum geschlossen, weil der Bewegung *in* die Tiefe eine Bewegung *aus* der Tiefe entspricht.

Der Blick, der von vorn nach hinten schaut, bewegt sich von erschreckender Leere zu versprechender Fülle und gleichzeitig vom Körperlichen zum Unkörperlichen, vom Endlichen ins Unendliche, vom Einzelnen ins Umfassende und Fundamentale. Zwischen den beiden Polen findet er den Menschen als Körper und Seele zugleich; als Einzelnen und in Gemeinschaft; als natürliches Gewächs und in Beziehung zu Gott. Aber trotz dieser komplexen Beschaffenheit ist der Mensch nur eine Brücke zwischen den beiden ihn umfassenden Polen – eine Stufe im Entmaterialisierungs- und Erfüllungsprozeß, ähnlich wie wir bereits festgestellt haben, daß Menschen dargestellt sind, die keinen ihnen transzendenten Gott mehr kennen. Die tiefe Religiösität dieser Zeichnung hat mit mittelalterlichem Katholizismus nichts mehr zu tun. Gezeigt wird ein innerweltlicher Glaube, der darum Welt und Gott keineswegs identisch setzt, eine (protestantische) Mystik, welche die Eigenwirksamkeit Gottes fast bis zur Alleinwirksamkeit steigert und dem Willen des Menschen keine andere Aufgabe läßt, als einen möglichst reinen und individuellen Weg für dieses kosmische Strömen zu finden, das wird und entwird,⁸ ohne dabei seinen substantiellen Charakter aufzugeben.

Fassen wir die Raumanalyse zusammen. Man sieht einen Beratungssaal im Palast des Pharaos, einen realen Raum

mit besonderer sozialer Bedeutung. Dieser ist dermaßen erfüllt von immateriell-kosmischen und innerlich-seelischen Vorgängen und deren Atmosphäre, daß das Sozial-Realistische davon gänzlich übersponnen, ja fast ertränkt ist. Andererseits haben wir ein von den Grenzen her statisches Raumgefüge vor uns, in dem aber alle Dimensionen und Richtungen derartig gegeneinander gespannt sind, daß nur eine räumlich gelagerte Diagonale das Gleichgewicht zwischen ihnen herstellen kann. Formt sich nun der seelisch-geistige Gehalt die Erscheinung seines Raums, oder wird umgekehrt die Realität des Raums durch jenen Gehalt zur Erscheinung aufgelöst? Finden die Energieströme ihre Statik, oder ist durch die Statik des Raums nur ein dynamischer Prozeß hindurchgeleitet wie durch ein Gefäß? Wir werden sehen, daß diese Alternative nur vorläufig formuliert ist.

Betrachten wir Joseph genauer. Oberhalb seiner Knie sind die Ränder aus Schrägen gebildet, die parallel zuerst nach links, dann nach rechts laufen, um sich schließlich unter dem Hals zu verbinden. Eine ungefähr senkrechte Linie, die durch die Schulter geht, sorgt für die Balancierung der nach zwei entgegengesetzten Richtungen ausladenden Extremitäten. Diese wenigen Striche lassen vor unseren Augen Vielfaches entstehen: einen gegliederten und bekleideten Körper, der trotz seiner Neigung im Gleichgewicht ist; einen seelischen Zustand, der sich in einer Gebärde entäußert; ein körperlich-seelisches Ding als Helligkeit gegen eine Dunkelheit im Raum.

Zunächst glaubt man, daß Körper und Gewand ganz bedeutungslos sind gegenüber der ganz nach innen gekehrten Seele, die mit ihrer Glut alles Äußere gleichsam fortgeschmolzen hat. Dann aber fällt die ganze individuelle

Art auf, wie Joseph mit den Knien am Boden hintastet oder mit den Händen durch die Luft, wie der Arm in der Schulter sitzt; man sieht das Spitze des Ellbogens. Die Durchsichtigkeit des Gewands erscheint weniger eine Qualität des Stoffs als die Folge seelischer Belebung und die Gebärde nicht nur als persönlicher Willensakt, sondern auch als notwendige und darum begrenzte Entladung des Konflikts, der in den aufbauenden Linien liegt.

Es ist schwer zu entscheiden, ob die Seele den Körper formt oder der Körper die Seele. Die aufbauenden Linien scheinen beide gleichzeitig und gleichmäßig herauszuzeichnen und sie aus dem Hintergrund auszugrenzen, aus dem Raumteil, der zu ihnen gehört – nicht als Raum, sondern als Schatten, der erst mit dieser Herauszeichnung Raum und Stimmung (also wieder Körper und Seele, Ausdehnung und Denken) wird. Es handelt sich um die Konkretisierung *einer* Substanz, die dem Betrachter als Seele und als Körper erscheint.

Wie groß die Spannweite zwischen den individuellen Konkretisierungen ist, haben wir bereits erwähnt. Es genügt, Joseph mit dem Mann an der rechten Ecke zu vergleichen. Trotzdem haben alle Menschen nicht nur in der Art ihrer Entstehung etwas Gemeinsames, sondern auch in ihrer resultierenden Erscheinung; denn individuelle Konkretisierung bedeutet nicht Zuspitzung des Einmaligen bis zu seiner Abtrennung aus der Gesamtpersönlichkeit oder Aufhebung der sozialen Bindungen des Einzelnen. Dieses Gemeinsame wird konstituiert durch Göttlichkeit, Unsterblichkeit und Willensfreiheit. Sie hängen in ihren Eigenschaften aufs engste zusammen und lassen sich erfassen durch die jeweilige Beziehung zwischen den

drei Kategoriengruppen: Sein und Nichtsein, Sein und Werden, Sein und Bewußtsein.

Jedes Ding erhält seine Form durch die Negation; dadurch daß es durch seinen Tod nicht nur äußerlich hindurchgeht, sondern innerlich in ihm lebt. Rembrandts Menschen *sind nicht*; dies meint nicht Unvollkommenheit im Dasein oder Noch-nicht-Dasein, sondern gerade Vollkommenheit durch die Absonderung von dem, was sie nicht mehr sind. Daher wissen sie alle um ihre Relativität, selbst Joseph weiß um die seiner Gottverbundenheit.

Der spinozistische Satz, daß jede Bestimmung (determinatio) eine Negation ist, trifft jedoch nur einen Teil der Tatsache; die Konstituierung des verbleibenden Seins als des Kerns, auf den sich alle Bestimmtheit bezieht, die Wesensbestimmtheit des nicht aufgegebenen Seins muß hinzukommen. Ohne uns in weitere philosophische Spekulationen zu verlieren, können wir wenigstens das eine festhalten: Alle einzelnen Menschen sind Auseinanderlegungen derselben Grundstimmung in ihre immanente Mannigfaltigkeit, und jeder einzelne Mensch veranschaulicht daher einen inneren Teil des Anderen. Für den Pharao und Joseph haben wir das ausführlich begründet. Sobald man hinzunimmt, daß der Pharao nach allen Mißerfolgen keinen unbedingten Glauben in Josephs Fähigkeiten haben kann, erklären sich Haltung und Gesten der Berater. Aber auch der rechts stehende Wächter repräsentiert ja nur eine Seite des Pharao, die königliche Macht, die dem Mann auf dem Thron so sehr abhanden gekommen ist. Eine einzige individuelle Idee projiziert ihr Dasein nach außen in ihrer Vielheit und der Inbegriff dieser Vielheiten wiederum ist ein geschlossenes Ganzes.

Wir hatten bereits gezeigt, wie jedes Einzelne vor unse-

ren Augen aus seinem Urgrund herausgerissen wird, wie es entsteht und sich aufbaut. Dieser Prozeß des Werdens führt zu einem Dasein. Aber das Dasein dieser Menschen kennt keine Erstarrung und Gewohnheit, sie tragen beständig ihre Vergangenheit als reine Intensität in eine Zukunft hinüber, die sehr fern von ihrer Gegenwart und sehr nahe ihrer Urvergangenheit, ihrem Ursprung liegt. Das Dasein ist nur ein transitorischer Moment eines Zeugungsakts, der über die gegenwärtige Bestimmtheit in die Totalität der Person und der Situation hinausreicht und über diese in die Ur-Einheit der Substanz. Dies äußert sich in der Gewißheit des Betrachters, daß der Traum gedeutet und daß die Deutung Folgen haben wird; denn man kann sich die Abhängigkeit des Pharaos von Joseph und die Ergänzungsbedürftigkeit Josephs durch den Pharaon zwar unterbrochen, gewandelt, aber nicht mehr (oder höchstens gewaltsam) aufgelöst denken. Trotz dieser Relativität des Seins zwischen Werden und Entwerden hat es eine Fülle, die jede Einseitigkeit und Einförmigkeit ausschließt.

Das Verhältnis von Sein und Bewußtsein durchleuchtet das Dasein, es ist ein Sich-Bewußtwerden des Seins. In den drei Ministern ist an die Stelle dieser Einheit ein Dualismus getreten, in dem das Bewußtsein dem Sein zuschaut, so daß keine Person ein völlig gleichbleibendes und einheitliches Bewußtsein hat. Vielmehr zerlegt dieses sich in Stufen, die vom Unbewußten in den Unterkörpern zum Bewußtsein in den Köpfen gehen, mit einer mehr aktiven, um das volle Bewußtsein ringenden und einer mehr passiven, erleidenden Phase dazwischen. Dieser Tatsache entspricht, daß einige Körper unten schwerer sind als oben, andere umgekehrt. Oft liegt der leichteste

Teil in der Mitte zwischen den zwei schweren unten und oben.

In Zusammenhang mit dem Bewußtsein eines Menschen steht seine Willensfreiheit, stehen seine Autonomie und Verantwortung. Wir hatten bereits im Akt ihrer Entstehung und ihrer konkreten Individualisierung erkannt, wie weit die Determiniertheit dieser Menschen reicht; sie sind unfrei »von oben« und nicht von unten her (durch Einflüsse, Umstände etc.). Sie sind nicht das bloße Ergebnis eines Schicksals, sondern die augenblickliche Erscheinung einer ewigen Substanz. Die Figuren bejahen die Berechtigung des Augenblicks, weil er mehr als ihre individuelle Idee ihre konkrete Bestimmtheit in einer sozialen Realität enthüllt – ihre unberührbare innerste Achse, um die herum sich alles formt, und die wir in gleicher Weise Möglichkeit zur Gottähnlichkeit, Fähigkeit zur Willensfreiheit oder Aussicht auf Unsterblichkeit nennen können, weil die drei verschiedenen Namen nur Aspekte ein und derselben, letzten Endes unbezeichnenbaren Tatsache sind, aus der herkommend und in die zurückgehend man für einen Augenblick verweilt.

Die Menschen, die Rembrandt in dieser Zeichnung geschaffen hat, sind wesenhaft Person, das heißt Bestimmtheit und Totalität zugleich. Die Form ihres Soseins ist weder Porträt noch Typus, sondern eine einzelne, aber allgemeinmenschliche Bestimmtheit im Ganzen des Menschen. In dem, was er im Menschen als wesenhaft real ansieht, hat Rembrandt die größte Ähnlichkeit zu Shakespeare, wenn er auch nicht wie dieser die Bestimmtheit der Person zur Hybris und damit zur Tragik oder Komik steigert. Das Verhältnis zwischen eindeutiger Bestimmtheit und menschlicher Allgemeinheit ist variabel, je nach

der Sinnwichtigkeit. Je größer diese ist, um so weiter treten sie auseinander, um so enger beziehen sie sich aufeinander und um so stärker ist die Einheit des seelischen Zustandes, der nach der aktiven oder passiven Seite tendieren kann. Rembrandt liebt hierbei die Gegensätze (Pharao-Joseph) und die Übergänge (in den Beratern, die von links nach rechts immer entspannter und passiver werden).

Betrachtet man die seelischen Funktionen näher, so fällt die Vorherrschaft des inneren Sinns und der Weisheit auf. Die Menschen leben von innen nach außen; sie alle sind gleichsam über sich selbst gebeugt. Das Sehen nach innen (dunkle Flecken anstelle der Augen) ist stärker, sicherer, ungebrochener als das Sehen nach außen, das vorwiegend zwiespältig gezeigt ist. Die inneren Vorgänge haben, wenn nicht die einzige, so doch größere Wirklichkeit als die äußeren. Die äußeren Sinne sind Mittel der Veranschaulichung innerseelischen Erlebens; dies gilt sogar für den Tastsinn, der gewöhnlich die nächste und engste Berührung mit der Außenwelt schafft und der auf dieser Zeichnung stark und variiert ausgebildet ist. Von Joseph habe ich gesprochen; aber man nehme den Pharao (seine Art zu sitzen, sich zu stützen, die Füße nicht aufzustellen, das Szepter zu halten) oder die Selbstberührungen in den Beratern. Dann fällt in der lautlosen Stille des doch so bewegten Bildes die Hörschärfe auf. Jeder Betrachter wird den Rhythmus hören, in dem Joseph spricht: suchend aber sicher, mit Unterbrechungen, weil er lauschen muß, weil sich ihm die Worte nicht mechanisch von selbst bilden, sondern den Akzent göttlicher Offenbarung haben. Man unterscheidet auch sehr deutlich die verschiedenen Arten des Zuhörens. So sind diese

Menschen auf der einen Seite sehr sensibel empfindende Wesen, auf der anderen haben sie die Weisheit derer, die in ihrem Seinskern ruhen. Sie sind nicht Denker und Problematiker; sie horchen (auf ihre Bedürfnisse und Fähigkeiten) und verstehen, ja lösen ihre Schwierigkeiten, indem sie sich helfen oder hemmen.

Die Sozialität dieser Menschen beruht nicht auf Willen und Absicht der Einzelnen. Die Individuen stehen in einem Gruppenzusammenhang, der ihnen primär und übergeordnet ist, weil er die erste Stufe der Auseinanderlegung des substantiellen Seins darstellt. Je größer die Verselbständigung der Person, um so größer die Bindung an die Gruppe, weil für beides ein und derselbe Grundsatz maßgebend ist: der Sinn- und Kompositionsakzent. Dieses Prinzip schafft die Gruppe und ihre soziale Wertschichtung, ohne das Individuum zu vergewaltigen oder selbst aus Individuen nur addiert zu sein. Die Menschen sind nicht Glieder, sondern (im eben besprochenen Sinn) komplette Wesen erst in der Gruppe – sie bilden eine soziale Einheit bei individueller Vielheit, weil diese selbst wieder nur die Auseinanderlegung *einer* geistigen, substantiellen Einheit ist. (Man vergleiche diese in der Ellipse eingeschlossene Gruppe mit der bei Giotto!)

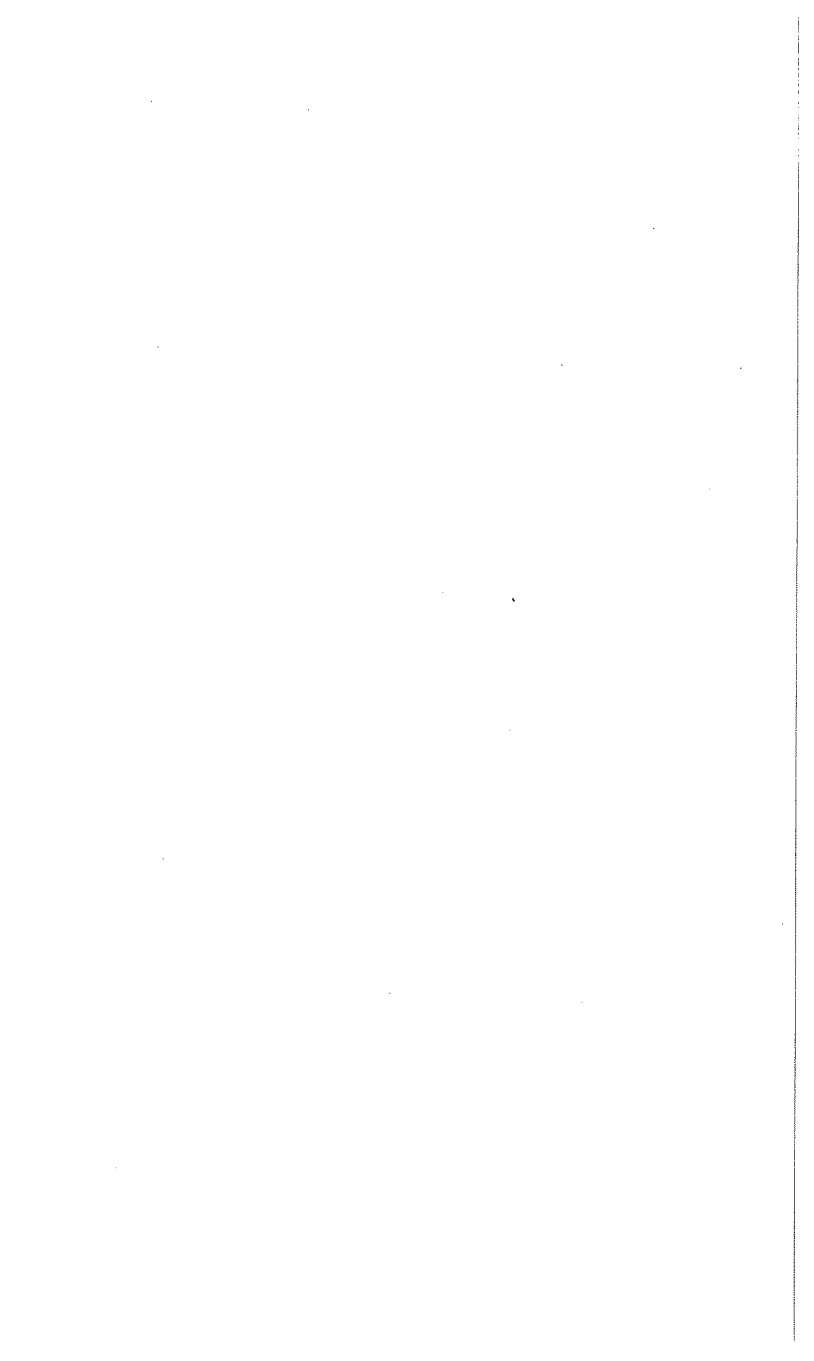
Aber nicht nur die Menschen *im* Bild sind konkretisiert, auch der Mensch *vor* dem Bild wird in die Gestaltung einbezogen; es wird ihm vom Bild ein bestimmtes Verhalten und Sein angewiesen. Um mit dem Äußerlichsten zu beginnen: Rembrandt stellt uns in eine gewisse Entfernung vor das Bild und fordert uns auf, es mit wachem Bewußtsein objektiv zu betrachten. Er gibt uns hierfür eine Blicklinie, die zugleich Führungslinie ist: die Waagrechte in der Höhe der Säulenpodeste, die sich dann

(am Kopf Josephs beginnend) als Kurve über die anderen Köpfe hinschwingt. Es gibt uns ferner eine Trefflinie,⁹ die den Körper Josephs im Goldenen Schnitt durchschneidet. Im Schnittpunkt beider begegnen sich auch die beiden Motive: die Ellipse, die die Figuren umfaßt, und die Diagonale, die Licht und Schatten durchschneidet. Wenn wir sie mit dem Blick durchlaufen haben, ist eine Veränderung eingetreten.

Auf diesem Weg verlassen wir den Standpunkt *vor* dem Bild. Etwas von uns – etwas Immaterielles – wird *in* das Bild hineingezogen und verliert sich allmählich darin. Es hört auf, zu unserm Einzel-Ich zu gehören und schwingt über jede Bestimmung des Raums hinaus. Indem beide Momente zusammengespannt sind, sich vereinigen und lösen, ohne voneinander loszukommen, werden wir bald von allen Inhalten befreit, bald vor bestimmte Inhalte gestellt; und es bleibt nur das Bewußtsein der schöpferischen Kraft, mit der Unsichtbares, ja selbst Geheimes und Wunderbares sichtbar gemacht und geordnet wurde.

Wenn wir dann von dem Bild auf die ungestaltete Umwelt schauen, so *erscheint* sie uns nicht so wie das Bild, aber wir wissen, daß sie so *ist*. Wir sind überzeugt, daß nur ein Chaos von Zufälligkeiten die Ordnung ihres Wesens, die Reinheit, Heiligkeit und innere Schönheit ihrer Seele verdeckt hat. Wenn man *sieht*, wie seelische Weite bei körperlicher Unbestimmtheit zu seelischer Enge bei körperlicher Bestimmtheit wird; wie die lebendigen Energieströme sich in schwere Massen verwandeln; wie das Endliche und Bedingte über das Unendliche hinaus sich dem Unbedingten annähern – dann hat man *erlebt*, wie Rembrandt von einer anschaulichen Idee (Konzeption, Motiv) ausgehend, mit Hilfe der kontinuierlich konkretisieren-

den Deduktion als Methode die Einheit aller Gegensätze im Gebilde des Kunstwerks für einen Augenblick festgehalten hat, um in diesem die eine und ewige Quelle und Substanz alles Wirklichen aufleuchten zu lassen.



Zwiespalt zwischen Inhalt und Form

Picasso: Guernica

Wer versucht, ein Kunstwerk zu erklären, irrt sich in der Regel gewaltig.

Picasso

Allegorien sind im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge.

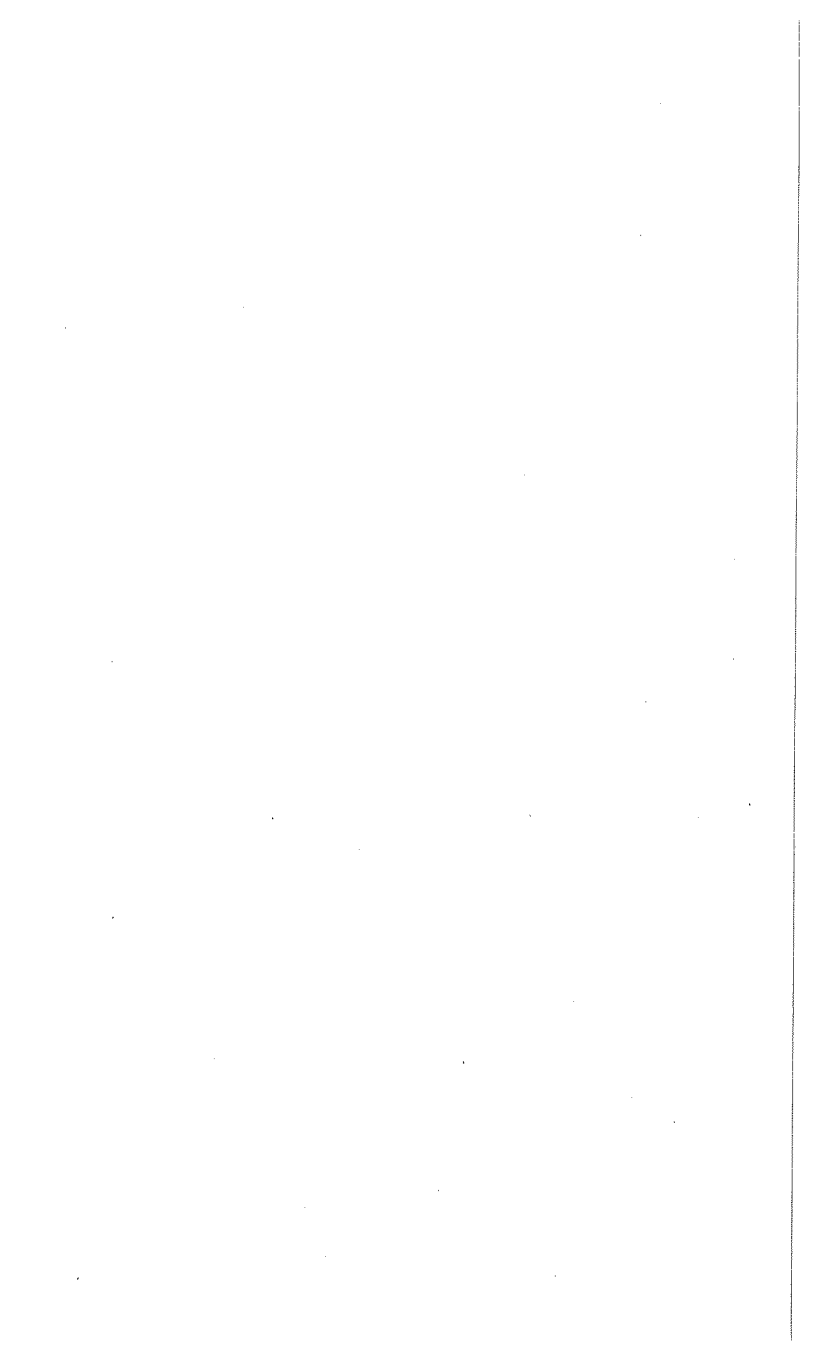
Walter Benjamin

Wie in der chinesischen Dichtung häufig zu beobachten, gibt es verschieden tiefe Bedeutungen, aber diese treffen sich in einem Punkt, wo sie verschmelzen, und was das bedeuten soll, ist offensichtlich – es gibt eine Bindung an die Vergangenheit im Interesse der Zukunft, und die stolze Überzeugung, daß die Zeit gekommen ist, in der die Chinesen Herren in ihrem eigenen Land sein werden.

Robert Payne über Mao Tse Tung

Im Grunde sind wir alle kollektive Wesen, wir mögen uns stellen, wie wir wollen . . . Selbst das größte Genie würde nicht weit kommen, wenn es alles seinem eigenen Innern verdanken wollte. Das begreifen aber viele sehr gute Menschen nicht und tappen mit ihren Träumen von Originalität ein halbes Leben im Dunkel.

Goethe





Pablo Picasso: Guernica, 1937



Den bisher behandelten vier Kunstwerken ist gemeinsam, daß in ihnen – durch eine jeweils andere Methode – Inhalt und Form zur Einheit gebracht worden sind. Damit erweist sich die schöpferische Methode des Künstlers als der zentrale und wesentliche Gegenstand jeder Kunstbetrachtung, Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Es gibt nun aber nicht nur vereinzelte Werke und Künstler, sondern weite geographische Gebiete und ganze Zeitalter, denen es nie oder nur ganz ausnahmsweise gelungen ist, zu einer solchen Kongruenz von Inhalt und Form zu gelangen. Das kann sehr verschiedene Gründe haben: ungenügende künstlerische Gestaltungskraft, unversöhnliche Gegensätze im Inhalt, starrer Dogmatismus im Religiösen, heftige Veränderungen in der gesellschaftlichen und politischen Struktur. Dementsprechend kann der Gegensatz zu sehr verschiedenartigen Erscheinungsformen führen: zu reinem Formalismus, einseitigem Manierismus, zur Propaganda von Inhalten, zur imitativen Abbildung fixierter Vorstellungen etc. Im folgenden soll ein Einzelfall dieser Spaltung zwischen Form und Inhalt analysiert werden: Picassos *Guernica*.

Dieses Werk unterscheidet sich von anderen Bildern Picassos dadurch, daß es ein Historienbild ist. Malereien, die ein geschichtliches Ereignis zum Gegenstand haben, hat es in Spanien seit der Altsteinzeit gegeben; die Decke der Höhle von Altamira¹ ist bei weitem nicht das älteste Werk, das Kämpfe zwischen zwei totemistischen Clans oder innerhalb eines solchen Clans, zwischen den Frauen als Zauberinnen und den Männern als Kriegern darstellt. Sie repräsentieren nicht nur ein einzelnes Geschehnis, sondern eine Epoche, ähnlich wie später Velasquez' *Übergabe von Breda* (1635) oder Goyas *Die Erschießung am*

Berg Principe (1814). Während wir in diesen Fällen eine gegenständliche Darstellung haben, die von einer Idee – von *der* Idee ihrer Epoche – getragen ist, greift El Greco in seinem *Laokoon* (1610–14) auf die griechische Mythologie zurück, um seinen Protest gegen die Tötung von Mauren durch die Inquisition auszudrücken (falls diese von Stephan Bourgeois gegebene Deutung richtig ist²) – offenbar weil die Furcht vor den Henkern dieser Institution sein Gewissen zu einem Kompromiß zwang, der eine Verschleierung der Wirklichkeit nötig machte.

Das 19. Jahrhundert brachte eine besonders große Zahl von Historienbildern hervor. Die einen behandelten nur die Vergangenheit fremder Völker und verloren sich meistens ins Romantisch-Anekdotische, wenn sie sich auch in den auffallend häufigen Untergangsdarstellungen auf die eigene Zeit bezogen haben dürften; die anderen dagegen griffen die heißen revolutionären Kämpfe der Gegenwart und der eigenen Nation auf, wie Delacroix in seiner Darstellung der Revolution von 1830, wo Freiheit und Volk in gleicher Weise zu Allegorien »erhöht« sind. Das Historienbild ist weit davon entfernt, einen einzigen Stil, nämlich den gegenständlichen, zu haben oder gar notwendig zu bedingen. Ja, die rein gegenständliche Darstellung höfischer Szenen war in Davids *Krönung Napoleons I* wie in Menzels *Krönung Wilhelm I in Versailles* zu einem ideenlosen Byzantinismus herabgesunken, der den Namen Kunst ebenso wenig verdient wie den eines Geschichtsbilds; die geschichtsbildende Kraft der Nationen selbst hatte an diesen Geschehnissen höchstens passiven Anteil. Die Ursache für dieses Unzulänglichwerden ideengetragener Gegenständlichkeit für die künstlerische Darstellung dürfte darin liegen, daß neue Mächte sich durch-

gesetzt hatten, die den Einzelnen wie die Gesellschaft beherrschten: Kapitalismus und Technik.

Die kapitalistisch gebrauchte Technik hatte eine neue Selbstentfremdung des Menschen wie seines gesellschaftlichen Lebens geschaffen, die man nicht zu meistern, sondern nur zu maskieren verstand, z. B. mit Darstellungen des Volks, der Freiheit, der Gleichheit und auch mit Dynastien, die sich auch dann noch *von Gottes Gnaden* nannten, als sie bereits von Ungnaden des Mehrwerts und der Profite existierten.

Hinter all diesen abstrakten Masken hatte sich eine Formwandlung der äußersten Lebensweise des Staates, nämlich des Krieges, vollzogen. In ihm standen sich nicht mehr Menschen mit gleichen und von Menschen beherrschten Waffen gegenüber, sondern Menschen und die abstrakten Mächte des Geldes und der Maschine, welche die Menschen vorübergehend förderten, nur um sie in immer zunehmenderem Maße zu zerstören. Für diese neuen Mächte ist eine Form gegenständlicher Darstellung vielleicht überhaupt unmöglich, in jedem Fall noch nicht gefunden.

In diese problematisch gewordene, dennoch uralte Tradition der Historienmalerei stellt sich Picasso hinein, als er in Paris begonnen hat, seine Reaktion auf die Bombardierung von Guernica zu malen. Die historische Situation dürfte noch in aller Gedächtnis sein: Die westlichen Demokratien schwatzten über Nichtintervention in den spanischen Bürgerkrieg, in dem sich das moderne demokratische, um Leben ringende, und das der toten Hand der Kirche verfallene reaktionäre, nicht sterben könnende Spanien gegenüberstanden. Gleichzeitig hatten die italienischen Faschisten und die deutschen Nazis Truppen und

neueste Waffen gesandt, um den progressiven Kräften der ganzen Welt eine abschreckende Niederlage beizubringen. Ein Bombengeschwader vernichtete die baskische Stadt Guernica und tötete 7000 Menschen ohne Kriegserklärung in einem nächtlichen Überfall.³ Nach Hiroshima mag dies eine Bagatelle scheinen, und ohne Picassos Bild wäre der Vorfall gewiß der Vergessenheit anheimgefallen. Den Mitlebenden aber erschien er als das Ereignis, das deutlicher als jedes vorherige die Zersetzung, Verwilderung und Entmenschlichung einer Epoche und einer Klasse zeigte, die sich nur noch durch Zerstörung am Leben zu erhalten vermochte. Und der Schrei des Entsetzens, der Empörung und des entschlossenen Widerstands der ganzen zukunftswilligen und zukunftsträchtigen Menschheit stand hinter Picasso, als er das Bild zu malen begann, in dem er den Bombenwerfern ihr wahres Gesicht des Wahnsinns und der Barbarei zeigen wollte.

Die Komposition des Bildes zeigt sehr deutlich die Aufteilung der Gesamtebene in zwei ungefähr gleiche Seiten und ein etwa dreimal so großes Mittelstück. Das Schema eines mittelalterlichen Flügelaltars würde noch deutlicher hervortreten, hätte Picasso nicht das Mittelstück durch ein Dreieck zusammengefaßt, wodurch zwischen diesem und den Rechtecken der beiden Flügel Leerflächen entstehen; auf diese Weise haben wir es eher mit einer protestierenden Zerstörung als mit einer Wiederbelebung der mittelalterlichen Kunstform zu tun.

Das Dreieck des Mittelstücks verbindet die beiden unteren Ecken der Bildebene mit dem Mittelpunkt ihrer oberen Seite. Aber diese Gleichschenkligkeit ist dadurch variiert, daß die rechte Seite des Dreiecks auf der Bild-

ebene verläuft, die linke dagegen durch die Raumtiefe; die beiden Seiten werden außerdem vor ihrer Begegnung durchbrochen durch Formen, die den Schwerpunkt aus dem Dreieck heraus nach links von der Dreieckspitze verlegen. Die Assoziation an die Form eines antiken Giebels wird nicht zur Vollendung gebracht; dies wird besonders deutlich in der ersten Fassung des Gesamtbildes: ein stehendes Rechteck mit dem erhobenen Arm des gefallenen Kriegers verhindert die Begegnung der Seiten und bricht das Dreieck zu einer klaffenden Öffnung auseinander. Wieder wird eine geschichtliche Kunstform zugleich benutzt und protestierend zerstört. Christlicher Flügelaltar und griechischer Giebel heben sich nach dem Willen des Künstlers gegenseitig auf, weil dieser beide in Richtung auf eine ältere Form überschreitet: den bald nach oben, bald nach unten hin offenen Winkel.

Die erste Fassung des Gesamtbildes zeigt das Schema der Verwendung dieser Winkel sehr deutlich. Wir haben im rechten Flügel zwei Winkel, die von einem gemeinsamen, an der unteren Bildseite liegenden Scheitel ausgehen, sich also mit drei Schenkeln nach oben öffnen; das Mittelstück zeigt einen nach oben gerichteten Winkel, dessen beide Seiten auf der Bildebene verlaufen und dessen Scheitel außerhalb ihrer oberen Seite liegen würde; und die linke Seite zeigt einen wiederum nach oben offenen Winkel. Die endgültige Fassung macht demgegenüber nur zwei Veränderungen: am linken Flügel tritt der nach oben offene Winkel stark zurück zugunsten eines umgekehrten, der die beiden Figuren der Mutter und des Stiers verbindet; ferner wird im Mittelstück die linke Seite aus der Ebene in den Raum projiziert, wodurch das Motiv des Aufbrechens des Giebels erst seinen vollen plasti-

schen Wert erhält. Die Vereinigung dieser Teile ergibt in der ersten Gesamtfassung eine dem W ähnliche Figur, welche in der Endfassung dem Auge entzogen ist.

Dieses Schema einer Gruppe von Winkeln ist nun weder mit den Strukturlinien der Bildfläche selbst noch mit den Hauptorientierungslinien⁴ verbunden, die vom Körperbau des Betrachters ausgehen, sondern es ist vom Künstler konstruiert und dem Bild wie dem Betrachter aufgezwungen. In der ersten Fassung hat Picasso noch die senkrechte Mittelachse des Bildes entsprechend ihrer bestimmten Funktion durchgezogen, die sinnlose Panik rechts, den ruhigen Tod und Fortgang des Lebens links auseinanderzuhalten. In der Endfassung ist die Mittellinie unsichtbar, in viele Teile zerbrochen durch den Stoß des Pferdekopfs; aber was sie an direkter Betonung verliert, scheint sie an indirekter Funktion zu gewinnen: Sie schafft mit ihren Teilen meßbare Abstände zwischen der Hand mit der Lampe oben (nach links gerichtet) und der Hand mit dem zerschlagenen Holzschwert unten (nach rechts gerichtet), als ob Picasso die »geistige« und die physische Waffe gegenüberstellen wollte. In beiden Fassungen ist die Mittelachse die einzige von Picasso benutzte immanente Linie der Bildebene.

Ebensowenig wie die Bildebene wirkt der Betrachter bestimmend. Es gibt keine durchgehende Blicklinie, die alle Figuren von einer einheitlichen Höhe aus sichtbar machen und damit zusammenfassen würde. Fehlende Trefflinie wie Treffpunkt könnte man vielleicht durch Trefffläche ersetzt denken; wir werden später sehen, daß dies die vageste aller Bildflächen ist. Nur Führungslinien sind vorhanden, wenn auch nur für einzelne Teile des Bildes. Sie fallen bald mit den emotionalen Bewegungslinien der

Figuren, bald mit Teilen des Kompositionsschemas zusammen und enden – oder beginnen? – in demselben vielzackigen Formelement am oberen Bildrand; dieses könnte man auch als Blick- (und Treff-)punkt ansehen, von dem aus die ganze Komposition zerstiebend auseinanderflieht, wäre nicht der Zwang vorhanden, das Bild vom unteren waagrechten Rand her und die Führungslinien als das Zerbrechen zusammenfassend (und teilweise selbst zerbrochen) zu sehen.

Die Führungslinien sind ferner entgegen unseren Lese- und Schreibgewohnheiten von rechts nach links gerichtet, wie auch das ganze Bild seinen inhaltlichen Anfang rechts hat und sich nach links hin entwickelt. Aber schon hier bleibt fraglich, ob man das Bild von seinem Anfang zu seinem Ende durchlaufend ablesen oder ob man von beiden Flügeln gleichzeitig zur Mitte weitergehen muß. Im letzteren Fall liegt der Akzent auf dem Mittelstück mit der Dreieckskomposition, was mit dessen großer Breite übereinstimmen würde; im Fall der einlinigen Führung ist der linke Flügel als die Lösung betont, die über den Inhalt des mittleren Teils hinausgeht. Zugleich mit dem Wechsel der formalen Akzente würde dann auch die Wertung der einzelnen Bestandteile des Inhalts sich ändern.

Dies alles bereitet dem Betrachter Ungewißheit, Irritation und Schwierigkeiten der Orientierung, womit ihm jedes Gefühl einer leichten Überlegenheit über das Kunstwerk genommen ist. Dagegen erhöht sich der Eindruck der Isolierung, Zerstörung und scheinbaren Unordnung; und der seinen Gewohnheiten entrissene Betrachter ist einer Reihe von Schocks ausgesetzt. Umgekehrt sichert sich der Künstler gegen jedes Apriori, das außerhalb seines persönlichen Willens liegen könnte: die Forderungen

des Bildes, des Betrachters und des Gegenstands, und betont sein Recht auf Willkür. So macht er sich zum alleinigen Schöpfer der Ordnung inmitten des Chaos.

Zu fragen bleibt, ob ein solch absoluter Anspruch des Individuums eine Ordnung schaffen kann, die mehr ist als ein formalistisches Schema, das weder mit dem gegenständlichen noch mit dem emotionalen noch mit dem gedanklichen Inhalt des Bildes in einem inneren und notwendigen Zusammenhang steht; ob ein so absolutes Ich mehr vermag, als eine äußerliche Verbindung zwischen den verschiedenen Faktoren zu erzwingen. Man könnte in der Verwendung von Bildformen, die zwei alte Kulturformen vertreten und die sich in ihrer gewählten Konfrontation gegenseitig zerbrechen, eine von Picasso intendierte Parallele zur Zertrümmerung der dargestellten Welt sehen – aber doch nur eine Parallele und eine nur für Eingeweihte.

Der dreiteiligen Komposition korrespondiert, wie wir später sehen werden, ein dreiteiliger Inhalt; tatsächlich aber ist dieser Parallelismus nicht mehr als eine gleiche Anzahl der Gliederungen, ohne daß deswegen zwischen der Form und dem Inhalt der Glieder irgendein Zusammenhang oder gar Einheit bestünde. Immerhin haben wir auf dem rechten Flügel noch einen Dualismus zwischen dem Rechteck, das ein bloßer Rahmen ist, und dem Winkel, der eine reine Binnenform ist, während auf der linken Seite dieser Dualismus stark zurücktritt, indem der eine Winkelschenkel zur Diagonalen des Rechtecks wird und die belichtete Form der Stierkonturen zur Seite des Rechtecks: Es ist als ob Picasso hier zumindest eine starke Annäherung der formalen Elemente durchführt, wahrscheinlich doch unter dem Druck der Inhalte. Denn der

Stier ist nun nicht mehr wie in der ersten Fassung des Gesamtbildes von einer Dreieckseite des Mittelstückes durchschnitten, sondern durch eine scharfe Drehung des Kopfes um 180 Grad in den linken Bildflügel hineingepreßt, so daß er nur diesem angehört und nicht mehr der Welt der Panik, des Kampfes und des Todes.

Umgekehrt geht der rechte Schenkel des Hauptdreiecks durch die laufende Frau des rechten Bildteils hindurch und trennt den vorderen Teil des Körpers samt Kopf vom hinteren Teil, das linke vorgesetzte vom rechten nachgezogenen Bein. Damit gehört die Frau zu zwei Bildpartien: Sie ist dem brennenden Haus und dem Feuer-tod entronnen, nur um auf ein anderes Opfer zu stoßen – aber auf eines, das bereits gekämpft hat und nicht widerstandslos erlegen ist. Das konstruktive Gerüst steht also in einem engen Zusammenhang mit dem Inhalt, sie wirken wechselseitig aufeinander ein. Aber dies hebt – wie genau gezeigt werden soll – weder die bloße Ordnungsfunktion noch die Apriorität der Konstruktion gegenüber der Einzelfigur auf; die Komposition des Bildes ist nicht die Form seines Inhalts, sondern eine dem Inhalt aufgelegte und angepaßte Figur.

Trotzdem dürfte der Vorwurf des Formalismus Picassos Intentionen nicht gerecht werden. Denn zweifellos hätte er seinen doppelten Protest gegen den antiken Giebel wie gegen das mittelalterliche Flügelbild kaum erhoben, wenn die Winkel für ihn nicht mehr gewesen wären als bloß formale Ordnungsmittel. Sie fungieren als Bedeutungsträger. Picasso dürfte diesen Winkeln sowohl in der prähistorischen Keramik Spaniens wie in den altsteinzeitlichen Höhlenmalereien begegnet sein, und mit seiner ungewöhnlichen Einfühlungs-gabe in die künstlerische

Sprache anderer Zeitalter könnte er ihre Bedeutung als magische Zeichen geahnt haben. Dann hätte er bewußt in die weibliche Lebensform V auf dem rechten Flügel die Todesszene des Verbrennens hineingestellt, in die männliche Todesform des Mittelstückes Λ den Todeskampf von Mann und Pferd und schließlich links in den zuerst nach oben, später aber nach unten offenen Winkel die Begegnung von Mutter mit Kind und Stier, die, wie wir später zeigen werden, eine Fruchtbarkeits- oder Fortpflanzungsallegorie ist. Dann hätte Picasso – ähnlich wie die griechisch-archaischen Bildhauer des 6. vorchristlichen Jahrhunderts und wie bestimmte altsteinzeitliche Maler – die gegenständliche Gestaltung mit einer Zeichensprache verbunden, deren inhaltliche Bedeutung ein Gegengewicht zum reinen Formalismus bilden würde.

Freilich wird der Betrachter die Bedeutung dieser Zeichen in der Regel nicht kennen, ihr Vorhandensein nicht einmal ahnen. Und selbst wenn er sich über die Bedeutung dieser Zeichen Auskunft verschafft hätte, bliebe das Ausdruck des Wissens und der Bildung, ein mitgeteiltes esoterisches Geheimnis ohne soziale und geschichtliche Wurzeln in unserer Zeit. Dieser Mangel wirkt gegen die Intentionen des Künstlers. Er kann sich zwar größere Freiheiten und Spielräume anmaßen, als die Künstler vom Paläolithikum bis zur griechischen Archaik sie je gehabt haben, indem er den Tod in den Flammen eines zerbombten Hauses mit einem Lebenszeichen verbinden und so gleich am Anfang das Ende, im Sterben den Fortgang des Lebens andeuten kann. Mit anderen Worten, er kann die Pole von Tod und Leben, von Zerstörung und Befruchtung immer zusammen empfinden und auch überall gleichzeitig erscheinen lassen – aber nur indem er zwei

Sprachen verbindet: die der gegenständlichen Darstellung und die der Zeichen, und nicht dadurch, daß er ihre Gegensätze in die Einheit *einer* künstlerischen Form aufgehen läßt.

Picasso war nicht imstande, die eigentliche Synthese der zwei Grundzeichen zu finden oder zu gebrauchen, obwohl das Zeichen ihrer Verbindung \times – es symbolisiert Geschlechtsverkehr und Wiedergeburt⁵ – dem Inhalt durchaus entsprochen hätte. Es fehlt auch die andere Variante der Zusammenstellung $><$, obwohl deren Bedeutung – Kampf – dem Inhalt des Mittelstücks durchaus entspricht. Eine so unvollständig übernommene Zeichensprache könnte, selbst wenn sie mehr wäre als esoterische Anleihe, das Kompositionsschema nicht hinreichend von einem im Grunde akademischen Formalismus befreien, noch gar eine künstlerisch legitime Brücke zwischen Inhalt und Form herstellen.

Zunächst aber haben wir die eigentliche Konstituierung des Gestaltungsstoffs⁶ zu analysieren. Bezogen auf die Darstellungsmittel ist oft beklagt und kritisiert worden, daß Picasso die Farben ausgeschaltet habe; man könnte mit größerer Berechtigung sagen, daß das Licht eliminiert ist. Zutreffender ist jedoch die Erkenntnis, daß Picasso gesucht hat, was der Farbe mit dem Licht gemeinsam ist. Darum hat er der Farbe die Buntheit, dem Licht die Vibration vom Hellen zum Dunkeln genommen und nur ein völlig fixiertes Weiß, Schwarz und Grau zurückbehalten, aus denen die Mannigfaltigkeiten des Lichts und der Farben entfernt sind. Dies bedeutet nicht, daß überhaupt alle Varianten fehlen. Die großen Ebenen des kalten Weiß

sind stellenweise durch ein kühles Blau überschattet, stellenweise durch gelblich-rötliche Töne ins Warme gewandelt, und beide lassen das reine Weiß eiskalt erscheinen, dicht gefroren und kalt-brennend. Die Grautöne sind bald dunkler, bald heller, bald kühler, bald wärmer, ohne je zu vibrieren, zu schwingen oder die Funktion eines schwebenden Übergangs zu übernehmen. Die Schwarztöne scheinen am wenigsten variiert, obwohl sie in allen drei Bildebenen liegen. Es sind so viele Varianten vorhanden, als die absolute Konstanz jeder Farbe in sich selbst, ihre Selbstidentität es erlaubt. Die Variationen sind also nicht bedingt durch die jeweilige Lage der Farbe im Raum: Die Gesetze der Distanz und der Luftperspektive sind nicht anwendbar, weil der Begriff eines absoluten (leeren) Raums und damit die Anpassung der Körper an dessen Unendlichkeit ausgeschaltet wurden zugunsten einer völlig anderen Raumauffassung, auf die wir später zurückkommen werden.

Eine konstante Identität jeder Farbe mit sich selbst ist natürlich nicht zu erreichen, solange irgendwelche Stoffcharaktere der Dinge festgehalten werden; am wenigsten, wenn es sich um lebende Objekte handelt, die nicht nur von außen durch das Licht, sondern auch von innen durch die Zirkulation des Bluts ihre stoffliche Oberfläche dauernd verändern. Aber es handelt sich nicht um ein Absehen oder Fortdenken von veränderlichen Stoffqualitäten; aus einer solchen negativen Einstellung zur Welt könnte man keine Kunst schaffen, die immer einen positiven Standort voraussetzt.

Die Abstraktion von dinglichen Stoffcharakteren ist sekundär, insofern es die Folge des Willens zu einem ganz bestimmten Geiststoff ist – des Willens, eine geistige

Haltung der Welt gegenüber mit und durch die Materie auszudrücken.

Der abstrakten Kunst könnte man die Frage stellen, warum sie nicht auch von der Farbe abstrahiert und sich damit selbst ad absurdum führt. Picassos *Guernica* gegenüber aber wäre nur die Frage berechtigt: Welcher Art ist der Geist, der sich ein materielles Gewand in einem Werkstoff schafft, der so allgemein, so universell und so voll ist, daß er das Gemeinsame von Farbe und Licht umfaßt, nachdem ihre Verschiedenheiten eliminiert sind? Die Antwort darauf kann man fast aus der Technik des Farbauftrags ablesen: Die meisten Farbflächen sind völlig eben und glatt, ohne Rauheit und Faßbarkeit, wie sie aus Überlagerungen und Schichtungen von Pigmenten entstehen. Zugleich haben sie eine große Kohäsion und Dichtigkeit, die in einem umgekehrten Verhältnis zu ihrer Dünneheit steht, so daß sie Widerstand leisten wie eine Mauer, selbst an den Stellen, wo eine Farbe durch die darüber liegende hindurchscheint. Durch diese Widerstandskraft sind sie ebenso körperhaft wie sie durch ihre Glätte unkörperlich sind.

Ein anderer Faktor, der den metallischen Farben zugleich Körperlichkeit und Unkörperlichkeit verschafft, ist ihr Gewicht oder präziser: die Verschiedenheit der Gewichte; einige Grautöne z. B. wiegen überhaupt nicht, andere dagegen sehr schwer. Diese Gewichtsunterschiede hängen ab teils von der Emotion der sie begrenzenden Linien, teils vom Verhältnis zu ihrer Umgebung – ob diese sie stützt oder ob sie frei überhängen – und schließlich auch von dem Dichtigkeitsgrad der Farbe: Transparenz verringert das Gewicht. Aber all diese paradoxen Spannungen innerhalb einer oder zwischen mehreren Farb-

flächen bilden nicht die letzte bedeutsame Darstellungsebene. Es ist in jeder Farbfläche etwas, das sie hinaushebt über die Gegensätze der empirischen Welt und sie gelten läßt als Zeugen einer tieferen, ursprünglicheren und metaphysischen Wirklichkeit.

Die vorsokratischen Philosophen des archaischen Griechenland haben von einer *arché*, von einem Urprinzip gesprochen, das allen veränderlichen und vergänglichen Dingen der Welt zugrunde liegt, und sie haben versucht, die Welt nicht vom Empirischen her zu empfinden und zu verstehen, sondern von dieser *arché* her notwendige Urteile über ihr Wesen auszusagen. Mit einer analogen Methode hat Picasso die sich selbst identische Farbe als seinen eigenen Ausdruck für die wesentliche Einheit der Welt intuitiv erfaßt und dann verwirklicht. Es sei daran erinnert, daß Parmenides das Urprinzip als das reine Sein gesucht hat, Anaxagoras als *nous*. Diese metaphysische Antinomie zwischen reinem Sein und reinem Bewußtsein (Geist) beschäftigte Picasso, seitdem er die Kluft zwischen persönlichem Erlebnis und notwendig gültigem Urteil erkannt hatte. Die sich selbst identische Farbe scheint Picassos heroischster Versuch zu sein, über die Antinomie hinaus und zu ihrer Einheit zu gelangen, so daß Bewußtsein das reinste Sein und Sein absolutes Bewußtsein wird. In dem Augenblick, da er die Welt und sich selbst von Zerstörung bedroht fühlte, realisierte er seinen Glauben an das, was der Vernichtung entzogen ist, weil es einem Wechsel, einer Veränderung nicht unterliegen kann: die absolute Einheit. Obwohl diese Art metaphysischer Realität sich jeder Benennung entzieht, wollen wir sie die Bewußtseins-Einheit nennen oder kürzer: das *Bewußt-Sein*. Besonders das Weiß bringt diese phänomenale, meta-

physische Identität des Seins und des Bewußtseins zur Erscheinung.

Ein schwer zu beschreibender, wenn auch stark betonter Unterschied ist vorhanden zwischen dem Ausdruckswert des Weiß und dem des Schwarz (wenn auch nicht so klar wie in Picassos *Drei Musikanten*, 1921). Beide Farben haben eine metaphysische und keine empirische Realität. Aber das Weiß gibt die Fülle und Dichtigkeit und damit ein Drängen zum Bestimmtwerden, die bloße Möglichkeit desselben ohne jedes spezifische Bestimmtein. Das Schwarz dagegen entzieht sich selbst der bloß möglichen Bestimmbarkeit; es scheint mit einer Tendenz begabt, sich jedem Bestimmungsversuch zu entziehen. Das Weiß wirkt wie der Inbegriff alles Wirklichen, das aus ihm hervortreten *könnte*, ohne daß tatsächlich irgendetwas Konkretes emaniert, denn ein solcher Prozeß würde die Identität der Farbe ebenso vernichten wie umgekehrt eine Konzentration von daseienden Erfahrungen nie zu ihrer Entstehung hätte führen können. Das Schwarz dagegen ist der Inbegriff alles für den Menschen Nichtseienden, ohne daß es deswegen aufhört zu sein, es ist, als ob es selbst über das metaphysische Sein noch hinauswiese (wie bei christlichen Philosophen des Mittelalters die Gottheit über Gott hinauswies). Dies ist ein fundamentaler Unterschied zu Parmenides, der ein solches Transzendieren des Seins in ein Nicht-Sein ausgeschlossen hat. Dieser verschiedene Charakter des Weiß und des Schwarz macht das letztere gleichsam zum Echo des ersten, sooft beide hintereinander zu liegen kommen, aber zu einem Echo besonderer Art: Es tönt ohne auszusagen, so daß man von *Sein* immer nur »ein« hört, ohne entscheiden zu können, ob *nein* oder *eins* gemeint ist.

Demgegenüber sind die Grautöne – speziell die dunklen – neutral hinsichtlich ihrer Bestimmbarkeit; sie haben weder die Seinsfülle des Weiß noch den fast mystischen Charakter des Schwarz, das durch Verneinung bejaht, Formen schafft und die Energien in den anderen Farben zu ihrem Maximum treibt. Sie drücken vielmehr eine Indifferenz aus, eine Gleichgültigkeit und selbst Trägheit gegen jede Bewegungsmöglichkeit ins Reale oder Irreale. Es gibt mindestens zwei verschiedene Grautöne, wobei weder das kalte Grau aus einer Abdunklung des kalten Weiß noch das wärmere durch eine Aufhellung des Schwarz entstanden ist, denn trotz ihrer weiteren Differenzierung und ihrer betonten Raumfunktion (das kalte Grau verringert, das warme vergrößert die Tiefenerstreckung für das Auge) vibrieren beide nicht wie Licht, und sie modellieren auch nicht wie Schatten. Ihre Qualitäten der Ruhe und Erstarrtheit sichern ihnen dieselbe Identität, wie sie das Weiß und das Schwarz besitzen. Sie sind wie diese gespenstisch unreal und höchst real zugleich. Picasso hat in der Farbe für *Guernica* ein der Veränderlichkeit entzogenes Bewußt-Sein stofflich realisiert, was ihm nicht als sich selbst vernichtender Widerspruch im Begriff, sondern als höchste Wirklichkeit gilt.

Gegen diese metaphysische Realität des Bewußt-Seins der Farbe kontrastiert nun die Linie. Es gibt Geraden und Kurven, scharfwinklige Begegnungen und gerundete Verschleifungen. Die Kurven haben einen starken emotionalen Charakter, weil sie meistens unregelmäßig und fragmentarisch sind; die Geraden dagegen betonen mehr das Intellektuelle, obwohl sie über das bloß Geometrische hinausweisen in die Sphäre der Zeichen, die eine

Deutung verlangen. Die meisten Kurven sind offen, sie klaffen; die Geraden dagegen begegnen sich oft. Die Kurven bekommen, wenn auch nur gelegentlich, etwas Schwebendes, als sollte durch die Dimensionen des Raums hindurch eine Leere umfungen werden, die dann doch ins Offene entschlüpft. Die Geraden fixieren oft Grenzen nach nur einer Seite hin, aber gerade dadurch öffnen sie Abgründe auf der anderen; sie trennen die begrenzte Gestalt vom unbegrenzten Kontinuum und konfrontieren beide durch die Akzentuierung einer Diskontinuität. An einzelnen Körpergliedern stehen sich Gerade und Kurve mit einem betonten Kontrast als die zwei Grenzen derselben Form gegenüber; in anderen Fällen folgen sie aufeinander; in wieder anderen bilden sie Flächen von unterschiedlichen Größen und Figuren, die sich durchstoßen, überschneiden und überlagern, während in Kontrast zu diesen gedrängten Häufungen andere linear begrenzte Flächen leer wirken. Dieses Gedränge kann lockerer oder dichter, die es bildenden Ebenen können abzählbar oder unabzählbar sein – immer wirkt ein solches orchestrales Brio nicht nur durch seine Variationen, sondern auch durch den Gegensatz zu einer Einzelstimme.

Die Farben wurzeln in einem vorgegenständlichen und voremotionalen *Ur-Bewußt-Sein*, die Linien dagegen in einer zwar vorgegenständlichen, aber doch emotional erfahrenen, erlebten *Bewegung*. Da der Gegenstand für sie nicht bestimmend ist, können sie dort auseinanderstreben, wo sie im Gegenstand nebeneinander liegen, oder dort zusammentreffen, wo sie in der Welt der Körper hinter- und auseinander liegen. Diese Bewegung konstituiert sich aus Richtungsgegensätzen, aus Alternierungen extrem verschiedener Tempi, aus Wiederholungen gleich

extremer Stärken über Unterbrechungen hinweg, durch das Herausarbeiten einer Hauptrichtung (z. B. der aufsteigenden Schrägen) aus den verschiedensten Gegenrichtungen. Diese Skandierung der Bewegung ist vorgegenständlich, denn sie folgt nicht der natürlichen Form der Glieder, sondern bestimmt deren Größe, Form, Lage; aber sie ist selbst bestimmt durch die Emotion. Genauer: durch deren konkreten Inhalt und noch mehr durch ihre affektive Energie; durch ihr widerstandsloses Getriebenwerden und Anschwellen bis zu dem Punkt höchster Extensität, an dem die Bewegung plötzlich aufhört und in eine offene, schlechte Unendlichkeit hinausweist, ohne sie zu erreichen. Diese emotionale Bewegungslinie braucht Zeit, um sich von einem Ort zum anderen zu bewegen; aber dieser Verlauf wird immer wieder unterbrochen, um immer von neuem anzusetzen und zu einem Höchstpunkt des Tempos des Bewußtseins sich zu steigern und dann endgültig abubrechen: ein aus der Zeit geborener Schrei vor der Unendlichkeit.

Der Bewegungszug durch Ort und Zeit (und mit ihm die Emotion) führt entweder in sich selbst zurück, oder er fixiert sich an seinem Endpunkt, friert dort ein, weil er immer nur aus empirischem Erleben geboren war und nie umgebildet wurde in eine innere Entwicklung vom Möglichen zum Wirklichen, nie an einen persönlichen Träger gebunden und nie in die kosmische Sphäre des unendlich wiederholten Entstehens und Vergehens gehoben. Die Ortsbewegung der Linie skandiert die zum Affekt gewordene Emotion, den von ihrer Ursache und ihrem Entstehungsprozeß losgelösten Endeffekt. Und in dieser Wahl des emotionalen Endeffekts liegt die größtmögliche Annäherung der Bewegungslinie an das Sein der Farbe:

die in ihrem Ausbruch einfrierende und erstickende Qual des Endlichen vor dem absoluten Schweigen des Bewußt-Seins, das sich keiner seiner Möglichkeiten entäußert. Wir stehen in einer Welt, aus der die Gnade entschwunden ist, und der Mensch ohne Erlösung schreit, schreit, schreit: Von neun Figuren (Menschen und Tieren) haben acht offene Münder und sieben schreien.

Farbe und Linie haben also keinen inneren Zusammenhang. Die Farbe kommt aus dem vorempirischen Bewußt-Sein und erreicht weder gegenständliche noch emotionale Sinnlichkeit; sie bleibt gedacht, wenn man unter Denken nicht den wissenschaftlichen Intellekt, sondern die philosophische Vernunft versteht, welche Schauen und Denken, Denken und Sein identisch setzt. Die Linie dagegen kommt aus dem empirischen Leben einer spezifischen, metrisch-rhythmischen Emotion und wird niemals, wie sehr sie sich auch dem Nicht-Empirischen sprungweise anzunähern versucht, eine metaphysische *arché*. Die Farbe gibt die Fülle des ursprünglichen Bewußt-Seins ohne jede Möglichkeit an Bewegung, selbst an Bewegung ins Dasein; die Linie dagegen gibt die extreme Ladung einer emotionalen Bewegung ohne jede Möglichkeit zum Sein. Daher kann weder das eine aus dem anderen abgeleitet werden, noch können beide in einem höheren Dritten (z. B. der platonischen Idee) ihre Synthese finden. Weder eine innere Verwandtschaft noch eine Gemeinsamkeit jenseits ihrer verbindet sie, der Wille des Künstlers zwingt sie vielmehr zusammen durch die gleiche Energieladung an schöpferischer Kraft und durch eine ganz verschiedenartige Formlosigkeit.

Versteht man unter Form ein Dasein, das durch seine

Gestalt autonom in sich selbst ruht, dann bedarf die reine Farbe der Form nicht mehr, weil sie als Ausdruck der Fülle und Dichtigkeit, der Unbeweglichkeit, Unerschütterlichkeit und Undurchdringlichkeit des namenlosen, aber höchst realen Bewußt-Seins den Bereich der Form überschritten hat, während die emotionale Linie die Form (der Emotion) noch nicht erreicht, sondern nur ihre skandierte, in sich zurückfallende oder einfrierende Ortsbewegung. Was Picasso gestaltet, ist der Abstand zwischen absolutem Bewußt-Sein und empirischer Emotions-Bewegung – die Paradoxie dieses Abstands, indem er beides räumlich aufs engste zusammenrückt als Umriß und Füllung. Dies besagt nicht, daß Picasso die Gegenstandswelt ausschließt, sondern er bildet sie so um, daß sie diese Kluft zwischen reinem Bewußt-Sein und erfahbarer Emotion auszudrücken hilft.

Man kann sich mühelos das räumliche Feld aus Weiß, Schwarz und Grau von der Zeichnung isoliert vorstellen, und dann erhalten die Farben den Ausdruckswert der unzerstörbaren Ruhe und Dauer des reinen Bewußt-Seins; umgekehrt wird durch die Isolierung der Linien offenbar, daß diese, obwohl aus der Emotion geboren, nicht selbst emotional sind, sondern voll distanzierter, fast akademischer Kühle. Es ist die Größe Picassos, daß er jedes seiner beiden Ausdrucksmittel zwingen kann, dem anderen durch eine gewisse Anpassung zu dienen; seine Grenze zeigt sich darin, daß trotzdem der paradoxe Abstand zwischen absolutem Bewußt-Sein und empirischer Emotion sein eigentliches Thema bleibt und nicht deren Durchdringung zur Einheit.

Dasselbe gilt, wenn man Weiß, Schwarz und Grau als Licht und Schatten auffassen will. Licht und Schatten

entspringen keiner wirklichen Beleuchtung (weder einer durch die Sonne noch durch die Lampe), und sie entbehren alle Eigenschaften natürlicher Lichtverhältnisse: Sie wärmen nicht, befruchten nicht, vibrieren und reflektieren nicht; sie sind nicht porös, durchdringen sich also nicht, sondern sie sind absolut geschieden durch den Grad ihrer Stärke und ihrer Kontraste. Daher modellieren sie einander auch nicht und sie haben keinen inneren Halt an den Körpern, an denen sie haften wie an etwas Sekundärem. Es ist kein empirisches, sondern ein geistiges Licht, und diesem fehlt jede Fähigkeit, sich selbst zu transzendieren, sei es in die Welt des Unsinnlich-Überirdischen, sei es in die Welt des Sinnlichen.

Zusammenfassend könnte man sagen, daß der Gestaltungstoff der eigentliche und einzige reale Gegenstand des Bildes ist. Denn die Dinge treten ja nicht in ihrer Körperlichkeit auf, und weder die persönliche Emotion noch das metaphysische Bewußt-Sein kann man im strengen Sinne als Gegenstand bezeichnen. Diese Inhalte partizipieren am Gestaltungstoff ebenso wie Picassos Mitteilungsbedürfnis einerseits und seine Gestaltungsfähigkeit andererseits. Aber dieses Teilhaben ist eigentümlich darin, daß die Inhalte wohl in den Gestaltungstoff eingehen, durch ihn sichtbar werden, aber nicht *in* ihm Form werden. Der Gestaltungstoff steht vielmehr zwischen ihnen – er ist weder ein expressionistisches Ausdrucksmittel noch eine zur Autonomie gestaltete künstlerische Form. Die Inhalte ebenso sehr versteckend wie zur Erscheinung bringend, bildet er gleichsam ein Neutrum zwischen ihnen, das die Inhalte zwar zusammenhält, aber zugleich auch voneinander trennt. Die Materie ist nicht die Synthese aller Gegensätze wie etwa der Marmor der Olympia-

figuren.⁷ Sie ist auch kein endliches Mittel, durch das man hindurchsieht auf die unendliche Substanz wie in den romanisch-gotischen Glasfenstern. Sie ist vielmehr ein Gegenstand, der für sich selbst steht: hart, undurchdringlich, voll »intermittierender Rhythmik eines beständigen Einhaltens, stoßweisen Umschlagens und neuen Erstarrens« (W. Benjamin) – von einem Leben, das sich von der Nabelschnur seines Schöpfers nicht gelöst hat. Zusammengefaßt also: ein *gemachter* Gegenstand, der aus einem Abgrund aufwächst, den Abgrund in sich enthält, aber ihn nicht überbrückt; ein Gegenstand, geboren aus vielfachen Funktionen, die in ihm keine Realität, sondern nur eine Erscheinung höchst dinglicher Art gefunden haben.

Darum fehlt Picassos Gestaltungsstoff nicht nur der sinnliche Reiz, den man tasten, riechen oder schmecken könnte, sondern auch die *délectation* Poussins.⁸ Denn diese ergibt sich daraus, daß die (Bild-) Materie zu den Sinnen, diese zum ästhetischen Gefühl und dieses zur Bedeutung, zum »Sinn« führt, auf welchem Weg sich Materie und Idee dem Betrachter als eine unauflösliche Einheit darbieten, der so den ungehemmten Zusammenhang aller seiner geistigen Fähigkeiten und damit die Freiheit zu schöpferischen Möglichkeiten fühlt. Künstler anderer Zeitalter haben diese *délectation* oder wenigstens ihr Surrogat, den sinnlichen Reiz, auch dann für den Gestaltungsstoff erstrebt, wenn sie das Negative, das Böse, das Häßliche, die Zerstörung darzustellen hatten – so der größte von ihnen allen, Baudelaire. Die Karikaturisten Daumier und Toulouse-Lautrec haben die historische Aufgabe erfüllt, diese Synthese von inhaltlich Negativem und *délectation* an den Mitteln möglich zu machen. Picasso folgte dem – immer auf einem schmalen Grat wandelnd,

der ihm erlauben sollte, sowohl das Zuviel an Ausdruck wie das Zuwenig an Gestaltung zu vermeiden. Er suchte den Wettlauf der Emotionen zu ihrem Extrem nicht zu behindern und war bereit, über die Grenzen der Kunst hinauszugehen, wenn diese Emotionen oder ihr metaphysischer Widerpart, das reine Bewußt-Sein, es erforderten; andererseits wußte er sehr gut, daß das, was nicht im Gestaltungsstoff Energie, Raum und Zeit gefunden hat, künstlerisch überhaupt inexistent ist. Picasso befand sich gleichsam in einem steten titanischen Kampf zwischen Mitteilungsbedürfnis und Gestaltungskraft, weil seine Erlebnisfähigkeit so groß war, daß sie in eine sensorisch-motorische Bahn zu entarten strebte.

In der Gegenständlichkeit des Gestaltungsstoffs hat dieser Kampf vorübergehend Ruhe gefunden, aber nur um den Preis, daß sie die Autonomie des Bildes verhindert, indem sie den Charakter des Gemachtseins durch den Künstler zur Erscheinung bringt. Dem Gestaltungsstoff fehlt die Entspannung einer freien Existenz, die mit dem Rhythmus der Welt in Harmonie sieht, weil er Gegenstand ist als Ergebnis eines bewußt-unbewußten Aktes des Menschen und nicht als lebendig sich entfaltende Form, die zur zweiten Natur *wird*.

Von welcher Seite auch immer wir die Konstituierung des Gestaltungsstoffs betrachten, wir finden zwei Faktoren, die auf zwei prinzipiell verschiedenen Realitätsebenen liegen: das Weiß und Schwarz auf der des reinen Bewußt-Seins als dem einen und gemeinsamen Urprinzip, die Linie dagegen auf der vom Individuum erfahrenen, spezifischen Emotion. In die Kluft zwischen beiden fällt die wirkliche Welt, sowohl die materielle der Natur wie die

historische der Gesellschaft. Picasso hat – im Gegensatz zu den Abstrakten sowohl wie zu den Surrealisten – unablässig darum gerungen, das Versinken beider aufzufangen und so viel wie möglich von ihnen festzuhalten, weil seine künstlerischen Emotionen immer körperlicher und nicht bloß gedanklicher Natur waren, und weil er wußte, daß ohne Beziehung der Emotion auf Körper, Raum, Zeit und Energie Kunst überhaupt nicht möglich ist.

Damit aber befindet sich Picasso gegenüber jedem Sujet der menschlichen Geschichte in einer besonderen und schwierigen Situation: Er vermag die Ereignisse nicht in ihrer unmittelbaren Tatsächlichkeit darzustellen. Was aber ist der Inhalt des Bildes, wenn nicht die Bombardierung von Guernica, welche zum mindesten sein äußerer Anlaß war? Aus der großen Zahl der verschiedenartigsten Deutungen will ich nur einige herausgreifen, um meinen Standpunkt zu illustrieren, daß Inhalt und Form in *Guernica* nicht zur Einheit gebracht worden sind und daß darum der Inhalt notwendig vieldeutig bleiben muß.

Herbert Read findet den Inhalt des Bildes symbolisch; die Symbolik erscheint ihm offen und klar: »Das Licht von Tag und Nacht beleuchtet eine Szenerie des Schreckens und der Zerstörung. Das ausgeweidete Pferd, die sich krümmenden Leiber des Mannes und der Frauen säumen den Weg des gereizten Stiers, der sich im Hintergrund triumphierend umkehrt, gespannt vor Gier und blinder Gewalt, während gleichzeitig aus einem Fenster *die* Wahrheit, deren Züge einer tragischen Maske in ihrer ganzen klassischen Reinheit gleichen, ihr Licht über das Blutbad ausbreitet. Das große Gemälde wird überflutet von Mitleid und Furcht, aber über allem liegt die namenlose Gnade, die dem kathartischen Gleichgewicht beider

entspringt. Nicht nur Guernica, sondern Spanien, und nicht nur dieses, sondern Europa sind in dieser Allegorie symbolisiert. Das Bild ist die moderne Kreuzigungsszene, der Todeskampf in den von Bomben zertrümmerten Ruinen menschlicher Sensibilität und Hoffnung. Es ist ein religiöses Bild...«⁹

Dennoch: die Wahrheit mit der Nachtlampe bringt zu wenig Licht. Von einem wirklich tragischen Geschehen kann nicht die Rede sein, denn Furcht und Mitleid können nur geweckt werden, wo das Schicksal nicht nur als äußere Macht erfahren wird – dann allein kann der Widerstand einer Person gegen diese Macht wirksam werden. Aber Picasso stellt nur ein Erliegen dar, ohne Katharsis; Trost und Hoffnung vermag er allenfalls denjenigen zu spenden, die seine unpolitische Lösung des politischen Geschehens akzeptieren. Auch scheint mir der Stier nicht die Ursache des Brandes zu sein, den Picasso andeutet, nicht einmal dessen »symbolische« Ursache.

Soweit Herbert Read den Stierkampf in seine Deutung einbezieht, findet er Gefolgschaft bei amerikanischen Interpreten wie Harriet Janis,¹⁰ Vernon Clarke¹¹ und anderen. Wenn man aber nur das geringste vom Wesen des *Stierkampfes* festhalten will, dann erscheinen diese Interpretationen als ungenügende Allegorisierungen: Der Stierkampf ist kein Überfall wie das Bombardement der Nazis, er ist ein wohlgeordneter Kampf mit bindenden Regeln und keine regellose Zerstörung. In seinem Verlauf sollen die geistigen Kräfte des Menschen mit der physischen Macht des Stiers im Gleichgewicht bleiben, damit in einer *heure de vérité* die Entscheidung fallen kann. Das hat mit einer durch Bomben erzwungenen »Entscheidung« nichts zu tun. Diese maskiert vielmehr die Ohn-

macht der Macht, die ohne Kampf und Opfer siegen will und muß, weil es an echten Kampfidialen fehlt – wer die Bombe gebraucht, vernichtet die eigene Nation ebenso wie die fremde. Man könnte im Stierkampf die Befreiung der Gesellschaft von ihren brutalen Kräften und blinden Instinkten sehen – eine Art Opferung der niederen Instinkte durch die Intelligenz und Wachsamkeit des Matadors; der Bombenangriff realisiert aber gerade die blinden Instinkte, die nicht entsühnten Machttriebe der Dummheit und der Brutalität.

Will man schon an der Allegorie des Stierkampfes festhalten, muß man auch konsequent sein: Man hätte im einzig unberührten Tier, dem Stier, die Allegorie Francos zu erkennen – als ob Picasso nicht überzeugter Loyalist und damit Franco-Hasser gewesen wäre. Man kann sich um diesen Widerspruch nicht durch waghalsige Deutungen des Gesichts herumlavieren, zumal diese Deutung vom persönlichen Witz des Deutenden abhängig bleibt. Wo Herbert Read »Gier und blinde Gewalt« sieht, spricht Christian Zervos¹² von einem »pulsierenden Leben voller Versprechungen«. Die ganze Stierkampfallegorie kann nur zu Unsinn führen; in sehr geringem Umfang ist Picasso selbst dafür verantwortlich, indem er Stier, Pferd und Mensch zu den Hauptakteuren gemacht hat. Der eigentliche Anlaß zu dieser Mißdeutung liegt in einer falschen Assoziation zwischen Hemingways *To whom the Bell tolls* und Picassos Bild, der sich die Intellektuellen dank ihrer »Bildung« nicht haben entziehen können.

Einen anderen Weg der Deutung hat Juan Larrea in seinem Buch *Guernica*¹³ eröffnet. Er geht von einer Bemerkung Picassos aus, nach welcher dieses Pferd früher eine Frau verkörpert habe, an der er sich für unerwiderte Liebe

habe rächen wollen. Dasselbe Bedürfnis nach Rache, so Larrea, fühle Picasso nun gegen das nationalistische Spanien, darum verkörpere er es durch das Pferd und richte gegen dieses seine *pictorial magic*, um es zu vernichten. Dies bildet aber nur den Anfang von Larreas phantasievoller Deutung. Sie steigert sich in den »Nachweis«, Guernica stelle eine apokalyptische Vision dar. – Man kann all das getrost übergehen.

Der einzige, vielleicht positive Beitrag Larreas zur Deutung von *Guernica* könnte in der Gleichung Pferd = Franco liegen. Aber »das Verständnis dieser Metapher ist nur dem möglich, der die Erklärung kennt, welche der Künstler über seine Symbolik abgegeben hat.«¹⁴ Ob Allegorie, Symbol oder Metapher – als nur private bleiben sie Geheimniskrämerei. Sie sind nicht aus dem Leben einer Gesellschaft entstanden, die sie versteht, weil Bilder und magische Bedeutungen kollektiv geschaffen wurden als Elemente des gesellschaftlichen Glaubens, welche die Künstler haben aufgreifen können. Zumindest müßten Allegorien, Metaphern oder Symbole traditionelles Bildungsgut darstellen, so daß der Künstler mit ihrer Verwendung wenigstens an eine bestimmte Schicht appellieren kann, in der Gewißheit, verstanden zu werden. Das ist hier nicht der Fall.

Individuelle Allegorien mögen für Atelierbilder und den sie anbetenden Literaten genügen, auf einem Geschichtsbild, das auf die Massen wirken sollte, sind sie verfehlt. Selbst wenn Picasso seiner Allegorie (nach barocker Manier) ein Spruchband beigefügt hätte, hätte man den Vorwurf aufrechtzuerhalten, daß ein Künstler solche Allegorien, die äußerlicher Erläuterung bedürfen, nur dann verwenden muß, wenn Inhalt und Form eines

Bildes auseinanderklaffen und Ersatz für deren verfehlte Einheit geschaffen werden muß. Auch ein nachgeliefertes Spruchband hätte daran nichts geändert, daß Picasso ein wirkungsloses Stück Propaganda und ein Kunstwerk von höchst zweifelhaftem Wert geschaffen hat.

Es fällt schwer, sich mit der Vielzahl widersprechender Deutungen zufriedenzugeben, die man noch nicht einmal als durch ein Analogieprinzip miteinander verbunden erkennen kann. Aber es bleibt uns kein anderer Weg, als Inhalt und Form des Bildes getrennt voneinander zu verfolgen, um zu sehen, ob nicht zuletzt, wenn schon keine Einheit, so doch wenigstens eine Annäherung oder Korrespondenz zwischen ihnen festzustellen ist. Nur auf diesem Weg wird es möglich sein, die in *Guernica* realisierte Methode und ihre Begründung zu erkennen. Versuchen wir also den Inhalt zu erfassen, ohne allegorischer sein zu wollen als Picasso selbst; erinnern wir uns an die Resultate unserer formalen Analyse: an die Kluft zwischen empirischer Emotion und metaphysischem Bewußt-Sein.

Picasso kann vom realen Ereignis nur das festhalten, was mit dieser Kluft vereinbar ist. Wir haben festgestellt, daß *Guernica* entgegen unseren Sehgewohnheiten rechts mit der brennenden Frau beginnt, die ihre Arme auseinandergespreizt nach oben wirft, während sie in ein trichterförmiges Gebilde zu versinken droht. Dieses Feuer kann nur von einer Bombe erzeugt worden sein – dieses historische Faktum also wird von Picasso zumindest in seiner Wirkung festgehalten; er unterstellt freilich, daß der Betrachter die realen Zusammenhänge kennt. Der Maler stellt nun aber die brennende Frau nicht nur gegenständlich dar, sondern auch als Ausdruck einer Emotion, die

durch den Schmerz gleichsam ihren Siedepunkt erreicht hat – den Affekt völlig hilfloser Panik im Angesicht des unerwarteten, ebenso plötzlichen wie sicheren Todes.

Das Gegenstück dieses panischen Schreckens auf der linken Seite des Bildes ist eine Art Unerschütterlichkeit. Auch hier finden wir noch den panischen Schrei, den Schrei einer verzweifelten Mutter über ihr totes Kind, aber darüber die stoische Ataraxie des Stiers. Er hat sich mit einer scharfen Wendung des Vorderkörpers (wie wir sie aus der Kunst der Altsteinzeit kennen, in der ebenfalls die Profilansicht des Gesichts mit einer Faceansicht der Hörner verbunden wird) so gedreht, daß sein Kopf mit dem geöffneten Maul über dem aufgerissenen Mund der Mutter zu stehen kommt. Auch ohne die betont sichtbar gemachten Zungen könnte diese Anordnung darauf hindeuten, daß hier eine orale Übertragung von Kräften stattfindet, in welcher der Stier der männliche, gebende Teil, die Frau der empfangende ist. Der Stier vollzöge dann eine Befruchtung, von der die Mutter in ihrem Schmerz über den Tod des Kindes noch nichts weiß: Der Vernichtung folgt das neue Leben. Der Stier als bildliche Metapher männlicher Kraft hat eine so lange Tradition, daß diese Metapher wohl als Bildungsgut aufgefaßt werden kann. Der Stier könnte hier als die dauernde Sexualkraft des spanischen Volks oder aber des Lebens schlechthin gemeint sein.

In dem großen Mittelstück zwischen der hilflosen Panik, die ohne Allegorie dargestellt ist, und der lösenden Ataraxie, die sich der Allegorie des Stiers bedient, finden wir das Sterben von Mann und Pferd. Aber was ist dem vorausgegangen? Wollte der Mann das Pferd retten, sind beide gleichzeitig durch dieselbe äußere Ursache getötet

worden? Oder hat der Mann mit dem Pferd gekämpft, haben sie sich gegenseitig umgebracht? Oder sind sie während ihres Kampfs beide zugleich von derselben äußeren Ursache tödlich getroffen worden? Für den Kampf spricht die Speerwaffe im Leib des Pferdes und die kleinere Wunde, die der Bruchstelle des Schwerts entsprechen könnte; für eine äußere Ursache spricht die dritte und größte Wunde in Form einer senkrecht auf ihrer Spitze stehenden Raute. Die dritte Möglichkeit erscheint so als die wahrscheinlichste. Dann könnte man den Krieger als das republikanische Spanien, vertreten durch einen Milizionär, das Pferd als Franco oder das faschistische Spanien deuten. Diese Deutung wird gestützt durch eine Skizze, auf der aus der Wunde des Pferdes Pegasus geboren wird, wodurch das Pferd der Medusa gleichgesetzt und zum Symbol für Franco wird.

Hier mischen sich in einer eigentümlichen Weise gegenständliche und allegorische Darstellungen. Was wir sehen, sind die Kräfte des spanischen Bürgerkriegs – nicht wie sie miteinander, sondern wie sie beide, nachdem sie von einer äußeren Macht überwältigt sind, mit dem Tod kämpfen: Das Pferd vielleicht eine Verwünschung ausstoßend (dargestellt in einer Gestalt, die als Waffe auf der Decke von Altamira vorkommt),¹⁵ während der Krieger mit seinen brechenden Augen vielleicht die magische Kraftübertragung des Stiers ahnt. Dann aber müßte das Gebilde über dem Kopf des Pferdes eine Allegorie der Nazibombe sein – trotz der elektrischen Glühbirne, die im letzten Augenblick in die Form hineingezeichnet worden ist, die doch wohl die Form des griechischen Blitzsymbols wiederholt. Daß gerade das gewichtige Mittelstück von allen Teilen des Bildes das vieldeutigste ist, ist

umso bezeichnender, als es sich um einen Kampf handelt. Sehen wir von den Gegenständen ab und beschränken wir uns auf die vermittelte Emotion, so könnte man wohl am ehesten von Dämonie sprechen, die zwischen Panik und Ataraxie steht.

Wir finden über die dreiteilige Bildbreite hinweg eine dreifache Entwicklung. Die erste betrifft das Gegenständliche und führt vom schändlichen Erschlagenwerden ohne mögliche Gegenwehr über den Kampf zum Fortgang neuen Lebens; die zweite betrifft die Emotion und führt von der passiven Panik der Verzweiflung über die bewußte Dämonie zur Ataraxie; die dritte betrifft die schöpferische Methode und führt formal von rein gegenständlicher Darstellung über eine gemischt gegenständlich-allegorische zu einer allegorischen. Gerade hinsichtlich der letzten Entwicklungsreihe stellt sich die für das inhaltliche Verständnis entscheidende Frage: Liegt der Akzent auf dem Mittelstück mit beendetem Kampf und noch nicht endender Agonie, oder liegt er auf dem linken Flügel mit der Lösung durch den Stier?

Die Antwort darauf könnte erleichtert werden durch das richtige Verständnis der Frau mit der Lampe. Während die Frauengestalt unten einen physischen Übergang von dem rechten Flügel zum Mittelstück bildet, die Flucht aus der Panik in den Kampf, schafft die mit der Lampe einen mehr geistigen Übergang; sie rennt nicht, sondern sucht zu schauen, freilich im ungenügenden Licht einer Nachtlampe, die – unmittelbar neben die Allegorie der Bombe gestellt – von tiefer Ironie wie von sozialer Kritik zeugt: Die Welt, die zugrunde gerichtet wird, ist veraltet wie Nachtlampe und Holzschwert, und die neuentstehende ist von diesem Trägheitsgewicht der Tradition befreit.

Weitergehend könnte man mit Herbert Read in der Frau die Allegorie *der* Wahrheit sehen: Ihr starker Arm, ihr fester Griff, der Schnitt ihres Profils lassen etwas Positives, die Kraft der Aufklärung und der Vernunft erblicken. Die frühen Fassungen des Gesamtbildes zeigen, daß – solange der Stier noch in voller Breite auf der Bildebene stand – ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen diesen beiden Allegorien der Wahrheit und der Fruchtbarkeit bestand: Der Arm lag auf derselben Höhe wie der Stierücken und stieß fest an diesen. Beleuchtet diese Wahrheit die Mordszene des Bombardements, oder verweist sie auf den Stier als den Träger der letzten Hoffnung? Durch Verkleinerung und Drehung des Stiers und durch die Hebung des Pferdekopfs ist diese Beziehung der räumlichen Nähe gebrochen, und die reine Dualität der geistigen und der physischen Allegorie der Wahrheit und der Fruchtbarkeit tritt deutlich hervor. Dies ist sehr bezeichnend für die große Rolle des Dualismus in der Weltanschauung Picassos.

In diese Hauptzüge der Deutung wären dann die übrigen Figuren und Zeichen einzuordnen, so der Vogel, der mit aufgerissenem Schnabel nach oben zu fliegen sich anschickt, aber anscheinend nicht fortkommt. Ist er vom Fluch des Pferdes getroffen, oder nimmt er diesen Fluch fort aus dem Bereich des Stiers? Oder – falls das Pferd nicht Franco darstellen sollte, sondern ein unschuldiges Opfer des Bombardements oder die Allegorie des Kampfs um jeden Preis – trägt er die überlebende Kraft dieses selbst im Todeskampf noch nicht nachgebenden Tiers in eine andere Welt, wie es der Symbolik des Totenvogels von der Altsteinzeit bis zur archaischen Kunst entsprechen würde? Ist ferner der Tisch ein Opfertisch? Was

meinen der Pfeil, was die sieben Nägel am Huf des Pferdes und die sieben Flammen bei der verbrennenden Frau? Auf diese und andere Detailfragen werde ich nicht zu antworten versuchen. Ihre rein formale Absicht könnte sein, den Besucher solange wie möglich vor dem Bild festzuhalten und mit Rätselraten zu beschäftigen. Aber je länger er diesem Zauber des »malenden Magiers« unterliegt, desto später und desto weniger kommt er zu irgendeiner Aktion: Die künstlerischen Details behindern und vernichten die politische Wirkung.

Wäre es Picasso gelungen, den Gefühlskomplex des Grauens, des Chaotischen, der barbarischen Zerstörungswut, der Nutzlosigkeit des Kampfs gegenüber blinden Gesellschafts-Gewalten künstlerisch zu formen, so hätte er ihn nicht durch eine Privatmythologie zu übermalen brauchen, die für die Anschauung nicht selbstevident ist und darum unbefriedigend bleibt; die ferner Denken und Fühlen des Betrachters auseinanderreißt und gegeneinander ausspielt und diesen damit lähmt und zerstört, anstatt ihm die Freiheit zu schöpferischem Handeln zu geben.

Die künstlerische Phantasie Picassos zeigt ihre bedeutende Seite darin, daß die Entwicklung von der Panik zur Ataraxie den zwei Momenten entspricht, die wir bei der Analyse des Gestaltungsstoffs gefunden haben. Die Panik als eine ins Extrem gesteigerte und dort zum Affekt fixierte Emotion gehört in selbstevidenter Weise zur Linie; dagegen kann es nur als ein Akt allegorischer Willkür angesehen werden, daß die Sexualkraft des Stiers das unveränderliche *Bewußt-Sein* vertritt. Darüberhinaus zeigt die Entwicklung der Emotionen von der Panik über die Dämonie des Kampfs zur Ataraxie doch nur eine relative Kontinuität, denn die Ataraxie wächst als Lösung nicht

organisch aus den vorangehenden Affekten heraus, sondern steht ihr gleich einem *deus ex machina* gegenüber. Aber selbst die relative Kontinuität bildet einen scharfen Kontrast zur verhältnismäßig großen Diskontinuität, welche Gegenstände und Geschehnissetappen trennt.

Kontinuität und Diskontinuität sind bedingt durch den inneren Rhythmus der Emotion; durch ihren Sprung von Extrem zu Extrem; durch das Auseinanderfliehen oder Zusammenfallen mehrerer Ströme der gleichen Emotion in verschiedene Gegenstände oder durch das Zusammenfließen verschiedener Emotionsströme in denselben Gegenstand; durch den Übergang der sprachlosen Ausdrucksbewegung zum Schrei; durch das Bedürfnis nach Vielheit gleichstarker Akzente. Jede Möglichkeit eines Gleichgewichts zwischen Emotion auf der einen Seite und Gegenstand und Geschehen auf der anderen ist durch das Wesen der Emotion selbst ausgeschlossen, die extensiv und extrem ist, nicht intensiv und konzentriert – also ein reiner Affekt. Unter dem Druck dieser Affekte vermochte Picasso von den Körpern nur das festzuhalten, was sich in Gesten umbilden ließ. Diese Gesten wachsen nicht aus der vollen, menschlichen Existenz einer Person oder Gesellschaft heraus, sondern stehen dem einen reinen Bewußt-Sein gegenüber, das die Autonomie durch das empirische Ich eines Individuums ersetzen muß, das sich nur durch Gebärden dem metaphysischen Bewußt-Sein exhibitionistisch nähern kann.

Dieselben Affekte diktieren auch die Grenze für die Darstellung der Geschehnisse, die Picasso weder in der Kontinuität des historischen Ablaufs noch als eine Stimmungseinheit auffassen kann, wie sie etwa Poussin in *Die Sintflut* (*Der Winter*; 1660–64) oder Goya in *Der dritte*

Mai (1814) gegeben haben. Bei Picasso löst sich auch das Geschehen in isolierte Gebärden auf, die er nur wiederholen und variieren kann, die derart verselbständigt und auf die Spitze getrieben werden, daß sie nicht an die Aktivität des Betrachters appellieren – weder an seinen Enthusiasmus, noch an sein Gefühl der Freiheit, noch an seinen Willen zu handeln. Wenn das nicht geschieht, kann man ein Bild weder historisch noch politisch nennen.

Die Schwäche der künstlerischen Phantasie Picassos zeigt sich darin, daß er auf die Opferung des Stiers, die dessen magische Kräfte nutzbar machen würde, verzichtet und die rituell-gesellschaftliche Handlung ersetzt durch reine Naturkraft, die sich ohne Ritus und Zeremonie von einem Wesen auf das andere überträgt – wenn man keinen Akt »bildnerischer Magie« unterstellen will, mit dem der »Magier« Picasso alle Lebenskräfte des spanischen Volks in diesem Tier gesammelt hat. Mit anderen Worten: Der Stier als das einzige vom Bombardement unberührte Wesen spielt keine von der Gesellschaft ihm auferlegte Rolle mehr, sondern – autonom geworden – macht er die Gesellschaft, ihre Erhaltung und Fortpflanzung geradezu von sich abhängig. Picasso greift damit auf eine magische Zwangsübertragung zurück, die zu seiner Zeit weder durch einen Glauben an Verwandtschaft und Einheit aller Wesen der Natur noch durch eine organisierte gesellschaftliche Kraft getragen wurde, die den Zauber realisiert (wie sie beide zur echten Magie der altsteinzeitlichen Frühgeschichte gehören).

Dieser Gebrauch atavistischer Fragmente stellt eine Entwurzelung des Geistes dar, die durchaus das Gegenstück bildet zur faschistischen Barbarisierung der kapitalistischen Gesellschaft, wie sie im Bombenwerfen zum Aus-

druck kommt. Ferner deutet dieser naturalistische Biologismus in seiner Verkleidung als Allegorie, die der Form nach barock, dem Inhalt nach unhistorisch ist, darauf hin, daß der Künstler sich nicht als Glied der Gemeinschaft gesehen haben kann, in der er eine wertvolle, aber beschränkte Funktion zu erfüllen hätte. Darum oktroyiert er in seiner absolutistischen Weise seinen Allegorismus dem Teil der Gesellschaft, der ihn nötig hat, weil er nur zu reden und nicht zu handeln vermag, und der darum Picasso zu verstehen glaubt, selbst wenn er ihn mißversteht – die kleine Gruppe von Literaten, die in einer imaginären Welt leben. Picasso gibt also auf ein geschichtlich-politisches Geschehen eine naturalistisch-biologische Antwort. Diese Verkehrung ist seitdem oft wiederholt worden (z. B. von Camus in *Die Pest*), aber sie ist trotzdem keine kopernikanische Wende nach vorn, sondern eine faschistische nach rückwärts, da sie den Menschen einzig als Naturwesen behandelt und ihm so die Verantwortung dafür abnimmt, daß er seine eigene Geschichte *nicht* macht. Dasselbe Prinzip liegt der Rassenideologie der Nazis und ihrem tausendjährigen Dritten Reich zugrunde; der Unterschied zur ewigen Sexualkraft des spanischen Volks ist nur graduell und von Dichtern wie Gottfried Benn lange vor der Entstehung von *Guernica* mit einer biologischen Ästhetik übersprungen worden. Die Ursache ist beiden Fällen diesselbe: Die Künstler begreifen die politische Geschichte nicht, weder die Einzeltatsachen noch ihren Prozeß und ihr Wesen noch ihre treibenden Kräfte. Diese Parallele wurde bewußt überzeichnet; sie ist ungerecht, vermag aber den ideologischen Unsinn von Picassos Allegorisierungen bloßzustellen.

Was Picasso prinzipiell von den Nazis unterscheidet, ist

der Appell an *die Vernunft*, von welcher der Irrationalismus der Nazis natürlich keinen Gebrauch machen kann. Aber *die Wahrheit*, *die Aufklärung* oder *die Vernunft* sind bürgerliche Abstraktionen ohne konkreten Inhalt. Sie entsprechen der berühmten Trinität von *Liberté, Egalité, Fraternité*, deren große Anfangsbuchstaben nur maskieren, daß es sich allein für die oberen Klassen um ein positives Gut, für die unteren dagegen um leere Versprechungen handelt. Mit dem Appell an diese groß geschriebenen Initialen hat man im 19. Jahrhundert alle kleinbürgerlichen Revolutionen sowohl entfacht wie niedergeschlagen. Daß sie auch im Fall des spanischen Bürgerkriegs nur eine leere und negative Formel darstellten, war durch das Geschwätz über die Nichtintervention bereits vor der Entstehung von *Guernica* bewiesen. So weit also der Appell an die Vernunft über die Naziideologie hinausgeht, so wenig enthält er irgendeine konkrete Lösung zur Überwindung des Faschismus.

Picasso war zweifellos aufrichtig und bewußt Republikaner, aber sein damaliges Unterbewußtsein war gebunden an eine kleinbürgerliche und darum reaktionäre Ideologie. Das ist *eine* Quelle für das Auseinanderklaffen von Linie und Farbe, von empirischer Emotion und metaphysischem Bewußt-Sein, für den Gebrauch von Zeichen und Allegorien zu ihrer äußerlichen Vereinigung. Picasso lebte als gesellschaftliches Wesen tatsächlich in zwei Welten, die in der sozialen Schicht, der er angehörte, zusammentrafen, ohne daß er persönlich imstande war, ihre Gegensätze für sich selbst aufzuheben. Mit dem Historienbild hatte Picasso die Grenzen seiner künstlerischen Gestaltungskraft erreicht.

Die inhaltliche Analyse von *Guernica* hat uns gezeigt, daß nicht das historische Geschehen und nicht die dinglichen Gegenstände der Umwelt, sondern die Emotionen des Künstlers das eigentliche Thema des Bildes darstellen; Emotionen, die in bestimmte Affekte umgestaltet wurden. Darum kann uns auch nur die Analyse dieses Umgestaltungsprozesses eine sichere Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis von Form und Inhalt, das heißt nach der Methode geben.

Ich habe bereits erwähnt, daß Picasso das Gefühl nicht zu einem Gefühlszustand erweitert, dessen Einheit die Mannigfaltigkeit als ihre bloßen Differenzierungen enthält. Eine solche sinnlich-anschauliche Gefühlsatmosphäre ist nur zu realisieren, wenn Objekt und Subjekt, Geschehen und Gefühl zu einer völligen Durchdringung kommen, und die wiederum ist abhängig davon, daß beide nur solche Gegensätze in sich enthalten, die »sich selbst setzende Konflikte«¹⁶ sind, die eine Selbstbewegung gegeneinander auslösen und dadurch ihre Synthese selbst schaffen. Man könnte vielleicht in der kalten Brutalität, mit der sowohl die Vernichtung wie die Fortsetzung des Lebens vor sich gehen, einen solchen Gefühlszustand mit einem gleichsam negativen Akzent sehen. Doch die Wiederholung der gleichen Ausdrucksbewegungen und der gleichen Akzente spricht dagegen; es fehlt dieser kalten Brutalität jede Möglichkeit der inneren Entwicklung von der Anlage über die Entfaltung zur Vollendung, ohne die der Gefühlszustand kein ästhetischer, sondern ein sentimental-naturalistischer ist. Da Picassos Emotionen nicht an Dinge und Dasein gebunden, sondern Gefühle des Erlebens, des Reagierens, der Stellungnahme waren, wollte er sich wohl der in ihrer Subjektivität drohenden

Sentimentalität dadurch entziehen, daß er sie mit der stärksten Energie bis an die äußersten Grenzen ihrer Möglichkeiten, bis in den Affekt trieb. Der Affekt unterscheidet sich von der Leidenschaft dadurch, daß das Getrieben-Werden das Widerstand-Leisten überwiegt.

Für Picasso ist nun diejenige Energie die stärkste, die ohne Widerstand und auf dem kürzesten Weg das Ziel des Extrems erreicht, von dem aus es keine Steigerung mehr, sondern nur noch ein Umschlagen ins Nichts geben kann. Dies impliziert ein bestimmtes Verhältnis der affektiven Energie zur Bewegung und zu ihrem gegenständlichen Träger, dem Menschen. Jeder Affekt hat bei Picasso seine eigene isolierte Bewegung, keiner strebt aus sich selbst heraus zu dem anderen; es kommt zu immer neuem Ansetzen und Aufhören, so daß das Ganze eine Addition von Teilen ist, deren Zusammenhang darauf beruht, daß nur Varianten desselben Affekts gewählt werden. Jede Bewegung läuft teilweise in sich selbst zurück, das Ende zum Anfang mit einem Zwang, in dem sich die der Energieladung immanente Trägheit durchsetzt. Der hiervon nicht betroffene Teil weist über den Träger hinaus in eine offene, schlechte Unendlichkeit, der das Äquivalent im Inneren des Menschen, in seiner selbst bestimmten und darum autonomen Person fehlt. Der menschliche Träger der affektiven Bewegung ist, mit anderen Worten, ein bloßes Mittel, um die Bewegung an einen Körper zu binden. Daher kann der Mensch keinen Widerstand leisten, er kann die extensive Bewegung nicht intensivieren; anstatt den ganzen Menschen zu umfassen, reduziert sie ihn auf einen einzelnen Gestus. Dieser ergibt sich nicht als eine vom Menschen vollzogene Projektion des Inneren nach außen, sondern aus einer Energieladung, die den Menschen über-

fällt, vergewaltigt, unterwirft. Der Mensch ist also nicht Ursache, sondern das Produkt der affektiven Bewegung, das Opfer einer Fremdbestimmung ohne jede Möglichkeit einer selbstbestimmten Gegenwirkung.

Darum wirken die Affekte niemals tragisch, obwohl der Eindruck einer objektiven, den Einzelmenschen transzendierenden Macht durchaus erweckt wird. Es fehlt die persönliche Assimilierung des Überpersönlichen. Für ein solches Parallelogramm der Kräfte aus Schicksal und Charakter ist Picassos Begriff vom Menschen zu eng. Es handelt sich weder um die Idee des Menschen noch um die autonome Person, ja nicht einmal um die durchschnittliche Norm des Menschen, sondern just um das leidende und schreiende *animal humanum*.

Die affektive Bewegung ist nicht tragisch, sondern titanisch. Die titanische Anstrengung stößt nie auf einen Gegenaffekt, sie kämpft nicht, sie wird wiederholt, bis sie sich selbst erschöpft und zugleich von außen beendet wird. Indem sie ihren Höhepunkt erreicht, stellt sie sich vor ein völlig unbestimmbares Sein und endet als Schrei der Angst und der Ohnmacht des Entmenschten vor einem Unzugänglich-Namenlosen. Der Betrachter kann die Affektbewegung nicht steigern, sondern nur im erstarrten Extrem anschauen, bis der betäubende Schock sich verliert, weil der Affekt teils zu vage, teils überbestimmt ist, weil ihm also die innere Bewegung zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen fehlt. Picasso zeigt nur die letzte Stufe, nur das Extrem eines sich entfaltenden Affekts, und dieses hat an allen Stellen die gleiche Energieladung: immer die stärkste. Damit wird aber jede Form der wirklichen Zeit ausgeschaltet. Es gibt kein Crescendo und kein Diminuendo, sondern nur die Gleichzeitigkeit

von Anfang und Ende. Die Bewegung ist äußerlich, nur Verlauf der größten Ladung auf dem kürzesten Weg und damit in kürzester Zeit; ein Schockmoment, dessen Macht in der Schnelligkeit liegt, mit der das lähmende Entsetzen im Betrachter erzeugt wird.

Diese Bewegung und Zeit vergewaltigende, tötende Energieladung und -explosion scheint zunächst nur den Einzelaffekt zu charakterisieren. Wir hatten gesehen, daß es über die Bildbreite hin eine Veränderung von der unbewußt erlittenen Panik zu der bewußt genossenen Unerschütterlichkeit gibt, oder mehr formal gesprochen: vom lärmenden Brio der drei Frauen zur unbetroffenen Stille des Stiers. Dem Inhalt nach sind das drei verschiedene Affekte. Aber es sind nicht drei Stadien oder Etappen ein und desselben Affekts. Nicht die Natur der Sache, sondern der Wille des Künstlers bestimmt diese Skandierung von Raum und Zeit. Der Übergang von der Zerstörung des Lebens zum Bekenntnis seiner Unzerstörbarkeit ist nicht im Kampf gewonnen, wie sehr man auch den Willen zum Widerstand betont sehen mag, sondern der Künstler produziert ein doppeltes und allegorisches happy end. Diesen Charakter des Gemachten streift *Guernica* nirgends ab. Darum geht das Optische in eine Emotion über, die sich nicht zu einer Situation ausbildet, sondern sich in einer Summe von Affekten und Effekten steigert, deren beabsichtigte Bedeutung vom Verstand entschlüsselt werden muß, anstatt daß sie sich dem Auge und Gefühle selbst offenbart.

Weil Picasso mit der raumzeitlichen Realisierung eines Affekts beginnt, wird für ihn der absolute, leere, apriorische Raum¹⁷ mit allen Arten der Perspektive ebenso

unbrauchbar wie das Verhältnis von Körper und Hintergrund. Er hatte sie schon lange vor *Guernica* durch das energetische Feld ersetzt, dessen Hauptmerkmale wir nunmehr zu betrachten haben.

1. Trotz aller Bewegungen in die Tiefe hinein und aus der Tiefe heraus wird keine Trennung zwischen Raum und Körper in bezug auf eine Priorität zwischen ihnen vorgenommen – beide sind gleichzeitig und gleichmäßig von der Energie abhängig.
2. Die Bewegung des Körpers durch den Raum hindurch in die Tiefe wird nicht getrennt von der Bewegung des Körpers um seine eigene Achse; während der Betrachter in die Tiefe schaut, sieht er zugleich alle Seiten des Gegenstands, so daß sich verschiedene Ansichten ein und desselben Körpers gleichzeitig darstellen lassen.
3. Der feste Körper nimmt dem Raum nicht seine Transparenz; wieviele Schichten sich auch an einer Stelle übereinander lagern mögen, das Auge kann sie alle gleichzeitig wahrnehmen, weil jede untere durch die obere durchscheint. Diese Transparenz nimmt so nie den Charakter der Transzendenz an (wie in frühchristlichen Katakombenmalereien oder romanisch-gotischen Glasfenstern), der Raum ist endlich.
4. Die Räumlichkeit mißt sich nicht an der Tiefenstreckung der einzelnen Gründe von der Nähe in die (unendliche) Ferne, sondern durch die Kontraktion von Plänen, so daß ihre Intensität am größten wird, wenn ihre Extensität, das heißt ihre Abstände voneinander, unendlich klein werden. Raum begreift sich also nicht mehr durch die größtmögliche Distanz der Pläne, sondern durch ihre geringste, vorausgesetzt daß diese mit der stärksten Spannung zwischen klar geschiedenen Plänen verbunden ist.

5. Raum entsteht nicht durch die Differenzierung von Dimensionen und Richtungen, die in einem Punkt nach Art eines Koordinatensystems zusammenhängen und für die Konstituierung des Raums gleichen Wert haben. Während die Tiefe wegen des Prinzips der intensivsten Kontraktion der unterschiedenen Pläne zu einer Aufhebung der Zeit drängt, werden Höhe und Breite der Bewegung und der Zeit überlassen (die sich in anderen Fällen mehr als in *Guernica* mit dem statischen Prinzip der Gleichgewichtsrechnung auseinandersetzen hat).

6. Der Künstler ist nicht an ein einziges Mittel der Raumgestaltung gebunden, er kann mehrere und verschiedenartige zugleich anwenden, darunter sogar Fragmente der Linearperspektive.

Dies sind die Hauptaxiome der von Picasso und Braque seit 40 Jahren erarbeiteten Raumgestaltung, die neuartig und zugleich in einer Tradition verwurzelt ist und weit über alle Raumorganisationen mit Hilfe der Gesetze der Linear- oder Luftperspektive hinausreicht.¹⁸

An der Verwirklichung dieser Prinzipien in *Guernica* sind folgende Einzelheiten herauszuheben. Picasso verwendet viele und verschiedenartige Mittel: Das Fenster gibt einen Ausblick in eine Welt außerhalb des Bildraums und zeigt deutlich eine brennende Umgebung. Die zusammenlaufenden Linien am Tisch spielen mit der Linearperspektive, aber ihrem Fluchtpunkt antwortet nichts von der rechten Bildseite her. Die Perspektive wird zu einem Mittel asymmetrischer Raumgebung.

Zu den Hauptmitteln aber gehört die Verbindung der Tiefenbewegung des Raums mit der Drehung des Körpers um sich selbst, oder präziser: mit einem plötzlichen Anhalten einer solchen Drehung und ihrer Transformation in

Statik. Diese läßt wegen der Abruptheit des Wechsels einzelne Körperteile zusammenrücken, die bei einheitlich festgehaltenem Blickpunkt nicht gleichzeitig gesehen werden können. Dies ist besonders deutlich sichtbar in allen Köpfen, mag es sich um die Verbindung eines Profilgesichts mit en face gegebenen Hörnern handeln oder um das Vorhandensein beider Augen in einem Profilkopf. Dieses letzte Faktum wird gewöhnlich damit erklärt, daß Picasso die Ergebnisse verschiedener Ansichten addiert habe, von denen jede einzelne dann statisch wäre und die Bewegung allein dem Künstler zukäme. Es scheint mir aber dem Wesen des Tatbestands entsprechender, von zwei gleichzeitigen Bewegungen auszugehen – einer Schwingung des gesamten energetischen Felds in beide Richtungen der Tiefendimension und einer Zentrifugalbewegung des Körpers um seine eigene Achse – und dann ein plötzliches Anhalten dieser Dynamik anzunehmen, ihre Überführung aus dem vollen Schwung in einen ruhenden Gegenstand. Der Ruck des Anhaltens läßt sukzessive Ansichten simultan werden; es ergibt sich so eine neuartige Durchdringung von Raum und Körper.

Damit aufs engste verbunden ist die Überlagerung transparenter Schichten von wechselnder Zahl. Dies erlaubt, die Bewegung von hinten nach vorn gleichzeitig mit der von vorn nach hinten erscheinen zu lassen, und darum diese Doppelbewegung als Vorgang in der Zeit aufzuheben und doch die Spannung zwischen den entgegengesetzten Richtungen derselben Dimension festzuhalten. So sehen wir Picasso fasziniert von der Vorstellung einer statischen Gleichzeitigkeit, in der alle Momente einer komplizierten und zum äußersten gesteigerten Dynamik »aufgehoben«, das heißt überwunden und erhalten sind in

einem Optimum von Spannung innerhalb des zur Ruhe Gebrachten. Die volle Dynamik der (natürlichen und menschlichen) Welt als Statik von Energiespannungen zu geben – das ist das Grundproblem der Raumgestaltung Picassos.

Er realisiert es mit Hilfe der Farben Schwarz, Weiß, Grau, die er derart getrennt hält, daß sie sich nicht als Schatten modellieren können, und die er als glatte und energiegeladene Ebenen zu Kontraktionsbeziehungen zwingt, in deren Spannung beides enthalten ist: die auf-gegebene Dynamik und die erstrebte Statik. Indem jede der Farben konstant identisch mit sich selbst gehalten wird, erzwingen sie gleichzeitig einerseits die Annäherung der sichtbaren Tiefenerstreckung an Null, andererseits die Tendenz zur Aufhebung der Zeit beim Prozeß der Tiefengestaltung. Mit demselben Recht könnte man umgekehrt formulieren: Weil Picassos Raumgestaltung die Überführung einer komplizierten Dynamik auf die Statik von Energieladungen ist, muß er den Farben ihre permanente Selbstidentität geben und darum alle Bewegung einerseits der Linie, andererseits einer anderen Dimension, der Breite, anvertrauen.

Damit sind wir auf anderem Weg wieder bei dem Kontrast zwischen dem metaphysisch reinen Bewußt-Sein und der persönlich empirischen Emotion angelangt: Ihre innere Zusammenhanglosigkeit äußert sich auch in der Raumgestaltung, von der ja die Tiefenerschließung nur eine Seite ist, in vielfacher Weise. Einmal ist der Raum nicht nach dem klassisch geometrischen Muster eines Koordinatensystems aufgebaut, das in *einem* Punkt alle Dimensionen und Richtungen zusammenhält, respektive sie von diesem ausgehen läßt. Imaginierte man einen

solchen Schnittpunkt, so würde er an der vagesten Stelle des Bildes liegen, irgendwo auf dem Leib des Pferdes. Seine Farbgebung, eine mit kleinen Strichen und Strichreihen versehene Übereinanderlagerung von Ebenen, bildet die einzige Ausnahme von der Charakterisierung der Farbe, die an früherer Stelle gegeben worden ist. Die Dichtigkeit der Farbe wie die Spannung der Ebenen (und auch die Bestimmtheit der Form) sind aufgegeben worden zugunsten von etwas unbestimmtem, das da ist und zugleich auch nicht da ist, und das trotz oder gerade wegen der Fülle von Strichelchen wie eine Leere wirkt, die keinen der Sinne anspricht und jeden irritiert. Wegen ihrer Lage zwischen starken Akzenten, stürmischen Bewegungen und heftigen Geräuschen wird gerade dieser Komplex von Ebenen zu einem Aufmerksamkeitszentrum und wirkt gleichsam als Protest gegen den Schnittpunkt eines Koordinatensystems. Es ist also – trotz des Kompositionsschemas – kein architektonischer, sondern ein diffuser Raum gegeben.

Dieselben fundamentalen Kontraste sind wohl auch die Ursache dafür, daß es in der Schwebelage bleibt, ob wir einen Innen- oder Außenraum vor uns haben; man könnte Argumente für jede der beiden Annahmen finden. Dies entspricht durchaus Picassos Wunsch, nicht die gegenständliche, sondern die emotionale Wirklichkeit darzustellen und zwar in ihrer Beziehung zu der Fülle und Nicht-Antwort des absoluten Bewußt-Seins. Da außerdem die Emotion brutale Zerstörung, Agonie und Panik ist, so stünde eine klare Körpergestalt des Raums in Widerspruch zu den Grundlagen und Erscheinungsformen der Konzeption. Diese verhindert auch, daß die Raumsituation die Einheit einer emotionalen Atmosphäre gewinnt;

die Kluft, der Abgrund zwischen empirischer Emotion und metaphysischem Bewußt-Sein kann nur äußerste Affekte (Schrei, Furcht, Betäubung), nicht aber eine Stimmung ergeben. Picasso zielt überhaupt nicht auf *eine* (körperliche oder seelische) Raumsituation, sondern auf Reaktionen gegen den Abgrund zwischen der räumlichen Bewegungsbahn der Emotion und der Raumlosigkeit des metaphysischen Bewußt-Seins.

Die Bewegung beginnt rechts, so daß der Blick des Betrachters zunächst vom Ende zum Anfang zurückgehen muß, ehe er vom Anfang zum Ende vorwärtsgehen kann. Auf der ersten Hälfte dieser Doppelbahn ist er den ihm entgegenkommenden Schocks ausgeliefert, über die er, da er sie nicht verstehen kann, von einem zum anderen hinwegspringt; das zwingt den Künstler, eine der stärksten Energieladungen ans Ende dieses ersten Blickverlaufs zu legen, wodurch dann für den zweiten die innere Steigerung von Exposition über Entwicklung zur Vollendung und Lösung beeinträchtigt wird. Dieser zweite Weg, auf dem der Blick Inhalt und Sinn des Bildes verfolgt, beginnt gleichzeitig oben und unten, also an zwei getrennten Stellen (was die Höhen- von der Breiten-dimension relativ ablöst, wie auch diese – wie schon erörtert – unabhängig gemacht werden von der Tiefendimension). Die beiden Äste streben demselben Ziel zu, das in der Höhe des Pferdekopfs liegt: Der untere auf der Diagonalen erschöpft sich vor diesem Ziel, der obere auf der geneigten Waagrechten erreicht es und wird durch den Pferdekopf selbst fortgesetzt. Dann aber erzwingt ein starker Hiatus einen fast vollständigen Halt dieses Bewegungsdrangs nach links, der jenseits davon nur durch die

Richtung des sonst ruhenden Stierkopfs aufgenommen ist. Diesen Übergang vom Fortissimo des Bewegungszugs zur ruhigen Haltung hat der Künstler vorbereitet teils durch die Verkleinerung der bewegten Längen, teils durch die Vergrößerung der Abstände zwischen den Bewegungen.

Die Dynamik der Bewegung und die Statik der symmetrisch gelegten Formen der äußeren Komposition haben keinen inneren Zusammenhang; und selbst der äußere ist, wenn nicht ausgeschaltet, so doch auf ein Minimum der Wirkung reduziert: Die von Picasso sonst so geliebte Gleichgewichtsrechnung zwischen ungleichen Gewichten findet hier weder um die (zerbrochene) Mittelachse statt noch um die Schräge des Pferdehalses, welche die Hauptskandierungen der Bewegungsbahnen verbindet. Das besagt nicht, daß das Bild außer Gleichgewicht ist, sondern daß die gegeneinander abgewogenen Massen kein labiles Verhältnis mehr zueinander haben; daß also die Gleichgewichtsrechnung als ein statischer Endzustand gegeben ist, dessen Entstehen aus einer schwankenden Bewegung zwischen zwei ungleich schweren Schalen dem Auge und dem Bewußtsein entzogen ist. Die Statik ist zu einem Kristall erstarrt, während die Dynamik sich wie ein plattgedrücktes Rad trotz vieler Brüche und Diskontinuitäten um ihn herumbewegt. Diese Diskontinuitäten und Dissoziationen zwischen den Richtungen und Dimensionen isolieren die einzelne Bewegung vom kreisenden Gesamtzug und lassen jeden einzelnen Teil wie eingefroren erscheinen, während man umgekehrt dem Ordnungsschema einen dynamischen Wert zuschreiben kann, gerade weil es über die noch so heftige Einzelbewegung hinausreicht. In dieser doppelten Abstimmung des Dynamischen und

Statischen aufeinander – trotz ihrer Scheidung voneinander – muß man den Willen Picassos erkennen, das geistige Chaos der Bombenwerfer und der auf Bomben angewiesenen und vertrauenden Welt mit derjenigen Ordnung darzustellen, die einem Kunstwerk unerläßlich ist. Solange Picasso im Formalen bleibt, ist er völlig klar und eindeutig. Die Vieldeutigkeit beginnt da, wo er den formalen Prozeß mit einem konkreten Inhalt verbinden und für diesen eine neue außerkünstlerische, philosophisch-allegorische Lösung erfinden will:

Zu untersuchen bleibt noch die letzte Dimension: die Höhe. Sie ist über die ganze Bildbreite hin verschieden gegeben, und man kann fünf Gruppen unterscheiden. An den beiden Seiten ist die Bewegung nach oben einfacher, einheitlicher und wesentlich schneller im Tempo als in der Mitte; der Abstand zwischen unten und oben wird widerstands- und gliederungslos durchlaufen. Im Verhältnis zueinander sind sie insofern Umkehrungen, als die rechte (Anfang) nach oben offen, die linke (Ende) nach oben geschlossen ist, was im ersten Fall eine Beziehung zum (schlechten) Unendlichen, im zweiten ein dialogisches Fragen und Antworten, ein Ruhen in sich selbst einschließt. Im Mittelteil ist die Höhe in mehrere Etagen gegliedert: der Mann am Boden, der Pferdeleib, der zurückgewandte Pferdekopf, die Bombenallegorie. Da außerdem Tiefenunterschiede vorhanden sind, verlangsamt sich die Bewegung nach oben, und es entsteht ein anderes Abstandsgefühl für die Distanz zwischen unterem und oberem Bildrand. Dieser an Gegenständen sich vollziehende Höhenaufbau im Inneren des zentralen Dreiecks kontrastiert ferner mit dem, der sich an den Seiten dieses

Dreiecks vollzieht, die als Schräge ein schnelleres Tempo haben; sie sind untereinander differenziert, da die rechte Seite auf der Bildebene, die linke dagegen durch die Tiefe läuft. Bei dieser formalen Bewegung kann man nicht einmal in dem ganz äußerlichen Sinn der Differenzierung des Akzents von einer Entwicklung sprechen.

Hinsichtlich der Binnengliederung ist der Blick ohne Orientierung. Er kann entweder unten oder oben beginnen, dementsprechend entweder von der Wirkung zum Anlaß oder umgekehrt sich bewegen, aber er kann sich auch an die Leerfläche des Pferdeleibs heften und von hier aus bald zum Anlaß, bald zur Wirkung pendeln. In allen diesen Fällen sind die Wirkungen gegenständlich klar, der Anlaß aber ist so wenig eindeutig (elektrische Lampe, Sonne, Blitz, Bombe), daß zweifelhaft bleibt, ob man es überhaupt mit einem Anlaß zu tun hat. Ist ein solcher aber vorhanden, so hat er denselben Realitätsgrad wie die Wirkung – im Gegensatz zum Pferdeleib, dem fast jede Realität entzogen zu sein scheint. Aber selbst wenn man von hier ausgeht, gibt es nur einen Sprung vom einem niedrigsten zu einem höchsten Grad der Realität, nicht eine Entwicklung – weder vom Möglichen zum Wirklichen, noch vom Unentwickelten zum Entwickelten –, also nur Steigerung und Wiederholung.

Unter einem noch stärker formalen Gesichtspunkt läßt sich feststellen, daß eine horizontal gestreckte offene Form (Zylinder der Arme des toten Kriegers) in eine wesentlich schmalere und geschlossene Form (Bombe) verwandelt wird. Von der linearen Erstreckung unten geht nur der Schrei aus, der aber – trotz des aufgerissenen Munds – ohne jede Tragweite sofort abbricht (im Gegensatz zur Maulöffnung des Pferdes, die allerdings ihr Ziel

auch nicht trifft). Von der geschlossenen Form oben dagegen gehen vierundzwanzig (13 + 11) schwarze und dreizehn oder vierzehn rötlich-weiße Winkelspitzen nach allen Seiten aus und geben der kleinen Form einen starken Akzent, der ihre Deutung als Bombe rechtfertigen könnte. Zwischen den zwei so verschiedenen und bestimmten Formen liegt keine dritte, sondern eine Unbestimmtheit, und diese vermag den Gestaltwandel der Formen optisch kaum als notwendig begreiflich zu machen.

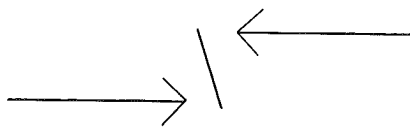
Wir haben also im inhaltlichen, formalen und methodischen Sinn zwar Veränderungen und verschiedene Realitätsgrade in der Höhenentwicklung, aber wir haben keine Entwicklung von der Ursache zur Wirkung. Im Gegensatz zur Heftigkeit der Ortsbewegung und Affektausbrüche gibt es nur ein Minimum an methodischer Bewegung: die bloße Aufteilung in Etagen mit Veränderungen, von denen die größte die des Realitätsgrads ist. Die Beschränkung auf eine einzige Realitätsart wird kompensiert durch die starke Energieladung, durch die Spannung unvereinter Gegensätze in ihr und durch die vielfach wiederholten Explosionen, die aus beiden hervorbrechen.

Die beiden letzten, noch nicht besprochenen Stellen des Höhenaufbaus befinden sich zwischen den Rechtecken der Flügel und dem Dreieck des Mittelstücks. Sie bilden in ihrem Hauptteil dreieckige Ebenen, die symmetrisch zueinander liegen, aber höchst unsymmetrisch gefüllt sind: rechts der Frauenarm mit der Lampe, den wir inhaltlich als Allegorie der (kritischen) Vernunft oder der Wahrheit angesprochen haben und der formal durch eine Überlagerung vieler transparenter Schichten gegeben ist; links dagegen ein einfaches und fast leeres Raumelement mit dem Tisch und dem Vogel, der je nach der Interpreta-

tion des Pferdes einen unwirksamen Fluch oder die überlebende Kraft (des Pferdes oder des Kriegers?) fortträgt. Die große inhaltliche Bedeutung wird durch die Verschiedenheit der füllenden Formen bei gleicher Größe der symmetrisch liegenden Teile und durch den verschiedenen Aufbau von unten nach oben erhöht. Auf dem rechten dieser »Intermezzi« haben wir unten die laufende Frau, die der Panik des Überfalls und dem wehrlosen Untergang entrinnt, um vor dem Anblick des neuen Gemetzels des Mittelstücks zu erstarren. Über ihrem zurückfallenden Kopf steht der wesentlich größere und bewußtere der Wahrheit und deren Arm, der von oben her (mit einer leichten Neigung nach unten) die Bewegung zu dem Ziel fortsetzt, das die laufende Frau nur erblicken, aber nicht erreichen konnte: den Pferdekopf und die vieldeutige Allegorie von Lampe, Sonne, Blitz, Bombe. Insofern ist dieser Kopf mit dem Arm (außer denen man von dem ganzen Leib nur zwei Brüste sieht) die allegorische Vollendung dessen, was die laufende Frau mit einem von der Panik nicht gänzlich geblendeten Instinkt oder Trieb gesucht hat. Das Wissen erreicht, was der bloß animalischen Existenz versagt ist.

Dieser inhaltlichen Entwicklung entspricht die formale nur in einem ganz äußerlichen Sinn: Der zurückgeworfene Kopf der laufenden Frau zwingt das Auge des Betrachters zuerst den unteren Rand des Kopfes der Wahrheit und dann von dessen Ende den Arm durch das enge Fenster in die Weite hinausstoßen zu sehen, und zwar mit einer Größe und Kraft, welche Formen und Energie-ladungen steigert. Was diese Figuren also formal bindet, ist die Gleichheit des Ziels, das sie in getrennten, aber sich steigernden Etappen erreichen. Außerdem steht dieser

Arm der Wahrheit in Verbindung mit den ausgestreckten Armen des gefallenen Kriegers – teils durch eine sehr starke Ähnlichkeit der sehr kräftigen Formen und des sehr festen Zugreifens, teils durch die Schräge des Pferdehalses, die zusammen mit den Waagrechten die folgende schematische Figur ergibt:



Sie bindet physischen Tod und Leben des Geistes, Gegenwart und Zukunft.

Bei dem linken Zwischenstück ist es nicht ganz klar, ob sein dunkelgrauer Hiatus nur dem Ablauf der waagrechten Dimension angehört oder ob er auch eine Funktion für den Aufbau der Höhe hat, für die er dann die fünfte Bewegungsbahn darstellen würde. Eine formale Kontinuität läßt sich für sie nicht finden, und der Schwanz des Pferdes scheint sie eher zu verbieten. Doch könnte man auf den sprunghaften Kontrast des Vollen (unten) und des Leeren (oben) hinweisen, auf das Umschlagen des Schreis in Stille. In dieser Stille vollzieht sich dann der (versuchte) Aufflug des Vogels, der den Tod und alles, was mit ihm zusammenhängt, von der Szene zu entfernen scheint. Diese Stille und Leere wären dann die Vorbereitung für die Aktion des Stiers, der nicht mehr tötet, sondern befruchtet und nach dem Kampf zwischen Leben und Tod das Leben – allegorisch – sichert, vielleicht nicht nur als ein weiteres, sondern auch als ein anderes und besseres, da ja »die« Vernunft mitgewirkt hat. In diesem zweiten Intermezzo hätten wir es dann noch stärker

als im ersten mit einer sprunghaften Veränderung zu tun, welche die Entwicklung im Aufbau der Höhe bestimmt. Beiden gemeinsam ist ein Hinstreben auf ein Ziel, das in einer unbestimmten Zukunft liegt, im Gegensatz zur Beziehung auf den Anlaß, die im Mittelstück vorherrscht.

Zusammenfassend kann man also sagen, daß wir in jeder der drei Dimensionen Bewegungen und Veränderungen gefunden haben und daß diese in jeder Dimension etwas anderes betreffen: In der Tiefe herrscht der Gegensatz von Körperdasein und körperlosem Sein, in der Breite die Gegenüberstellung von Panik und Ataraxie sowie die Trennung der Dynamik von Statik, in der Höhe der Kontrast von Dasein, Anlaß und Endziel. Aber in keinem Fall konnten wir diese Veränderungen und Bewegungen als eine innere Entwicklung auffassen, welche methodische Erscheinungsform wir dieser auch zu geben versuchten. Jedoch hat Picasso nicht ein dynamisches Ereignis allein mit statischen Kunstmitteln gestaltet, denn selbst das Ordnungsschema der äußeren Komposition mit seiner symmetrischen Anordnung der Teile enthält nicht nur Asymmetrien, sondern auch dynamische Einzelheiten. Richtig dagegen ist, daß Picasso das historische Geschehen aus der historischen Zeit herausgehoben und mit einer Zeitvorstellung verbunden hat, die wir nunmehr analysieren müssen.

Die Kunst spiegelt jede äußere Zeit¹⁹ (die historische wie die kosmische, so verschieden diese sonst sein mögen) in einem Klassen- und in einem Individualbewußtsein, daß heißt ein und derselben objektiven Zeit entsprechen mehrere subjektive Zeiten. Die Zeit als Gestaltungsform ist immer eine Gleichung zwischen der einen und objektiven

(Geschichts-)Zeit und den vielen sozial und individuell bedingten Deutungszeiten. Auch diese sind zunächst noch Inhalt, aber ein Inhalt, der die Form der Zeit, die Gestaltungszeit, unmittelbar mitbedingt. Welcher Art sind und in welchem Verhältnis stehen bei Picasso Dingzeit, Deutungszeit und Gestaltungszeit?

Es geschehen in *Guernica* viele Dinge gleichzeitig an verschiedenen Orten, aber es gibt weder eine simultane Wahrnehmung, die von einem Punkt aus das Ganze umfaßt, noch eine kontinuierliche Sukzession in der *Einheit* einer Handlung. Es gibt nur isolierte Geschehnisgruppen und für jede einzelne wiederum weder Simultaneität der Wahrnehmung noch innere Kontinuität. Die Gegenstandszeit ist zertrümmert, atomisiert, oder präziser: Sie ist zu einem Konglomerat von isolierten Zeitelementen gemacht. Jedes Element hat die gleiche Struktur, die sich wie folgt charakterisieren läßt:

1. Es wird niemals ein Akt des Sich-Vollziehens dargestellt, sondern stets die vollzogene Handlung. Das steht im Gegensatz zum »kausalen Moment«, wie ihn z. B. Leonardo im *Abendmahl* dargestellt hat, und zum »fruchtbaren Moment«,²⁰ der Vergangenheit und Zukunft im gegenwärtigen Augenblick durchscheinen läßt.
2. Der letzte Moment der vollzogenen Handlung ist für Picasso nicht derjenige der Erschöpfung aller Wirkungen, die aus einer Ursache hervorgegangen sind, sondern das Maximum der Wirkung, dargestellt in der höchsten Energieladung. Solche höchsten Energieladungen zeigen z. B. die altsteinzeitliche Höhlenmalerei und die ägyptische Skulptur in ihren besten Werken – in beiden Fällen hatten sie einen objektiven, überpersönlichen Charakter, während sie bei Picasso in persönlichen Emotionen wurzeln.

3. Ist eine solche höchste Energieladung erreicht, so kann man entweder versuchen, sie dauernd festzuhalten, sei es durch die Daseinssteigerung des Gegenstands (Altsteinzeit), durch die magische Aktion des Dargestellten gegen das Unendliche (Ägypten), sei es durch den Glauben der Gruppe an die magischen Zeichen (Neolithikum); oder aber man kann die gesammelte Ladung mit der größten Kraft explodieren lassen und zerstören, wie es Picasso in *Guernica* tut. Die für das Zustandekommen der Ladung beanspruchte Zeit ist in keiner Weise sichtbar gemacht (bei Picasso so wenig wie in der Malerei der Altsteinzeit oder in den Skulpturen der Ägypter oder in den neolithischen Zeichen); die Entladungszeit dagegen scheint bei Picasso an folgende Faktoren gebunden:

a. Zeit- und Raumerstreckung sind umgekehrt proportional, das heißt der Eindruck wird erweckt, daß verhältnismäßig große Strecken in verhältnismäßig kurzer Zeit durchlaufen werden.

b. Die Bahn wird ohne Widerstand und überall mit dem gleichen Akzent durchlaufen, der Ablauf der Entladung ist eine Explosion. Das ist nur möglich, weil sie nicht an die innere Zeit ihres Trägers, speziell nicht an die Existenzzeit des Menschen gebunden ist, sondern durch diesen nur hindurchschießt. Was dies bedeutet, kann man am besten durch den Vergleich mit der ägyptischen Kunst aufzeigen,²¹ wo die Energieladung ebenfalls nicht in der inneren Zeit des Menschen verankert ist; dessen Körper aber wird benutzt wie ein Gefäß, das die ganze akkumulierte Energie als volle Gegenwart zusammenhält und sie nur an einer einzelnen Stelle durch das Auge so verausgibt, daß sie sich dennoch nicht vermindert.

c. Die Bahn der Energieentladung spaltet sich selbst in

einen gegen den Ausgangspunkt zurückfließenden und in einen plötzlich bei voller Kraft endenden Teil. Die Entladung trägt also ihren eigenen Widerstand in sich; außerdem aber begegnet sie da, wo ihre Zeit am Ende ist, dem *Bewußt-Sein*, das nie der Zeit (und der Bewegung) unterworfen gewesen ist; die Explosion findet statt gewissermaßen an der Grenze zwischen einem empirischen Moment und dem metaphysischen. Damit macht Picasso das historische Ereignis zu einem bloßen Moment einer Energieentladung, dessen vollentwickelter Sinnlosigkeit (in der Explosion) die unberührte Zeitlosigkeit, die in ihrem Sinn und Sein unzerstörbare Überzeitlichkeit gegenübersteht.

Alle diese Darstellungsformen der Zeit bleiben im engsten Zusammenhang mit dem Raum, oder präziser: mit dem *Feld*. Denn es handelt sich nicht um ein Hohlgefäß, das apriori vor der Zeit besteht, noch kann man umgekehrt sagen, daß der Raum ein Produkt der Zeit ist, beide sind abhängig von derselben Ursache: der Energie. Indem sie diese realisieren, können sie bald voneinander abhängig, bald voneinander unabhängig sein. Sie sind zwei verschiedene Entitäten, aber zusammen die Gestalt derselben Energie.

Nach dieser Analyse läßt sich zeigen, warum die raumzeitliche Gestaltung der Energie der Allegorie bedarf. Picasso zeigt weder die Etappen des Geschehens noch den Weg des Affekts, sondern nur ihre letzte Stufe als extreme Energieladung. Diese übersteigt nicht nur die durchschnittlichen Kräfte des Künstlers, sondern auch die seiner Gesellschaft und Epoche, darum muß sie künstlerisch zur Gestaltung gebracht werden. Dies gelang in früheren Epochen aufgrund zweier Bedingungen: Der Künstler als

Magier hatte alle Kräfte seiner Gesellschaft zur Verfügung; er war von den extremsten Wunschforderungen der gesellschaftlichen Ideologie getragen. Diese magischen Kräfte reichten nicht nur zur Tötung eines Tiers, sondern auch zur Sicherung der Wiedergeburt eines Menschen aus. Die zweite Voraussetzung bestand darin, daß diese Magie ihr Objekt so ernst wie möglich nahm, als das *alter ego* des Zauberers und der ganzen durch ihn wirkenden Gesellschaft, als mit beiden verwandt und identisch (dabei mochte es sich um einen Gegner, ein Tier oder einen Toten handeln). Zusammen bildeten sie einen einzigen und einheitlichen sozialen Kosmos. So waren stets die physischen und ideologischen Kräfte der Gesellschaft vorhanden, um den Zauber – sei es in der Wirklichkeit, sei es in der Phantasie – zu realisieren.

Offensichtlich ist keine dieser Bedingungen heute erfüllt; die Gesellschaft verachtet den Künstler und dieser die Gesellschaft. Da die Kunst keine soziale Funktion mehr hat, stehen im besten Falle Almosenpreise zur Verfügung, um den anachronistischen Schein zu wahren, als habe Leben, was längst zum Atavismus wurde. Der Gegner, insbesondere der politische, wird gelegentlich gefürchtet, oft verachtet und meistens zum Verbrecher erklärt. Unter diesen Umständen kann die nötige Energieladung nur unter zwei Bedingungen erreicht werden: Entweder muß der Künstler ein ungewöhnliches Temperament haben, das mit cäsarischem Überlegenheitsbewußtsein die gesellschaftliche Funktionslosigkeit überkompensiert, oder er muß den Gegner herabsetzen. Beides führt zum gleichen Ziel: Der Gegner wird zu einer negativen Allegorie erniedrigt, und sich selbst erhöht man zu einer scheinbar positiven.

Wir sehen also, wie die persönliche Magie zu einer Metapher führt. Deren »Zauber« ist aber eine schöngeistige Erfindung, also gerade vom künstlerischen Standpunkt aus Unsinn (wie jede persönliche Mythologie). Ferner sind die Körper beider Tiere entweder in den Schatten gestellt oder ihrer Kraft entleert und alle Ausdruckswerte im Kopf konzentriert, was immer nur dann eintritt, wenn man künstlerische Gestaltung durch psychologische Aussagen ersetzen muß, die ebenso willkürlich und vieldeutig sind wie jene in sich notwendig. Schließlich stehen die beiden Tiere in keiner formalen Beziehung zueinander, was durch den großen Hiatus der Dunkelheit betont wird, die der rätselvolle Vogel kaum unterbricht.

Dafür aber stehen sie als zwei moralische Extreme nebeneinander: Das Pferd allegorisiert alles Negative, Unmoralische, Nicht-Sein-Sollende, Verachtete, Gehäßte, der Stier alles Positive, biologisch Unendliche, Geglaubte und Verehrte. Ober aber beide Extreme sind durch das offen gehaltene »Sowohl-als-auch« in jedes der beiden Tiere hineingetragen, dann treibt die Allegorie zu einer Urteilsenthaltung, die nur dem Intellekt, nicht aber der künstlerischen Anschauung oder dem ästhetischen Gefühl zugänglich ist.

Sollte man Picasso als Magier in dem Bild suchen dürfen, so wäre er am ehesten mit der Frau zu identifizieren, die mit einer Nachtlampe das Bombardement aufklären will. Mit seiner *pictorial magic* hat der »malende Milizionär« in Wirklichkeit weder Franco getötet noch das spanische Volk vor dem Hungertod bewahrt. Er hat nur auf eine physische Explosion mit einer geistigen geantwortet, sich also auf die Ebene seines Gegners gestellt, als ob er dessen Befehl unterworfen wäre. Der Geist explodiert aber

nur dann, wenn er mehr leidet als er versteht, wenn ihm die Erkenntnis und Weisheit fehlen, die nötig sind, um sich auf *die* Ebene zu stellen, wo der Wille des Gegners nicht hinreicht.

Wir hatten gezeigt, daß in Picassos Schaffensprozeß sich zwischen die Emotionsenergie, von der dieser ausgeht, und das räumliche Energiefeld, in welchem er endet, eine ganz bestimmte Zeitvorstellung einschleibt: die Kluft zwischen dem empirischen Moment der Explosion und dem mystischen Moment der ewigen Wahrheit – eine Wahrheit, welche altersgrau geworden ist: daß das Leben nicht zerstört werden kann, auch nicht durch den bestialischen Gebrauch von Bomben, sondern unerschöpflich ist. Warum bedarf ein so wenig origineller Inhalt sovieler Originalität der Form mit allem Lärm und aller Vehemenz der Extreme, der Diskontinuitäten und der Deformationen? Weil Picasso das Besondere des Sujets (die Bombardierung von Guernica) aus dem Allgemeinen seiner Weltanschauung nicht abzuleiten vermag. Das Allgemeine kann er künstlerisch gestalten; das Besondere aber muß er, um nicht in literarischer Sentimentalität steckenzubleiben, in Unbestimmtheit hüllen, die gewollter Tiefsinn, aber nicht gestaltet ist, nicht das Geheime der Form, sondern Geheimniskrämerei.

Dieses Auseinandertreten der durch keine künstlerische Methode mehr zu verbindenden empirischen und metaphysischen Welt hat Picasso den Gebrauch der persönlichen Allegorie aufgezwungen. Weil diese aus dem Auseinanderbrechen des Endlichen und des Unendlichen entstanden ist, ist sie selbst endlich in der Form: das Pferd meint X, der Stier meint Y etc. – gewissermaßen eine

Gleichung mit mehreren Unbekannten. Es liegt im Wesen der Allegorie, daß sie die ihr immanente Tendenz zur Eindeutigkeit nicht unmittelbar sinnlich zu veranschaulichen vermag. Darum muß sie viele historisch entstandene und individuell umgeschmolzene Bildungselemente in sich eintreten lassen. Das macht sie rätselhaft und verleiht ihr den bloßen Schein des Bedeutungsvollen, damit der Unendlichkeit. Sie tendiert zu *einer* richtigen Lösung, die sie zugleich verbirgt – endlos ist also nur der Prozeß des Ratens. In dieser ihr wesentlichen Endlichkeit unterscheidet die Allegorie sich vom *Symbol*. Dieses enthält eine Kette von Bedeutungen, die das ganze Koordinatensystem des menschlichen Geistes zu durchschreiten erlaubt. Trotz aller endlichen Formulierungen, die man ihm geben kann, weist das Symbol hinaus ins Unendliche, es verbindet Endliches und Unendliches in einer anschaulichen Synthese. Die Allegorie ist dagegen nur Metapher für die Kluft zwischen beiden. Darum ändert Picasso im Verlauf der Arbeit an *Guernica* nicht nur Zahl und Anordnung der Figuren, sondern auch die Allegorie selbst.

Aus dem sterbenden Pferd wird (wie aus der getöteten Medusa) Pegasus geboren, später wird diese Idee aufgegeben; der tote Vogel verschwindet auf der rechten Seite des Bildes und wird auf der linken als fliegender wieder eingeführt; ein Rad wird gezeichnet und verschwindet; zuletzt tritt ein Pfeil auf, dessen allegorische Bedeutung noch niemand gefunden hat; selbst die Mutter mit dem Kind und der Stier werden erst in einem späteren Stadium zusammengerückt. Picasso tastet sich zu einem System von Allegorien durch, das einerseits einfach anschaulich ist, andererseits die größte Anzahl von Detailrätseln (Zeichen etc.) enthält.

So ist die Allegorie Ersatz für das Symbol, und ihre scheinhafte Bedeutsamkeit ist umgekehrt proportional zur Größe der Gestaltungskraft, welche die Konstituierung der künstlerisch notwendigen Form erfordern würde. Es ist Picassos besonderes Geschick, daß er mit seinen Allegorien deren eigene Geschichte pervertiert. Sie wurzeln allein im historisch zufälligen Individuum, das den Schlüssel zu ihnen besitzt. Es zeigt nicht die allgemeinen, in der Geschichte treibenden Kräfte, wie es einem Geschichtsbild angemessen wäre, sondern die Geschichte fällt in den Abgrund, den Picasso erlitten hat: in den Abgrund zwischen empirischer Erfahrung und mystischer Weltanschauung, zwischen dem Einzelnen und einem entrückten Allgemeinen. Was Picasso also allein zu zeigen vermochte, ist die höllische Narretei wildgewordener Kleinbürger.

Nach diesem Versuch, das Bild aus sich selbst zu analysieren – nach seinem Gestaltungsstoff und seinen Formen, nach seinem Inhalt und seinen Allegorien –, können wir zur Wirkung auf den Beschauer übergehen, um gleichsam von außen die Frage nach der Methode der Gestaltung dieses Bildes zu beantworten (die durchaus nicht mit der anderer Bilder Picassos identisch zu sein braucht).

Beginnen wir mit der sinnlichen Wahrnehmung, so ist zunächst die Vielheit der angeregten Sinnesorgane auffällig. Obwohl einer Malerei gegenüber das Auge mit seinen verschiedenen Einstellungen (Nähe, Ferne) und Funktionen (Sehen, Tasten) die Hauptrolle spielt, gibt es Stellen in *Guernica*, die sich der optischen Wahrnehmung entziehen. Andere Stellen kann man zwar sehen, aber nicht tasten, und von diesen führen einige in die Sphäre des

namenlosen Bewußt-Seins, wo das Sehen zur Intuition, zur Vision eines metaphysischen Urphänomens wird. Wieder andere Stellen regen zwar das Tastempfinden an, indem von einer Kante ebene Flächen in entgegengesetzte Richtungen auseinanderlaufen, aber sie gehen in ihrem Verlauf entweder ins Optische über oder in motorische Körperempfindungen. In den meisten Fällen werden die letzteren ganz unmittelbar gegeben wie gehetztes Laufen, Ausstrecken von Gliedmaßen, Öffnen des Munds etc. Die ruhigste Stellung hat der Stier, aber sie ist erreicht nur *nach* der brüsken Rückwendung des Vorderkörpers und ferner verbunden mit der fahnenartig wehenden Kurvatur des Schwanzes. Durch beides wird der Beschauer gezwungen, Maul mit Anus zu verbinden. Trotz aller Bewegungen der Figuren, welche die entsprechenden Empfindungen im Betrachter anregen, werden weder dessen physische Aktivität noch seine seelische Entschlußkraft oder gar Handlungen angeregt. Die resultierende Wirkung ist die einer Betäubung; diese entsteht weniger durch das optisch wahrnehmbare Chaos von Bewegungen, als durch den chaotischen Lärm, der vom Bild auszugehen scheint, den Betrachter mit einem heftigen Schock trifft und ihn zunächst passiv macht gegenüber den Affekten, die ihm von der Leinwand her entgegenschreien.

Picasso nimmt nicht nur verschiedene Sinnesempfindungen (und ihre Organe) in Anspruch, sondern auch verschiedene Reaktionsweisen des einzelnen Sinnesorgans. Während das Auge an einer Stelle einem langen Bewegungszug zu folgen hat, ist es an einer anderen zu einem Sprung gezwungen, an wieder anderen erlebt es einen Zusammenstoß. Dieser beständige Wechsel von Passivität und Aktivität und innerhalb der letzteren von Kontinuität

und Diskontinuität erzwingt eine dauernde Umstellung, Elastizität und Wendigkeit des Betrachters, die aber von Picasso an den Stoßstellen erschwert und behindert wird – Aktivität des Wahrnehmens, Hingabe, Einfühlung, Kontemplation und Genuß werden unmöglich gemacht. Denn die wechselnden Arten der Veränderungen sollen dem Wahrnehmungsakt jeden Selbstzweck nehmen und ihn so sehr wie möglich beschleunigen; selbst die häufige Wiederholung annähernd gleich starker Energieladungen dient dazu, das Ruhen in einer simultanen Wahrnehmung auszuschalten und die Verlaufszeit des Wahrnehmungsakts zu verkürzen. Ein Verweilen des Betrachters würde zu einer Kumulierung seiner Energien und damit zu einer Schwächung des Schocks führen, zu ästhetischem Genuß und Eigenaktivität, was ihn der Kontrolle des Künstlers entziehen würde. Der Maximalwert des Schocks ist proportional der Schnelligkeit, mit der jede autonome Regung des Beschauers zugunsten seiner Lähmung ausgeschaltet wird. Die Sinne sind nur ein Mittel, das man benutzen soll, um sie zu überwinden, nicht um ihre Tätigkeit zu entfalten und zur Geltung zu bringen. Es kommt hierin ein tyrannischer Machtwille, ein Herrschaftsanspruch des Künstlers über den Beschauer zum Ausdruck, den man als das Ergebnis eines Akts der Zwangsmagie gegen seinen Geist, sein Bewußtsein und seine Freiheit auffassen kann.

Picasso will vor allem den Schock. Man kann in ihm zwei Momente unterscheiden: die Verwunderung darüber, daß ein Schock von solcher Energieladung eintritt, ohne daß man deren Entwicklung sieht, weil der Akt der Ladung unserer Wahrnehmung entzogen ist; und darüber, daß der Schock trotz seiner mächtigen Energie-

ladung so schnell endet. Aber auch der psychische Affekt steht nicht um seiner selbst willen; ihm ist ebensowenig wie der sinnlichen Wahrnehmung erlaubt, Dauer zu erzeugen, die zum Genuß selbst des Schreckens führen könnte. Keine Explosion kann ihre Wellen ausbreiten, weil ihr eine andere unmittelbar folgt, die alle zur Autonomie des Affekts tendierenden Nachwirkungen zerstört. Auch hier vergewaltigt Picasso den Beschauer mit größtmöglicher Kraft und Brutalität, um die Affektwirkung momentan zu machen und den Beschauer nicht nur von Affekt zu Affekt, sondern über die Ebene der Affekte selbst hinauszutreiben. Die Monotonie der Betäubung bezeugt, daß Picasso die Affekte nur benutzt, um sie aufzulösen in Affektlosigkeit. Dem dient die doppelte Entwicklung: in der Bildbreite von der wehrlosen Panik über den Kampf zur Ataraxie des Stiers und in der Höhe zum Licht einer kraftvollen, aber mehr exhibitionistischen als weiterführenden Allegorie der Vernunft. Beide, die physische wie die geistige Allegorie, geben eine gewisse Lösung vom Schock des Entsetzens, aber sie schaffen keine Katharsis im Betrachter selbst, weil die Lösung nicht mit Notwendigkeit aus der Katastrophe entsteht.

Die Entwicklung der explosiven Affekte kann sich ebensowenig wie der Akt sinnlichen Wahrnehmens vollenden, ohne daß Picasso das Denken oder vielmehr das Wissen um bestimmte *Resultate* persönlicher oder traditioneller Bildung zur Hilfe nimmt. Dadurch, daß er das Denken in Gedachtes verwandelt, trennt er ein Wahrnehmen ohne *délectation* von einem Denken ohne Prozeß. Anstatt den Betrachter von den Sinnen über das Gefühl zum Denken zu führen, vergewaltigt er dessen Sinne durch Affekte und glaubt, diese mit Bildungswissen über-

winden zu können, mit Bekenntnissen zur Kraft *der* Natur und *der* Vernunft. Dieses Auseinanderreißen der verschiedenen menschlichen Fähigkeiten erhöht die Spannung, insofern es die Frage nach Sinn und Inhalt der Allegorien erzwingt, das heißt die *délectation* durch Rätsel ersetzt. Zugleich werden diese so schwierig zu lösen und so zahlreich gemacht, daß der Künstler den Beschauer in eine intellektuelle Sphäre zwingt, wo er im Grunde nur hilflos und willkürlich herumtappen kann.

Das Entziffern der Inhalte oder die Erkenntnis, daß man nichts über sie wissen kann, beendet den Akt der Wahrnehmung und die Wirkung der Affekte – ganz anders als in großen Werken, die Thema und Lösung in der Exposition vorwegnehmen, um den Betrachter gleichsam spielerisch vom reinen *Was* des Inhalts abzulenken und seine Aufmerksamkeit auf das *Wie*, auf die Entwicklung der künstlerischen Form zu konzentrieren. Hier zielt der Künstler auf die Freiheit des Betrachters und nicht auf seine Vergewaltigung.

Die Einheit der Wirkung, in welche Picasso seine beiden so entgegengesetzten Ausgangspunkte, die individuelle Emotion und das metaphysische Bewußt-Sein, zusammenfaßt, ist der Schock. Physisch wirksam ruft er Betäubung hervor, im Geistigen die bohrende Frage nach dem Sinn. Emotion wie Bewußtsein würden sich in der Beantwortung der Sinn-Frage erschöpfen, darum ist Picasso an der unauflösbaren Vieldeutigkeit interessiert. Aber er hat doch nicht die Unendlichkeit des Betrachtungsvorgangs gestaltet, den immer weiter vertiefenden Nachvollzug des Sprungs, der zwischen Schock und Frage liegt. So bleibt der Betrachter in einem Bild befangen, dem jede Selbstevidenz fehlt. Das Bild wirkt *gemacht* und

darum willkürlich und, aller Rätselhaftigkeit zum Trotz, endlich. (Der Wunsch nach einem klärenden Spruchband ist dafür ein Zeichen.) Daraus erklärt sich das Schicksal des Bildes: Die Massen – gerade die antifaschistischen – wenden sich betreten und interesselos von ihm ab, während die intellektuellen Literaten es mit formlosem Lyriismus preisen, denn es glorifiziert ihre eigene Ohnmacht durch die Größe der Aufgabe und durch die Kühnheit, mit der Picasso sie aufgegriffen hat.

All das zeigt, inwiefern *Guernica* ein schlechtes Stück Propaganda ist und ein zweifelhaftes Kunstwerk. An Picasso, dem größten Künstler unserer Zeit, zeigt sich auch, daß der Künstler in der heutigen Gesellschaft eine zugleich tragische wie komische Erscheinung ist, denn er wurzelt in der Welt, deren Untergang er wünschen muß, und er kann diejenige nicht gestalten, deren Aufgang er mit angstvoller Bewunderung zuschaut.

Es ist wohl keine zu kühne Vermutung, daß Picasso dem Vorwurf unzulänglicher Propaganda zustimmen würde. Würde er tatsächlich noch immer davon ausgehen, daß man politische Probleme mit einem allegorischen Appell an den *elan vital* der Natur oder an die Aufklärungskraft der menschlichen Vernunft lösen könne, dann wäre er kaum in die Kommunistische Partei eingetreten. Neben den Ereignissen, die dem Sieg Francos folgten und zum Zweiten Weltkrieg geführt haben, der die vorübergehenden Sieger bis in die Straßen von Paris und in sein Atelier gebracht hat, mag die Arbeit an *Guernica* die Ursache dafür gewesen sein, daß Picasso sich politisch neu orientiert hat – die Arbeit mag ihm die Grenzen seiner alten Einstellungen zu Bewußtsein gebracht haben.

Dem Vorwurf künstlerischer Unzulänglichkeit würde

er dagegen kaum zustimmen – er könnte sonst nicht weiterhin behaupten, daß seine Kunst und seine politische Praxis unabhängig seien voneinander und daß *jedes* Bild ein politisches sei. Was immer man zu Kommunismus und Marxismus sagen mag, gewiß ist, daß die Trennung von Theorie und Praxis mit deren Prinzipien nicht zu vereinbaren ist; die eigentliche Funktion der Kunst ist es doch, die Einheit von Theorie und Praxis anschaulich zu gestalten.²² Der einzig akzeptable Standpunkt Picassos könnte sein, daß der Künstler nur eine bestehende, nicht aber eine erst entstehende Gesellschaft und ihre Probleme zu gestalten vermag; daß dem Künstler nur zweierlei möglich ist: Sozialkritik an der bürgerlichen Gesellschaft im bürgerlichen Stil oder propagandistische Hilfe für die Kommunistische Partei in ihrem Kampf um die Überwindung dieser Gesellschaft. Picasso scheint also aus Mangel an Kenntnissen ein ungenügender Kommunist zu sein: Das bleibt seine Privatangelegenheit. Er hat aber auch die Grenzen der künstlerischen Methode, die zu *Guernica* geführt hat, nicht erkannt: Das ist eine öffentliche Angelegenheit.

Die methodische Grenze von *Guernica* liegt nicht in seiner Vieldeutigkeit, sondern darin, daß Picasso überhaupt Allegorien benutzen *mußte*. Es wäre sicher zu rigoros, Gestaltungen, die eine Diskrepanz von Inhalt und Form aufweisen, aus dem Gebiet der Kunst auszuschließen; aber man wird zugeben müssen, daß solche Werke auf einer künstlerisch niedrigeren Stufe stehen als diejenigen, die durch eine bestimmte Methode, welche der eigentliche Bereich künstlerischer Erfindung ist, Inhalt und Form zu einer Einheit gebracht haben. Nur dadurch kann man die jeweiligen historischen Bedingungen der Kunst und

die individuellen Reaktionen auf sie zur allgemeinen Geltung bringen. Beide Wege, die Figurensprache der Allegorie und die Realisierung einer Bild-Idee²³ durch eine einheitliche und ihr adäquate Methode, haben etwas Indirektes. Aber die Allegorisierung verdeckt nur die Direktheit der Darstellung, die Besessenheit des Künstlers durch das nach Mitteilung Drängende. Allegorisierungen wecken nur den Schein, es sei dem Individuellen und Willkürlichen eine allgemeine Bedeutung gegeben worden. Die gestaltende Methode hebt dagegen das Individuelle ins Allgemeine, das Historisch-Bedingte ins Überhistorische, indem sie die unendliche Bedeutung in den »Schein« des Konkreten und Endlichen inkorporiert. Die allegorischen Mittel sind ein Monolog des Künstlers, der seine Entdeckungen der Welt zugleich zu offenbaren und zu verdecken sucht, ohne damit von sich selbst loszukommen. Die gestaltende Methode dagegen realisiert einen Dialog des Ichs mit der Welt, der autonom wird gegenüber beiden.

In seinem titanischen Wunsch, ein einzelnes geschichtliches Ereignis unmittelbar mit einer angeblich ewigen Wahrheit zu konfrontieren und so für den Schrecken des Augenblicks und seine absolute Unmenschlichkeit einen Trost, eine Hoffnung zu finden – befangen in diesem mächtigen Wunsch hat Picasso übersehen, was Goya bereits erkannt hatte: Geschichte kann nur durch geschichtliches Handeln überwunden werden. Die Menschen müssen beginnen mit voller Verantwortung für die Zukunft Geschichte selbst zu machen, anstatt wie Automaten einer irdischen Macht oder einer sogenannten ewigen Idee zu handeln. Trotz alledem muß man hervorheben, daß *Guernica* den Konflikt zwischen Picassos Empfindungs-

stärke und Mitteilungsbedürfnis einerseits und seiner Gestaltungskraft andererseits gültig ausdrückt. Selbst wenn man von aller problematischen Allegorisierung absieht, bleibt der Eindruck der Zerstörung und der Agonie, der einer sich zersetzenden Gesellschaft ein Brandmal aufdrückt, wie es keinem anderen Künstler gelungen ist.

Grundbegriffe der Kunstbetrachtung



Aus dem Vorwort von 1941

Die *Empirische Kunstwissenschaft*¹ stellt sich die Aufgabe, die Kunst und nur diese zum Gegenstand der Erkenntnis zu machen. Man wird einwenden, es sei unmöglich, den irrationalen Akt der *Inspiration* der *ratio* unterwerfen zu wollen.

Ich werde mich nicht mit dem Hinweis begnügen darauf, daß die geistig mutigeren Geschlechter des Mittelalters sogar die Geheimnisse der göttlichen Offenbarung zu sezieren gewagt haben, sondern antworten, daß die *Inspiration* nichts als die Illusion der unfruchtbarsten Klasse der modernen Gesellschaft ist, eine kleinbürgerliche Erdichtung, welche auf der im 19. Jahrhundert entstandenen Diskrepanz zwischen gesellschaftlich-maschinellem Produktion des materiellen Reichtums und handwerklicher Einzelproduktion der geistigen Güter beruht und welche die Kunst zum Religionsersatz erniedrigt. Ich werde mich nicht damit aufhalten zu zeigen, warum es den verschiedenen Ästhetikern, allgemeinen Kunsttheorien, Kunstgeschichten, Kunstpsychologien und Kunstsoziologien nicht einmal geglückt war, ihren angeblichen Gegenstand auch nur ins Blickfeld der Betrachtung zu rücken; ich werde vielmehr eine Theorie der Kunst entwickeln, die ich empirisch nenne, weil sie aus der Analyse von Kunstwerken aller Zeiten und Völker gewonnen wurde. Ich erinnere daran, daß vor der Schaffung der Differential- und Integralrechnung auch die Natur nicht mathematisch darzustellen war. Ich werde fordern, daß die Mathematik ihre Entwicklung von Euklid über Leibniz und Lobatschewsky hinaus fortsetzt, bis sie den klar analysierten Tatbestand der Kunstwissenschaft durch eine Formel auszudrücken vermag.²

Soll also die Kunst nach dem Beispiel der exakten Naturwissenschaften rationalisiert werden? Ich antworte mit einem Nein und einem Ja.

Der Verstand, als bestimmter und begrenzter Sektor des menschlichen Geistes, kann von jedem Gegenstand, ob Natur oder Kunst, nur *einen* Aspekt, nur *eine* Perspektive herausarbeiten. Es gibt der Kunst gegenüber ein seelisches Erleben, das für eine *Kunsttheorie* irrelevant ist, das aber dennoch für die Gesamterkenntnis des Phänomens von konstitutiver Bedeutung ist. Kunst ist eine konkrete Er-

scheinungsform des schöpferischen Prozesses des menschlichen Geistes. Dessen allgemeiner und gesetzmäßiger Ablauf ist Gegenstand der Philosophie, speziell der Erkenntnistheorie.³ Zwischen dem Erleben und der Vernunft gibt nun der Verstand sein eigenes Bild von dem, was allgemein und gesetzmäßig ist in der Kunst; dies Bild ist weder psychologisch noch erkenntnistheoretisch zu gewinnen.

Man kann nicht der Kunst zuliebe mit der Strenge der wissenschaftlichen Methode markten. Diese bleibt, was sie im Verlauf ihrer Entwicklung geworden und noch zu werden im Begriff ist. Das Fehlen einer exakten Wissenschaft der Kunst beruht nicht zuletzt auf der Forderung, daß der wissenschaftliche Elementarbereich eines Gebiets in Analogie zum mathematischen Punkt geformt sein muß, damit ohne einen primären Totalitätsbegriff aus diesem einfachsten Element die komplizierteren Gebilde aufgebaut werden können. Andererseits aber erscheint ein solcher Elementarbereich für das Gegenstandsgebiet der Kunst unangemessen. Wenn wir von Anfang an einen dem Gebiet der Kunst entsprechenden, höher strukturierten Elementarbereich entwickeln, das heißt das Schema von Begriffen, die mit einem einfachen Ausdruck eine einfache Sache zu konstruieren erlauben, ersetzen durch einen Inbegriff variabler Funktionen über variable Elemente; wenn wir neben den Elementarbereich einen Totalitätsbegriff stellen, der die Faktoren des Inhalts, der Form und der Methode in einer umfassenden Einheit ursprünglich und unableitbar enthält – dann wird die Wissenschaftlichkeit der Methode nicht zerstört, sondern erweitert.

Andere Eigenarten der Kunst lassen sich nicht organisch in die bisherigen Methoden der Wissenschaft einfügen. In der Kunst erscheint das Allgemeine *im* Besonderen. Darum kann es im Gebiet der Kunst nicht genügen, daß ein Einzelnes unter das Allgemeine »subsumiert« wird. Da ferner die Kunst ein Akt ist, der bestimmte geschichtliche Gegebenheiten in spezifischen Mitteln gebildehaft umformt und dabei zur Hierarchie der Werte führt, kann man Kunst nicht »wertfrei« betrachten wollen; ebensowenig lassen sich Geschichte und Dasein künstlerischer Phänomene säuberlich voneinander trennen.

Die Lösung dieser Schwierigkeiten führt zu einem dreiteiligen Aufbau der Kunstwissenschaft: Phänomenologie⁴, Geschichte⁵ und

Kritik⁶ der Kunst sind voneinander zu unterscheiden. Diese Teile bleiben freilich wechselseitig voneinander abhängig. (So geht etwa weder Kunst in der Geschichte noch die Geschichte in »der« Kunst auf.)

Den drei konstitutiven Kategorien des Elements, der Totalität und der Beziehung wäre als eine vierte die der *Realisation* hinzuzufügen, um dem Gegenstandsgebiet der Kunst gerecht zu werden. (Wobei auch diese Ergänzung keine äußerliche Addition, sondern eine Entfaltung der drei Grundkategorien wäre.)

Der erste Teil dieses Werks, der von den *Grundbegriffen der Beschreibung* handelt, besteht also aus vier Kapiteln über die *Einzelform*, die *Werkgestalt*, die *Komposition* und die *Realisation*.⁷ Alle vier können nicht anders definiert werden als durch die Entwicklung und den Aufbau ihrer jeweiligen Elemente. Das kann nur angesichts bestimmter Werke geschehen. Es wird sich dann erweisen, ob die vier Kategorien zusammen den Gegenstand der Kunst in seinem ganzen Umfang für das wissenschaftliche Denken zu konstituieren erlauben.

Ist diese Konstituierung – und ebenso die der Kunstgeschichte und Kunstkritik – einmal geglückt, so kann und muß die empirische Kunstwissenschaft durch eine mathematische Kunsttheorie ergänzt und vollendet werden. Das wird die Aufgabe der Generation einer Klasse sein, welche die Angst vor der ratio verloren hat und in dem Aberglauben an das Irrationale keinen Ehrentitel mehr sieht, einer Klasse, welche die Dialektik der Gegensätze als die des Mannes würdigste Waffe gegenüber den Rätseln des Lebens zu handhaben versteht.

Die Beschreibung

Es gibt drei Arten wissenschaftlicher Beschreibung.

Die erste hält sich an den fertig gegebenen Gegenstand und analysiert, was der sinnlichen Wahrnehmung unmittelbar an Eigenschaften und Häufigkeiten zugänglich ist. Durch den Vergleich von Gegenständen, die ihrer äußeren Ähnlichkeit nach zusammengehören, kommt sie zur Ordnung der Beschaffenheiten (Linné).

Die zweite versetzt sich aus der Gegebenheit in die wirkende, schaffende Kraft, aus den mannigfachen Teilen in die Wesenheit und Einheit. Sie versteht (und teilt mit), was dem inneren Sinn, der Intuition, der Wesensschau unmittelbar zugänglich ist.

Die dritte distanziert sich von der Unmittelbarkeit des äußeren wie des inneren Sinns, sie denkt, und zwar denkt sie sich die Gegebenheit des Gegenstands fort und baut ihn aus seinen Elementen und der in ihnen liegenden Wirkungsweise auf – zunächst in Begriffen und dann im Experiment (Mathematik, Physik, moderne Biologie).

Die erste Art der Beschreibung gibt uns einen Katalog von Teilen ohne jedes geistige Band; sie zählt alles auf, ohne etwas zu erklären, sie weiß alles und versteht nichts.

Die zweite sucht dieses Verstehen zu beschwören durch eine Art scheinwissenschaftlicher Mystik, indem sie entgegen dem Newtonschen Prinzip »hypothesen non fingo« die eine alles erklärende Hypothese erdichtet.

Die dritte Art der Beschreibung liefert uns die wirkliche Erklärung des Gegenstands, indem sie aus den empirisch beobachteten Gesetzmäßigkeiten, die seinen eigenen Ablauf und die Beziehungen zu anderen Gegenständen beherrschen, auf seine Elemente, ihre Verbindungen und Ganzheit schließt und diese Schlüsse verifiziert durch Konstituierung und Rekonstruktion des Gegenstands.

Dies ist nur möglich, wenn man der sinnlichen Wahrnehmung in Abhängigkeit von einer intuitiven in engstem Zusammenhang mit der konkret sinnlichen genügt hat. Erst wenn die beiden niederen, unvollkommenen Arten der Beschreibung eine enge Vertrautheit mit dem Wesen und den Eigentümlichkeiten, mit den Gesetzmäßigkeiten und Wirkungsweisen des Gegenstands geschaffen haben, kann die eigentlich wissenschaftliche Beschreibung ihre konstituierende Arbeit begin-

nen, die in allen Sachgebieten denselben Kategorien gehorcht, aber in jeweils anderen konkreten Erscheinungsweisen.

Diese heißen für die Kunst: *Einzelform*, *Werkgestalt*, *Komposition*, *Realisation*. Keiner dieser vier Begriffe bezeichnet einen einfachen Tatbestand, der durch eine »Definition« näher bestimmt werden könnte, sondern die Etappe eines Prozesses, auf der sich eine Reihe von konkreten Faktoren in einer einmaligen Weise zu einer Entität verbunden haben, die zwar in sich relativ selbständig geworden ist, aber nur im engsten Zusammenhang mit den restlichen drei Etappen entstehen konnte und bestehen kann.

Ein solcher Begriff definiert sich nur in und durch seinen methodischen Aufbau.

Die Einzelform

Die *Form* als das Resultat der ersten Etappe des künstlerischen Gestaltungsprozesses ist zu betrachten als Daseinsform, Bedeutungsform und Wirkungsform. Ihr Dasein hat zur Grundlage die Materialien, die Darstellungsmittel, die Sinnesempfindungen und die Modellierung.

Werkstoff. Alles künstlerische Schaffen beginnt als Gestaltung eines Gehalts (Idee, Weltanschauung) in bestimmten Werkstoffen (Holz, Stein, Eisen, Bronze, Glas, Mosaik, etc.). Diese sind entweder in der Natur vorhanden (wie das Holz) und erfordern nur eine Zurichtung, oder sie werden von Menschen aus vorgefundenen Rohstoffen hergestellt (wie das Glas). Der Künstler wählt aus ihrer Fülle nur eines oder einige wenige und bezeugt durch diese Reduktion der Möglichkeiten, daß nur dasjenige Material als Werkstoff eines Kunstwerks geeignet ist, das es erlaubt, einen historisch bedingten Gehalt (wie etwa die Ideen der jeweils herrschenden Klasse) in seinen Qualitäten auszudrücken: in seiner Widerstandskraft (Härte, Weichheit), Biogsamkeit, Schwere oder Leichtigkeit, Durchsichtigkeit, Farbe, Glätte, Porosität, im Aufsaugen oder Zurückstrahlen des Lichts etc.

Der Künstler steht aber nicht nur vor einer Mannigfaltigkeit von Eigenschaften, die sich auf die verschiedenste Weise auswählen und kombinieren lassen, sondern auch vor einer gewissen Unbestimmtheit jeder einzelnen von ihnen. Ob man die Schwere oder die Leichtigkeit, die Glätte oder Rauheit eines Materials betont, ob man sich überhaupt den Ansprüchen des Materials fügt oder seinen Eigenwert vergewaltigt, indem man z. B. dem Stein den Eindruck der Biogsamkeit abzwingt, oder ob man die Materialität als solche sublimiert und eliminiert, das alles hängt bis zu bestimmten Grenzen vom Wollen ab, das freilich eher sozial als individuell bedingt ist. Wie mit einem bestimmten Material nicht jeder beliebige Geist rein und klar ausgedrückt werden kann, so läßt umgekehrt das Material dem Geist, der sich in seiner Oberfläche zu entäußern sucht, einen gewissen Spielraum, und zwar das natürliche Material einen größeren als das künstliche.

Analoges läßt sich von den *Techniken* sagen. Es folgt daraus, daß die Technik nicht bloß ein instrumentales Verfahren der Hand ist, sondern als solches zugleich eine Methode des Geistes. Die Beziehung zwischen der körperlichen und der seelischen Seite ist außerordentlich

eng; es sind aber trotzdem die verschiedensten Variationen möglich zwischen diesen extremen Polen künstlerischen Schaffens. Es gibt Künstler, deren Geist in der Hand zu liegen scheint (wie z. B. Frans Hals), und andere, deren Hand im Geist aufgegangen zu sein scheint (wie etwa Rembrandt). Eine Technik ohne Geist ist virtuose Spielerei; Geist ohne Technik ohnmächtiges Stammeln – beides liegt außerhalb der Kunst.

Gestaltungsstoff. Der Weg vom geschichtlich gegebenen Material zum Werkstoff führt weiter zum Gestaltungsstoff. Jedes Material hat einen natürlichen oder künstlichen Eigenwert; aber um die künstlerische Gestaltung zu materialisieren, muß es die stofflichen Charaktere der dargestellten Sachen und Ideen (Gefühle) in sich aufnehmen, sie durch sich ausdrücken. Der Künstler muß aus diesen so verschiedenen Materialarten die neue und einheitliche Materialitätsart der künstlerischen Form schaffen. Alle noch so verschiedenen Stoffcharaktere wie Wasser, Luft und Stein sind in demselben Werkstoff (z. B. der Farbe) zu geben, aber in diesem ist ihre natürliche Stofflichkeit mit größerer oder geringerer Differenziertheit nachzuahmen. Der Grad dieser »Nachahmung«⁸ kann sehr verschieden sein. Künstlerisch unzulässig ist es, die Nachahmung zum Selbstzweck: zur beabsichtigten Täuschung zu erheben. Die Ausschließung jeder Assoziation auf einen Gegenstand und seine Qualitäten körperlich-stofflicher Art führt zum anderen Extrem: dem Ornament.

Die Übersetzung der Ding-Stoffe in den strukturierten (Stein, Holz) oder strukturlosen Werkstoff (Farbpulver) kompliziert sich noch durch den Umstand, daß die Gegenstände nicht um ihrer selbst willen dastehen, sondern als Träger von Gefühlen und Bedeutungen persönlicher, gesellschaftlicher und religiöser Herkunft. Als solche haben sie zwar eine immaterielle Seinsart; aber indem sie im Werkstoff erscheinen, erhalten sie selbst einen materiellen Charakter, wie sie den Gegenständen, mit denen sie sich als den ihnen angemessensten verbinden, einen bestimmten undinglichen Charakter verleihen.

Aus dem Werkstoff wird der Gestaltungsstoff: der Stoff, aus dem das Kunstwerk besteht, wenn er mit Ding- und Bedeutungsstoff zu einer engen und unauflöselichen Einheit verbunden worden ist.

Dies ist auf verschiedenste Weise möglich. Die frühe ägyptische Plastik hebt den Eigenwert des Steins (seine Widerstandskraft, Dinglich-

keit, Schwere, Unbiegsamkeit etc.) heraus und verbindet ihn direkt mit einem (transzendenten) Bedeutungsgehalt, während die Stoffqualitäten der dargestellten Menschen gänzlich zurücktreten. Einige gotische Skulpturen dagegen vernichten weitgehend die Eigenqualität des Steins, um die Immaterialität des Seelischen so direkt wie möglich zu geben – im Gegensatz zu manchen griechischen Bildwerken, bei denen die Oberfläche des dargestellten Gegenstands in all ihre stofflichen Eigentümlichkeiten differenziert, zu warm atmendem Leben gebracht wird und so der Eigenbedeutung des Steins wie des Gefühls gleich- oder übergeordnet ist.

Aber ob es sich um Koordination, Subordination, Kontrastierung oder Durchdringung handelt, immer ist schon hier, bei der Konstituierung der Stoffqualität, eine *Methode* nötig, die aus den unbestimmten Möglichkeiten eine konkrete Bestimmtheit und aus der Mannigfaltigkeit eine Einheit macht. Ihre Rolle zeigt sich schon darin, daß aus demselben Material ganz verschiedene Gestaltungsstoffe gemacht werden können; sie wird noch klarer, wenn mehrere Werkstoffe gewählt werden. So dient in der barocken Architektur die Verbindung von Stein, Gips und Malerei und ihre Aufeinanderfolge vom Boden zur Decke der Veranschaulichung der Immaterialisation, wie sie dem gegenreformatorischen Katholizismus eigen ist; die Fülle der Stoffe an einem Barockaltar entspricht der Relativierung jeder einzelnen Materie und damit Spiritualisierung aller Stofflichkeit. Es gibt also für den Künstler kein Material an sich, also auch keine abstrakte Materialgerechtigkeit, sondern *nur die methodisch zu schaffende Beziehung zwischen den drei verschiedenen Arten von Stofflichkeit.*

Darstellungsmittel. Von der Konstituierung der Stoffqualität ist die des Darstellungsmittels zu unterscheiden, die am und im Darstellungsstoff vollzogen wird, mit dem es unterschiedlich verbunden ist. Es besteht in der Bildenden Kunst aus Farbe, Licht, Schatten und Linie, die alle eine große Mannigfaltigkeit von Darstellungsmöglichkeiten in sich enthalten. Auch wenn die Materialien wechseln, können die Darstellungsmittel konstant bleiben. Gemeinsam ist beiden, daß sie den Stoff abgeben, aus und in dem das Kunstwerk sich formt und realisiert, ähnlich wie der Baum aus Holz. Der Unterschied zwischen beiden besteht darin, daß für den Künstler das Material stofflich, passiv ist, die Darstellungsmittel dagegen immateriell, voll lebendiger Möglichkeiten, aktiv.

Die Spannung zwischen dem materiellen Stoff, dessen Entwicklung vom gegebenen Material zum geschaffenen Gestaltungsstoff wir bereits verfolgt haben, und dem immateriellen Stoff, dessen Entwicklung vom Anschauungs- zum Darstellungsmittel wir noch verfolgen werden – diese Spannung ist von der größten Bedeutung. Man hat sie dadurch aufheben wollen, daß man den Farben unmittelbar einen Ausdruckswert zuschrieb. Die Erfahrung hat aber gelehrt, daß ein einzelner Farbton im besten Fall eine gewisse Tendenz zu einem bestimmten Ausdruck besitzt, daß aber diese Tendenz von den verschiedenen Menschen, selbst Künstlern, ganz verschieden realisiert wird. Die Ablösung der Darstellungsmittel vom Werkstoff, die Entdinglichung und Entmaterialisierung machen also das Material nicht spiritueller, sublimier, reiner, sondern vager, unbestimmter, unvollständiger, so daß der Künstler die beiden Stoffarten vielmehr in eine Beziehung bringen und durch diese das definitive Material der künstlerischen Gestaltung schaffen muß.

Betrachten wir zunächst noch den inneren Reichtum der Darstellungsmittel. Was die *Farben* betrifft, so haben wir zunächst die im Regenbogen zusammengefaßte Skala von Rot über Orange, Gelb, Grün, Blau zu Violett, die aus einfachen und zusammengesetzten Farben besteht. Der Künstler kann sie rein als Lokalfarben gebrauchen und ihre Intensität stärken, oder er kann diese schwächen, indem er sie auf zwei andere Farben bezieht, die für ihn Farben und äußerste Lichtstufen zugleich sind: auf Weiß und Schwarz, dadurch entstehen im Gegensatz zu den Lokalfarben Gruppen von neutralisierten Farben: Grau- und Brauntöne nach der dunklen, die Tonstufen des Rosa, der Fleischfarben, das Strohgelb, Bläßgrün, Himmelblau nach der hellen Seite hin. Hierbei kann die Schwächung der Eigenintensität so weit getrieben werden, daß die Farbe nur noch eine Stufe innerhalb der Hell-Dunkel-Skala ist.

Bereits die Regenbogenfarben besitzen verschiedene *Raumwerte*, das heißt sie gehen gegeneinander entweder in den Raum hinein, oder sie kommen aus ihm heraus, oder sie bleiben auf der Stelle. Diese Funktion kann unterstützt werden durch Kälte und Wärme der Farbe, durch ihren Glanz oder ihre Mattigkeit, durch ihre Quantität, die vom Punkt über den Fleck bis zur Fläche variieren kann. Die Beziehung der Farben zueinander erhält einen dynamisch kontinuierlichen Charakter, wenn man sie nach ihrer Ordnung im Regenbogen aufeinander

folgen läßt; einen diskontinuierlich sprunghaften, wenn man sowohl diese Ordnung wie die Zusammenstellung von Komplementärfarben (rot-grün, blau-gelb) vermeidet, die ein labiles Gleichgewicht ergibt.

Die Mannigfaltigkeit der Elemente, der Funktionen und der Verbindungsmöglichkeiten ist für die *Licht-Schattenskala* ebenso groß. Diese reicht von der extremsten Helligkeit bis zur äußersten Dunkelheit; die dazwischen liegenden Stufen können abgedunkelte Helligkeit oder aufgehellte Dunkelheit sein. Es gibt ferner poröses und gedecktes Licht, glänzendes und mattes (blondes), kaltes und warmes, weiches und hartes, intensives und mildes, aus sich leuchtendes und reflektiertes, farbiges und unfarbiges. Je nach der Verbindung dieser Faktoren erhält das Licht eine andere Funktion im Raum (hinein, heraus, auf der Stelle) und für den seelischen Ausdruck – beides unterstützt von der Quantität, die aus Punkt oder Komma zur großen Fläche werden kann und durch die Art der Verbindung. Diese kann bestehen im Kontrast (Hell auf Dunkel, Dunkel auf Hell) in kontinuierlichen Übergängen, in der Entwicklung der Extreme aus dem Mittelton etc.

Die Fülle der Qualitäten des einzelnen Mittels verliert selbst bei dessen Isolierung nicht den Zusammenhang mit dem Raum. Dies gilt erst recht von der Linie. Sie kann gerade oder krumm sein, ein Übergehen von einem Extrem ins andere oder ihre Entgegensetzung, Spannung oder Durchdringung. Sie kann kurz abbrechen oder lang sich hinziehen, stark oder schwach sein oder vom Bestimmten ins Unbestimmte übergehen, sie kann richtungslos ruhen, mehrere Richtungen in sich vereinigen oder eine einzige Richtung langsam oder schnell verfolgen; sie kann auf der Ebene bleiben oder Raumfunktion besitzen, Formgrenze sein oder ornamentalen Eigenwert besitzen.

Farbe, Licht und Linie sind zunächst *Anschauungsmittel*; sie sind die Qualitäten, unter denen unsere Sinne die Außenwelt auffassen. Sie treten dabei in einer ungeschiedenen Einheit auf, denn in der »Natur« sind weder Farbe noch Licht noch Linie isoliert vorhanden, unsere Sinne antworten auf gewisse Beschaffenheiten der Außenwelt mit einem Gemisch aus allen dreien, das nur der Verstand auseinandernimmt. Inhaltlich bestimmt wird dieses Gemisch einerseits durch die Dinge selbst, andererseits durch unser Bewußtsein, seine Einstellung und den Grad seiner Aufmerksamkeit. Die Bestimmung ist dementsprechend willkürlich und wechselnd. Um von einer zufälligen zur not-

wendigen Bestimmung zu gelangen, muß man ihre ungeschiedene Einheit in ihre Elemente auseinanderlegen. Dies ermöglicht sie gegeneinander zu kontrastieren und jedes von ihnen bis zu einer eigenen und spezifischen Funktion zu entwickeln. Die Linie umfaßt Volumina, das Licht gibt Vibrationen, die Farbe Qualitäten. Diese Spezifizierungen sind durchaus relativ, denn es gibt kein Mittel apriori außerhalb des Schaffensakts. Man kann auch mit Licht Volumina fixieren und mit Linien Vibrationen darstellen. Überdies sind die Mannigfaltigkeiten aller drei Mittel nach denselben Kategorien der Intensität, Quantität etc. entstanden, was ihre Zusammenordnung erleichtert, sobald sie nach einer Idee oder einem zentralen Gefühl bestimmt und konkretisiert werden.

Diese Etappen des Auseinandernehmens, der Spezifizierung und der korrespondierenden Konkretisierung machen aus dem Anschauungsmittel ein Darstellungsmittel.

Methode. Unsere Analyse hat gezeigt, daß es innerhalb jedes einzelnen Mittels neben der Fülle von Qualitäten und Funktionen auch eine Mannigfaltigkeit von möglichen Zusammenordnungen gibt: Das sind die verschiedenen Methoden des künstlerischen Schaffens.

Diese Methoden werden angewendet, um die aus ihrer ungeschiedenen Einheit differenzierten, sodann von einem einheitlichen Grundgefühl konkret bestimmten Mittel untereinander zu verbinden – *um aus dem Darstellungsmittel ein Gestaltungsmittel zu machen.* Dabei werden die verschiedenen Aufgaben und Funktionen, die jedes der drei Mittel zu erfüllen hat, in ihrer Verschiedenheit respektiert und zugleich in eine höhere Einheit aufgehoben.

Das Verhältnis von Bewahrung des Eigenwerts und seiner Aufhebung in die Synthese hängt von der jeweils angewandten Methode ab. Rembrandt hat das Licht in Schwingungen zwischen unendlich kleinen Differenzen zum führenden Faktor gemacht, aber seine ganze Entwicklung erklärt sich nur aus dem Bemühen, in dieses mystische Licht die Farbe hineinzunehmen, um sie aus ihm wie Bestimmtes aus Unbestimmten aufleuchten zu lassen, und aus dem Ringen, die Lichtschwingungen zu Volumina zu verfestigen, ohne diesen Grenzcharakter geben zu müssen. Die frühgotische Glasmalerei dagegen macht die Farbe zum führenden Mittel und ordnet ihr eine transzendente Grenzlinie in einem anderen Material bei, während das Licht innerhalb der Farbe

durch hellere oder dunklere Töne differenziert wird. Mag es sich um eine Durchdringung der verschiedenen Mittel zu einer Synthese handeln, um ihre Kontrastierung zu einem dualen Nebeneinander, um gleichgewichtige harmonische Nebenordnung, um Unterordnung zweier von ihnen unter eine vorherrschende Dritte – in allen Fällen handelt es sich um eine Methode, welche die Mannigfaltigkeit eint.

Die Verabsolutierung eines einzigen Mittels, selbst wenn man dieses weitgehend intensiviert, zeigt ein Übergewicht weltanschaulicher Tendenzen über die künstlerische Gestaltungsfähigkeit an. Diese Verabsolutierung ist übrigens wesentlich seltener, als die Kunsthistoriker behaupten, die mit einer Entweder-Oder-Manie von linearem und malemischem Stil reden. Wenn bis Ingres die Linie vorherrscht, so ist ihr die Farbe genau angepaßt. Und heißt es nicht vor lauter Farben die Materie nicht sehen, wenn man Degas nur einen Zeichner nennt? Es ist prinzipiell falsch zu behaupten, daß die Anwendung des Lichts auf Kosten der Farbe geschehe, die der Farbe auf Kosten der Linie etc.; im Gegenteil: Erst durch ihre Spannung auf- und gegeneinander entfalten sie ihre ganze Eigenart, erreicht das Gestaltungsmittel seinen größten inneren Umfang. Farbe, Licht und Linie haben unterschiedliche Funktionen im Gestaltungsakt, aber sie haben nicht einen verschiedenen Wert für die Konstituierung derjenigen Materie, welche den Stoff der Kunstform bildet.

*Künstlerische Materie.*⁹ Wir haben bisher nacheinander zwei Wege verfolgt: den vom natürlich und geschichtlich vorgefundenen Material über den Werkstoff zum Gestaltungsstoff und den von den Anschauungsmitteln über Darstellungs- zu Gestaltungsmitteln. In Wirklichkeit verlaufen die beiden Prozesse gleichzeitig und in engstem Zusammenhang miteinander und konstituieren das, was man die künstlerische Materie nennen könnte. Ihre beiden Komponenten können ein sehr verschiedenes Verhältnis zueinander haben, solange der immaterielle Anteil dem materiellen Leben gibt und dieser jenem ein Substrat.

Gelingt das nicht, wird die Kunst zum Kunstersatz, zur gemalten Weltanschauung (wie bei Hodler, Böcklin oder Puvis de Chavannes). Materieller und immaterieller Aspekt der künstlerischen Materie können kontrastiert werden, wie in der romanischen Architektur. Ob es sich um Hallen- oder Kuppelkirchen oder um Basiliken handelt, um Licht, das sich von außen nach innen konzentriert oder das von innen

nach außen ins Unendliche flieht – die immateriellen Bahnen der Lichtkomposition dienen dazu, die Aufmerksamkeit des Eintretenden von der rationalen Konstruktion abzulenken. In der gotischen Kathedrale dagegen, etwa in Chartres, wird der Kontrast zur Einheit; das Licht, gebrochen durch die farbigen Fenster, ist so sehr das Material, aus dem gebaut wird, daß der Stein selbst weitgehend immaterialisiert wird. So bildet sich eine mittlere Schwere, ein mittlerer Lichtgrad, eine gedämpfte Farbe, eine Atmosphäre, die materiell und immateriell zugleich ist, in der aber das Licht soweit die Führung hat, daß der Stützenwechsel, dessen konstruktive Bedeutung hinfällig geworden ist, beibehalten wird, um die Lichtbrechung zu differenzieren und die Atmosphäre vibrieren zu lassen.

Es gibt, selbst wenn man nur ein und dieselbe Technik, etwa die Malerei, berücksichtigt, ebenso viele künstlerische Materien wie es Methoden der künstlerischen Gestaltung, ja wie es Künstler gibt. Die Materie ist nichts Äußerliches, Zufälliges, Adhärentes, sondern etwas Notwendiges; denn *nichts hat eine künstlerische Existenz als das, was in der künstlerischen Materie erscheint.* »Es wird derjenige Künstler in seiner Art der trefflichste sein, dessen Erfindungs- und Einbildungskraft sich gleichsam unmittelbar mit der Materie verbindet, in der er zu arbeiten hat.«¹⁰

Sinnliche Wahrnehmung. Materie und Mittel des Kunstwerks werden zur Wahrnehmung durch die Sinne geschaffen. Will man verstehen, wie sich die Sinneswahrnehmungen mit ihnen verbinden, muß man davon ausgehen, daß die verschiedenen Sinne ursprünglich ungeschieden waren und daß sie sich unter dem Druck der Außenwelt allmählich differenziert haben. (Geruch und Geschmack sind bisher nicht unmittelbare Träger von Formideen gewesen. Die Gehörempfindungen konstituieren die Wortkünste und die Musik.) In der Bildenden Kunst müssen alle Inhalte und Formen in optische, haptische und motorische Empfindungen eingehen – die optischen sind für die Malerei, die haptischen für die Bildhauerei und die motorischen für die Architektur von charakteristischer Bedeutung.

Aber das Auge liefert nicht nur rein optische Empfindungen. Das mag für die Fernbilder zutreffen, sieht man jedoch etwas aus der Nähe, dann verstärken sich – natürlich durch die optischen Wahrnehmungen vermittelt – die Tastempfindungen; und im Übergang vom Fern- zum

Nahbild entstehen motorische Empfindungen: heftig-sprunghafte, wenn der Übergang brüsk ist, gleitend-kontinuierliche, wenn der Übergang allmählich erfolgt. Eine andere Art optisch-motorischer Empfindungen kommt zustande, wenn der Blick nicht auf eine Stelle oder auf einen Moment fixiert, sondern durch den Bildinhalt angeregt wird, sich durch das Bild zu bewegen; wenn das Bild gegensätzliche Beleuchtungen enthält; wenn nicht nur das Licht einer Stunde, sondern das eines ganzen Tages in seiner Entwicklung dargestellt wird, wie es oft auf alten Bildern (etwa bei Poussin) der Fall ist.

Darüberhinaus kann der Künstler durch das Auge des Betrachters auch Empfindungen derjenigen Sinne hervorrufen, die selbst unmittelbar keine Werke der Bildenden Künste konstituieren können. Man hört auf Holbeins Passionsbildern¹¹ den Lärm, man schmeckt vor Courbets Meer-Bildern das Salz, man fühlt in Monets Landschaften den Wind.

Die haptischen Sinnesqualitäten sind nicht weniger differenziert, je nachdem es sich um konkave und konvexe Flächen oder Ebenen, um Geradheit oder Neigung, um Rundungen oder Spitzen, um Rauheit oder Glätte handelt. Man kann auch die rein haptischen Qualitäten (umfassen, ruhend, angreifen) unterscheiden von den haptisch-motorischen (tasten, gleiten) und von den haptisch-optischen (Fernbild des plastischen Reliefs).¹²

Der Differenzierung einzelner Sinneswahrnehmungen (die derjenigen der drei Gattungen Bildender Kunst entspricht) steht die Möglichkeit gegenüber, sie in wechselseitige Beziehungen zu setzen. Diese vollzieht sich durch die Verbindung von Architektur, Bildhauerei und Malerei zu einem Einheitskunstwerk,¹³ das von verschiedenen Kulturen auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung realisiert worden ist.

Die Stellung der Einheitskunstwerke (gotische Kathedrale, dorischer Tempel) in der Geschichte beweist, daß die größte Fülle künstlerischer Sinnlichkeit nicht in den Perioden eines reinen Sensualismus erreicht wurde, sondern immer dann, wenn die Sinnesempfindungen am leichtesten mit allen übrigen Erkenntnisvermögen – dem Körper, dem Verstand und der Vernunft – zu verbinden waren.

Aber selbst im reinen Sensualismus tritt selten nur eine Empfindungsart auf, er sucht die ihm eigene Vollständigkeit dadurch, daß er durch ein bestimmtes Sinnesorgan die Empfindungen aller übrigen mitausdrückt, so daß das reine Anschauen die anderen Sinne in

Bewegung zu setzen vermag. Aber darüber hinaus verändern sich die Sinnesqualitäten, sobald ihre Verarbeitung durch die übrigen Vermögen des Menschen erfolgt.

Die optische Empfindung eines van Eyck, der, wie gelegentlich Courbet oder Cézanne, auf die körperliche Dichtigkeit und Widerstandskraft abzielt, ist eine andere als die eines Ingres, der die abstrakte Kraft des Verstandes ins Spiel setzt, oder die eines Rembrandt, der eine bestimmte Vernunft versinnlicht. Die Möglichkeiten der Differenzierung sind sehr groß, sei es, weil die Vernunft verschiedene Inhalte hat, sei es, weil der Verstand verschiedene Operationen vorzunehmen vermag.¹⁴

Ästhetische Gefühle. Die Sinnesempfindungen, die uns im Kunstwerk entgegentreten, unterscheiden sich in vielen Punkten von unseren natürlichen Wahrnehmungen: Sie sind ursprünglicher, unmittelbarer, zahlreicher; sie sind nicht bis zur Unkenntlichkeit des Objekts aus Erinnerungen, Gefühlen und Zwecken zusammengesetzt; sie hängen alle in einem umfassenden räumlichen Ganzen zusammen, in dem sie sich in allen Dimensionen bewegen; sie haben einen eindeutigen Zusammenhang mit seelischen Bedeutungen. Es wäre aber falsch anzunehmen, daß dies allein durch die größere Schärfe des Auges oder durch eine verstandesmäßige Verarbeitung erreicht worden wäre. *Die Geschichte des Sehens kann niemals die Geschichte der Kunst sein*, weil gewisse Künste durch das Auge nur sehr unvollkommen erfaßt werden (z. B. die Architektur) und weil nur diejenigen Sinnesempfindungen in die Kunst eintreten, die mit einem bestimmten Gefühls- oder Ideenkreis (dem der herrschenden Klasse) zu durchdringen sind.¹⁵

Dies gilt ebenso für die Sehmethode. Nur dadurch, daß die Sinnesempfindungen sich selbst relativieren, indem sie durch *alle* oder möglichst viele andere Vermögen des Menschen hindurchgehen, nachdem sie von ihnen sich differenziert hatten, werden von ihrer eigenen Materialität befreit und ebenso von der anderer Vermögen; nur dadurch, daß sie so ihre Materialität in reine Intensität verwandeln, werden sie dem inneren Sinn, dem Gefühl eindeutig zuordnungsfähig. *Nicht ein isoliertes Vermögen erzeugt die Kunst, sondern nur die innige Gesamtheit aller mit einem spezifischen Übergewicht, welches für die Kunst im Gefühl liegt.* Nur durch diesen Verarbeitungs- und einheitlichen Sammlungsprozeß werden aus den Sinnesempfindungen ästhetische Gefühle, die gleichsam ihre Innenseite sind.

In den ästhetischen Gefühlen ist weniger ein Einzelgefühl als das Fühlen in seiner Gesamtheit und ungeschiedenen Einheit auf eine außer- und überpersönliche Macht bezogen. Eine solche Macht kann Gott sein, aber auch das Schicksal (Tragödie und Komödie), der absolute Indifferenz- und Gleichgewichtspunkt (die Schönheit) oder eine bestimmte geschichtliche Situation. Ebenso verschieden wie die metaphysischen oder historischen Bezugspunkte sind die Arten, in denen sich die Beziehung realisiert. Es entstehen so Gefühlskategorien, die viele und verschiedenartige Gefühle zu umfassen und ihnen allen denselben Habitus des Erhabenen, Extremen, des Leidenschaftlichen oder Harmonischen, oder des Religiösen aufzudrücken vermögen; dasselbe Gefühl (z. B. Liebe, Eifersucht, Ehrgeiz) erhält einen völlig anderen Charakter, je nachdem es der einen oder anderen Kategorie unterstellt wird.

Wir finden so zwei Seiten des ästhetischen Gefühls: die sinnliche und die kategorial-geistige; deren Spannung bedingt sein Wesen und seine Entwicklung. Indem sich das Gefühl sinnlich veräußerlicht, verliert es seine eigene Materialität: Es hört auf, unobjektivierte Sentimentalität zu sein. Durch die doppelte Beziehung auf ein überpersönlich Allgemeines und ein individuell Sinnliches bekommen die Gefühle eine gewisse Selbständigkeit gegenüber den einzelnen Gefühlsakten, und diese relative Selbständigkeit ist ein Merkmal ihres ästhetischen Charakters.¹⁶ Dieser verwirklicht sich von den Kategorien her – sowohl ins akustische wie ins optisch-motorische Sinnesmaterial.¹⁷ Es gibt nicht bloß in der Wortkunst das Tragische, sondern auch im Bild (Poussins *Winter*), in der Skulptur und selbst in der Architektur (Poseidontempel in Pästum¹⁸).

Die Geschichte lehrt uns, daß bestimmte Gefühlskategorien sich nur in bestimmten Epochen und dann mit großen Verschiedenheiten realisiert haben; so das Tragische im 5. Jahrhundert vor und im 17. Jahrhundert nach Christi Geburt. In der Tragödie Racines und Corneilles fehlt die Katharsis, welche für den antiken Dichter ein Hauptbestandteil seines Werks ist.

Man kann drei ganz verschiedene Epochen von ästhetischen Gefühlen unterscheiden: diejenigen, die an eine religiöse Macht anknüpfen; diejenigen, die sich auf eine dem Menschen und dem Irdischen zugleich transzendente und immanente Macht beziehen; und schließlich diejenigen, die sich der irdischen Totalität der Natur, der Seele und der

Gesellschaft einordnen. So ist die romantische Ironie – die Reaktion auf die Unangemessenheit zwischen einem unendlichen Subjekt und einem endlichen und relativen Subjekt oder einem endlichen und relativen Objekt – in den Karikaturen Daumiers etwa abhängig vom Verfall der Religion nach der Revolution, vom Sturz Napoleons und den häufigen Regierungswechseln, welche die Relativierung der Gesinnungen im Verhältnis zu einem in der Vorstellung bleibenden Ideal beschleunigten.

Das ästhetische Gefühl hat, wie alles, was die Kunst betrifft, einen geschichtlichen und einen normativen Aspekt. Das läßt sich wiederum historisch erklären – jedoch nicht unmittelbar aus einer Wirtschaftsweise oder einer herrschenden Weltanschauung (einer Art des Glaubens). Alle bisherigen Entwicklungsstadien der Menschheit stehen unter einem doppelten »Prinzip«: Einerseits machen die Menschen ihre Geschichte selbst, andererseits macht sich die Geschichte gesetzmäßig »hinter dem Rücken der Menschen« (wie Marx und Engels es formuliert haben). Das führt zu immer wieder ähnlichen Konstellationen von Freiheit und Determiniertheit – ein Verhältnis, das sehr verschiedenen Inhalten einen und denselben Grundton des Gefühls verleihen kann.

Dies Grundgefühl ist zugleich als das Ergebnis der Art und Weise anzusehen, wie die berechtigten und beherrschenden Mitglieder der Gesellschaft unter den jeweiligen historischen Bedingungen von ihren Bedürfnissen zu deren Befriedigung gelangt sind.

Der Künstler löst dieses epochale Grundgefühl von der Triebbefriedigung ab, er reiht es ein in die Gesamtheit aller menschlichen Fähigkeiten und unterwirft es dadurch einer ganz andersartigen Verarbeitung. Es gewinnt dadurch einen größeren Grad der Bewußtheit, verbleibt aber im Zusammenhang der jeweils herrschenden Ideologie. Diese repräsentiert den unbeherrschten Sektor der Welt¹⁹ am unmittelbarsten, so daß das Gefühl zugleich auf ein rationales und auf ein irrationales Moment bezogen wird.

Diese Gegensätzlichkeit veranlaßt eine Selbstbewegung des Gefühls, das Auseinandertreten, Sich-Verschärfen und -Durchdringen der in ihm enthaltenen Gegensätze. So wird die Lust, die man an der Befriedigung eines Bedürfnisses empfindet, zu einem Vergnügen am Spiel um die Befriedigung, das seinen eigenen Regeln unterworfen ist.

Diese Umbildung des geschichtlich-epochalen Gefühls vom Bedürfnis zum ästhetischen Gefühl geschieht nun für jeden einzelnen Gefühlsinhalt in vielen Etappen, die allmählich vom Traurigen zum Tragischen, vom Heiteren zum Komischen, vom Wohlgefälligen zum Schönen, vom Friedlichen zur Idylle, von der Wehmut zur Melancholie führen. Diese Stufenfolge im Gefühlsprozeß ist ein Beweis sowohl für seinen materiellen Ursprung wie für seinen (dialektischen) Bewegungskarakter: *Das ästhetische Gefühl ist weder stationär noch rein dynamisch, sondern ein in sich bewegter schöpferischer Zustand*, ein Spiel zwischen der subjektiven und objektiven Totalität, das zu einer eigenen Realitätsart und der Notwendigkeit in ihr tendiert.

Was nicht zum ästhetischen Gefühl geworden ist – weder der Gedanke noch die Materialien, weder Glaube noch Technik, weder die Spekulation noch das Handwerk – kann nicht zur Kunst werden, allenfalls Kunstersatz, mag dieser in sich selbst noch so wertvoll sein. Und umgekehrt kann man nur in einem übertragenen Sinn von einem schönen Naturgegenstand sprechen oder von einem tragischen Ereignis der Geschichte: In solchen Ausdrücken haben wir die (unbewußt gebliebenen) Rückwirkungen der Kunst zu sehen.

Nachdem wir die künstlerische Form zuerst nach ihrem Stoff konstituiert haben, wobei wir zwischen dem sich allmählich entwickelnden Gestaltungsstoff und dem Gestaltungsmittel unterschieden hatten, die in der künstlerischen Materie ihre Einheit finden, haben wir nun die zwei Seiten des Inhalts analysiert: die Sinnesempfindungen und die ästhetischen Gefühle. Es hat sich uns eine Mannigfaltigkeit möglicher Sinnesempfindungen gezeigt, die der Künstler – immer unter gesamthistorischen Bedingungen – dadurch bestimmt, daß er sie einer leitenden Gefühlsidee unterwirft und einer Verarbeitung durch alle übrigen Vermögen, woraus sich eine ganz bestimmte Methode ergibt.

Im Zusammenhang mit dieser Wahl, Bestimmung und Verarbeitung, die nicht drei getrennte Akte sind, sondern drei Seiten eines und desselben methodischen Akts, erfolgt dann die Wahl zwischen den Gefühlen, ihre Bestimmung und Verarbeitung durch dieselben Vermögen und nach derselben Methode. Dies schließt nun keineswegs aus, daß die Beziehung zwischen Sinnesempfindungen und Gefühlen sehr verschiedenartig sein kann. Die Gefühle können in die Sinnesempfindungen ein- oder aufgehen, und umgekehrt können die Sinnesempfindungen

nur ein Mittel sein, um Gefühle auszudrücken. Aber solange man im Bereich der Kunst bleibt, lebt das ästhetische Gefühl nicht auf Kosten der Sinnlichkeit oder umgekehrt, sondern im Gegenteil: *Die Differenziertheit des Sinnlichen ist eine Differenziertheit des Gefühls, das darin bereichert wird.* Goethe hat dies mit den Worten ausgedrückt: »Nichts ist innen / Nichts ist außen / Was nicht innen / Ist nicht außen.«²⁰

Form. Die künstlerische Form konstituiert sich über Stoff und Inhalt hinaus in der räumlichen Struktur als Element des sich bewegenden lebendigen Raums, als Raumträger, Raumbeliber, Raumerzeuger. Es handelt sich ganz allgemein um die Auseinandersetzung der zwei Dimensionen der Ebene mit der Tiefendimension des Körpers und des Raums. Diese Auseinandersetzung differiert in den verschiedenen Künsten, insofern in der Malerei die Ebene gegeben und der Raum aufgegeben ist, also indirekt erreicht werden muß. (In der Bildhauerei ist der dreidimensionale Körper gegeben und die Ebene muß in ihn eingeführt werden, damit die einzelnen Ansichten eine relative Geschlossenheit in sich erreichen.) Es handelt sich auf dieser letzten Stufe der Formkonstituierung um zwei verschiedenartige, aber eng zusammenhängende Akte: den der Modellierung der Einzelform und den der Strukturierung des Raums in seiner Gesamtheit. Modellierung wie Strukturierung vollziehen sich nicht im Abstrakten, sondern am sich konstituierenden Stoff und an den Inhalten, mit denen sie unlöslich verknüpft sind.

Modellierung. Die Modellierung der *Einzelform* setzt zunächst auf der Materie einen Höchstpunkt, einen Grat an, von dem aus sie in die Tiefe geht. Sie gruppiert als innere Einheit eine Dreistufung des Materials: Hell-Dunkel-Mittelton, Lokalfarbe-Aufhellung-Abdunklung.

Das ist besonders deutlich in der Glasmalerei von Chartres zu sehen. Die innere Dreieinheit fällt hier mit der äußeren Grenze zusammen, die in Größe und Form des gebrannten Glasstücks gegeben und durch die äußere Grenze der Bleifassung unterstrichen ist. Aber nicht diese Heraushebung der äußeren Grenze ist das wichtige, sondern der Umstand, daß die rechte und linke, die obere und untere Grenze der Form in verschiedenen Plänen liegt, denn dies allein bedingt die strukturelle Spannung der Form.

Es ist dabei nur von sekundärer Bedeutung, wie weit diese Grenzpläne auseinanderliegen; das Wesentliche ist die Intensität der Spannung, die zwischen ihnen hergestellt wird. Wenn man, wie Cézanne es gewollt hat, die Form von ihrem Höchstpunkt aus nach den Grenzen zu über eine der geometrischen Grundformen *sphère, cône et cylindre* modelliert, so wird dadurch die Spannung zwischen den Plänen klarer und schärfer wahrnehmbar.

Die Modellierung der Einzelform kann nach zwei Richtungen hin vermieden werden: Man kann das Gestaltungsmittel gleichmäßig halten und über eine breite Strecke uniform ausdehnen, oder man kann es umgekehrt in so kleine Teilchen (Kommata oder Punkte) zerlegen, daß es in sich selbst einer Differenzierung nicht mehr fähig ist. Im ersten Fall läuft man Gefahr, neben die dekorativen Flächen eine diskontinuierliche und rein naturalistische Perspektive einzuführen, da die Farben und Töne Raumfunktionen haben und eine reine Uniformität nicht zu erreichen ist (so bei Gauguin). Im zweiten Fall dagegen erreicht man einen Raum ohne Körper, man nimmt der Tiefendimension jede Substanz und dem Raum jede Struktur (wie die Impressionisten). An beide Fälle hat Cézanne wohl gedacht, als er sagte: »Ich werde niemals das Fehlen von Modellierung und Modulierung akzeptieren – das ist unsinnig.« Es sind einseitige Grenzfälle innerhalb der Kunst.

Will man diese Einseitigkeiten vermeiden, so steht man vor der Aufgabe, gleichzeitig mit der Einzelform des *Raumganze* zu strukturieren, um die Grenzen der modellierten Form in verschiedene Pläne setzen zu können. Diese Strukturierung besteht aus folgenden Faktoren:

1. Der Raum wird in seine Dimensionen und diese werden in ihre Richtungen auseinandergelegt.
2. In dieses statische Koordinatensystem wird eine Verschiebung eingeführt (z. B. durch die Unterscheidung von Standbein und Spielbein in der griechischen Skulptur) und zwar so, daß dadurch eine Spannung entsteht zwischen dieser lebendigen Energie der Verschiebung und der Trägheit des statischen Systems, das sich zu erhalten sucht. So wird der differenzierte Raum einheitlich, von einem Zentrum aus aktiviert.
3. Die Tiefendimension wird in eine Reihe planparalleler Ebenen zerlegt, die in gleichen oder verschiedenen Abständen diskontinuierlich aufeinanderfolgen.
4. Unter diesen planparallelen Ebenen wird eine als Achsenebene gewählt, und alle, die hinter ihr liegen, auf sie nach hinten zu. Es entsteht

so eine Spannung zwischen den planparallelen Ebenen, welche die Diskontinuität zusammenhält und die Kontinuität ermöglicht. Nicht die Größe des Abstands zwischen diesen Ebenen, sondern die Intensität der Spannung zwischen ihnen ist das primär Wichtige.

5. Eine analoge Differenzierung und Zentrierung wird durch Horizontalebene für die Breite und Vertikalebene für die Höhe durchgeführt. Der Inbegriff dieser Spannungen erlaubt eine innere Begrenzung des Raums, die dann eine äußere Form findet durch Grenzebenen, von denen die vordere und die hintere planparallele Ebene eine besondere Wichtigkeit haben.

6. Durch das rechtwinklige System von Ebenen und Geraden werden geneigte und gebogene Flächen und Kurven gelegt, welche die Kontinuität fördern.

7. Nimmt der Künstler die Pläne so weit auseinander, daß die Tiefendimension selbständig vorherrscht – wenn also die Objekte als verschiedene durch Zwischenräume getrennte Orte der Tiefe zu stehen kommen –, so hat man ein Gesetz anzugeben, nach dem sich die Größe der Dinge verkürzt, und ein anderes, nach dem sich die Stärke der Farben vermindert.²¹

Die Auseinanderlegung der Tiefe in dingbesetzte Pläne, welche durch leere Zwischenräume getrennt sind, hat nichts mit *Perspektive* zu tun. Diese stellt einen Versuch dar, die Raumtiefe rational zu organisieren, und ist daher für die Kunst in demselben Sinn neutral wie etwa die Anatomie. Sie sichert zwar durch die Beziehung auf den einen Fluchtpunkt der Tiefenentwicklung eine gewisse Einheit, verlegt aber den Raumschluß aus dem Bild hinaus ins Unendliche der Ferne. Nur dadurch, daß sich die Perspektive mit Modellierung und Strukturierung verbindet, wird sie künstlerisch bedeutsam. Modellierung und Strukturierung sind aber auch da vorhanden, wo nicht einmal von einer starken Distanzierung der Pläne, geschweige denn von einer Perspektive die Rede ist (z. B. auf den persischen Teppichen oder auf den frühgotischen Glasfenstern).

Die Herausarbeitung der allgemeinen Grundfaktoren, welche die Strukturierung der künstlerischen Form konstituieren, könnte leicht den Eindruck erwecken, daß es sich um ein starres Schema handle, das man jeder beliebigen Epoche und jedem beliebigen Sujet gleichmäßig aufzwingen könne. Aber nur die große Mannigfaltigkeit der geschicht-

lichen und methodischen Unterschiede ist die Ursache dafür, daß der Allgemeinbegriff so abstrakt ausfiel. Da die Modellierung der Einzelform an Gestaltungsstoff und an Gestaltungsmittel gebunden ist, ergeben sich bereits wesentliche Unterschiede daraus, ob vorwiegend mit reiner Farbe oder in Tönen modelliert wird.

In den literarischen Künsten tritt mit dem akustischen Material und seiner Zusammenhangsform des Nacheinander statt des Raums die *Zeit* in den Vordergrund, und die Modellierung findet in den beiden Dimensionen der punkthaften Gegenwart (Augenblick) und des Verlaufs (von der Vergangenheit in die Zukunft) statt. Man darf aber deswegen nicht (den von Lessing begangenen und von Goethe bereits widerlegten Irrtum wiederholend) diesen Unterschied verabsolutieren und die Zeit aus der Bildenden Kunst oder auch nur aus der Struktur- bildung ihrer Form ausschließen.

Sie äußert sich unter anderem in der Zahl und der Verbindungsart (Kontinuität – Diskontinuität) der planparallelen Ebenen, in dem Verhältnis von Konzentration und Diffusion der vertikalen, horizontalen und planparallelen Ebenen, in der Bewegungsgröße der raumaktivierenden Mittel, und ihre Verwendung in Bezug zum Raum unterscheidet die verschiedenen Arten der Strukturkonstituierung stark voneinander.

Andere Differenzen innerhalb der Bildenden Kunst folgen aus dem Grad der Isolierung der Einzelformen, aus der Differenzierung des Raums in Dimensionen und Richtungen, aus einem Grad der Spannung, die zwischen ihnen hergestellt ist, aus der Größe der Distanzierung der Pläne, ihrer überwiegend kontinuierlichen oder diskontinuierlichen Verbindung etc. Vergleicht man die Funktion des Standbein- und Spielbeinmotivs der griechischen Skulptur mit der Rolle, die es in den Renaissancen des 13. bis 16. Jahrhunderts gespielt hat, so wird man feststellen, daß es um die Wende des 6. zum 5. Jahrhundert v. Chr. zur Aktivierung des Raums diente, und zwar zu einer solchen, die sich selbst schuf und aufrecht erhielt, zu einem sich selbst setzenden und erneuernden Konflikt²² der Raum-Dimensionen, -Richtungen oder -Bewegung. Im Mittelalter dagegen bezeichnete es einen Grad der Freiheit des Menschen gegenüber dem Steinblock, gegenüber den transzendenten Mächten oder später, im 16. Jahrhundert, einen Faktor in der Gleichgewichtsrechnung, das Maß von Labilität gegenüber der starren Stabilität.

Diesen verschiedenen Funktionen desselben Motivs liegen verschiedene Arten und verschiedene Grade der Raumaktivierung zugrunde. Während die Beschaffenheiten ein System von Dingen bilden, formen die Stufen eine Hierarchie von Werten. Die verschiedenen Methoden, die bei der Konstituierung der Formstruktur wirksam sind, haben also eine doppelte Bedeutung, eine deskriptive und eine normative.

Zusammenfassend kann man sagen, daß jeder der aufgezeigten Faktoren der Modellierung wie der Strukturierung in sich selbst vielfältig ist und viele Arten und Grade der Verbindung erlaubt. Ohne eine leitende Idee (Gefühl) würde sich der Künstler – trotz seiner geschichtlichen Bedingtheit und der daraus sich ergebenden Grenzen – in einem Dickicht von Möglichkeiten verlieren; aber diese leitende Idee gewinnt selbst erst Körper durch die Methode, welche die ihr entsprechenden Momente der Modellierung auswählt und verbindet. Solche Methoden gibt es unzählbar viele, was auf ihre entscheidende Bedeutung für die Bildkonstitution hinweist. Nicht nur jede Epoche hat mehrere ihr eigene Modellierungen, sondern ein und derselbe Künstler entwickelt die seine im Laufe seines Lebens, z. B. Giotto zwischen den Fresken der Arenakapelle (1305) und denen von St. Croce (1317).²³

Hauptlinien und Achsen. Wir sind bisher vorgegangen, als ob es sich nur darum handelte, einem immateriellen und komplexen Gehalt ein in sich selbst beharrendes Sein zu geben, das materiell, sinnlich und raumzeitlich begrenzt und bestimmt ist. In Wirklichkeit aber handelt es sich darum, eine Form für andere zu finden. Als solche unterläge sie den Zufälligkeiten jedes sinnlichen Reizes, wenn sich der Künstler nicht die Notwendigkeit der Wahrnehmung durch besondere Mittel sichern würde. Diese erschöpfen sich nicht in den sogenannten optischen Korrekturen, welche gewisse Verzerrungen und Verkürzungen (je nach der Weltanschauung einer Epoche) beseitigen oder unterstreichen, welche das Auge am fertigen Werk vornimmt. Weit darüber hinaus wird der Empfangende mit seiner Körpergröße, Augenhöhe, seinen Wahrnehmungsorganen und psychischen Reaktionsweisen in den Prozeß der Formbildung selbst mit hineingezogen.

Es beginnt in der Bildenden Kunst damit, daß das Wahrnehmungsbild zu unserem Körper in eine eindeutige Beziehung gesetzt wird durch die Schaffung je einer Blick-, einer Treff- und einer Führungs-

linie. Die *Blicklinie* läuft unserer Augenhöhe parallel und scheidet Auf- und Untersicht. Ihre grundlegende Bedeutung tritt uns an der Kapitellhöhe des dorischen Tempels entgegen. Liegt sie sehr hoch (wie in Le Nains *Bauernfamilie* – um 1640), dann drückt sie nach unten und bekommt den Ausdruckswert des Lastens, der Unfreiheit; liegt sie sehr tief, so hebt sie (wie in vielen Bildern El Grecos).

Die *Trefflinie* verläuft entsprechend der senkrechten Mittelachse des menschlichen Körpers zwischen unseren Augen; sie mißt den Weg von unten nach oben durch ihre absolute Länge und durch ihr Größenverhältnis zur Waagrechten; sie dient der Zentrierung, wenn sie gesetzt, und der Streuung, wenn sie fortgelassen wird.

Die *Führungslinie* bestimmt die Distanz des Werks vom Betrachter, den Ort, von dem aus es wahrgenommen sein will, und das Tempo, in dem sich die Tiefe der Bilder erschließt.

Zu diesen drei Linien, welche die sinnlichen Reize in bezug auf unseren Körper fixieren und binden, kommt nun eine Gruppe von anderen, welche die Sinnesempfindungen in bezug auf die Körpergestalt des Materials fixieren. Sobald dieses eine äußere Gestalt angenommen hat, die aus der geometrischen Figur (gradlinig, kurvig, rechtwinklig, zylindrisch etc.), den absoluten Maßen und ihren arithmetischen Verhältnissen besteht, zeigen sich in ihr eine Reihe von ausgezeichneten Punkten und Linien, wie z. B. für das Rechteck die Mittelachsen, die Diagonalen, die Linien des Goldenen Schnitts. Diese haben die Tendenz zu bestimmten Ausdruckswerten.

Die *Mittelachsen* unterscheiden alles, was statisch ist, und damit die sprunghafte Abweichung vom Statischen; die *Diagonalen* haben einen dynamischen Charakter, sie sind Bewegungszüge, die – sich stützend – aufeinander zustreben, um sich dann voneinander zu entfernen; der *Goldene Schnitt* gibt ein Gleichgewicht von Statik und Dynamik, eine Einheit in der Vielheit von Aufteilungen, weil der kleinere und der größere Teil in demselben Verhältnis stehen wie der größere Teil und das Ganze.

Es ist natürlich nicht so, als ob allein schon die Verwendung dieser (oder ähnlicher) Linienzüge Kunst schüfe, aber sie stehen in Übereinstimmung oder in Widerspruch zu den Inhalten, die ausgedrückt werden sollen, und der Künstler hat sie so zu wählen, daß Konkurrenz vermieden, Konkordanz und Betonung erreicht werden. Zwischen der Verwendung der geometrischen Linien mit der Zentrierung in mög-

lichst wenige Schnittpunkte und ihrer gänzlichen Nichtberücksichtigung, die den Eindruck des Diffusen unterstützt, gibt es sehr viele Möglichkeiten; diese werden vermehrt dadurch, daß das System der ausgezeichneten geometrischen Linien mit dem der ausgezeichneten *Körperlinien* ganz, teilweise oder gar nicht zusammenfallen kann.

Der Künstler kann diese Entscheidung dadurch unterstreichen, daß er dem Betrachter den Weg durch dieses ausgezeichnete Liniensystem vorschreibt durch eine Führungslinie, an der das Auge entlang zu gehen hat. Diese kann mit einer der ausgezeichneten Linien zusammenfallen oder auch unabhängig von ihnen mit dem Motiv. Auch hier gibt es eine Fülle von Möglichkeiten, aus denen nur eine, die dem Gehalt optimal entsprechende, ausgewählt werden darf respektive erfunden, geschaffen werden muß. Die Art und Weise dieses Schaffens ist die Methode.

Wirkungsform. Daß der Künstler nicht vor allem eine Daseins-, sondern eine Wirkungsform schafft und daß sich erst in dieser die überzeugende Notwendigkeit des Werks herstellt, geht auch aus der Zuordnung der Gestaltungsmittel zu den Bedeutungsgehalten (dem ästhetischen Gefühl und seinen weiteren Konkretisierungen) hervor. Jede Farbe hat eine bestimmte Ausdruckstendenz. Experimente an Laien und Aussagen der Künstler haben gezeigt, daß diese Tendenz vage ist und sich je nach den äußeren Umständen, dem individuellen Charakter des Beobachters etc. verschieden konkretisiert.²⁴ Diese Unbestimmtheit verringert sich nun in dem Maße, in dem die einzelne Farbe in sich selbst (nach warm und kalt, nach Intensität etc.) bestimmt wird und darüber hinaus, wenn sie mit anderen ebenfalls bestimmten Farben zusammengestellt wird.²⁵

Wirkungsform im Gegensatz zur Daseinsform bedeutet Evokation statt Suggestion; bedeutet, daß der Künstler dem Betrachter so viele und nur so viele Anhaltspunkte gibt als nötig sind, damit dieser selbst die Sache oder das Gefühl in sich hervorbringen kann, anstatt es durch eine vollständige Beschreibung auf den Betrachter übertragen zu wollen. Dazu aber ist es nötig, daß der Künstler nicht nur einen einzelnen Sinn, sondern den ganzen Menschen in den Bann zieht, ihn also in der Realitätsart leben läßt, in welcher das Kunstwerk selbst existiert. Dies geschieht unter anderem durch die Distanz, in die der Künstler den Empfänger gegenüber dem Werk hält.

Zwischen der aristokratischen Distanz und der pantheistischen Verschmelzung gibt es viele Arten von Beziehungen, in welche der Künstler den Betrachter zum Werk setzen kann. Allen gemeinsam ist, daß ein neuer Faktor: der soziale, der allgemein menschliche ein konstituierendes Element der Formbildung wird. Aber eben weil er konstituierend und nicht bloß nachträglich regulierend wirkt, sind Daseinsform und Wirkungsform nicht zwei verschiedene Dinge, sondern zwei Seiten ein und desselben Akts; es sind für sie nicht zwei verschiedene Methoden nötig, sondern das Rechnen mit der Wirkung, oder noch weitgehender: *Der Wille, daß der Empfänger selbst erst die ganze Wirklichkeit der Form in sich selbst herstellt und aus sich selbst immer wieder erneuert, ist ein wesentlicher Bestandteil der Formbildung selbst.* (Es ist damit freilich nicht gesagt, daß die Konstituierung der Daseinsform als Wirkungsform in jedem Kunstwerk erreicht ist; aber dies ist eine Frage der Wertung.)

Wie stark der Empfänger an der Konstituierung der Form beteiligt sein kann, zeigt sich am besten darin, daß er im vollkommenen Bild das einmal fertige Werk nicht als fertiges sieht, sondern es ohne jeden äußeren Antrieb immer von neuem durchläuft und so unendliche Male neu schafft, während er eine solche Erneuerung in dem weniger vollkommenen Bildwerk nicht von selbst vornimmt und nach einer endlichen Anzahl von Betrachtungen mit ihm fertig ist. Der Künstler versteht es also, einem fertig Daseienden den Charakter der Entstehung, einem Endlichen den Charakter des Unendlichen zu geben, indem er an den Unendlichkeitsdrang des Empfängers appelliert, ihn wachruft und wachhält durch gewisse Merkmale, die der Daseinsform selbst eigentümlich sind: die Spannung von Gegensätzen und ihre Aufhebung in einer Synthese.

Dasein, Bedeutung und Wirkung des Werks können also bei der Konstituierung der Form in einem verschiedenen Verhältnis zueinander stehen. Im romanischen Stil überwiegt das Dasein, im gotischen die Bedeutung, im barocken die Wirkung. Im dorischen Tempel finden die drei Seiten der Form vorübergehend ein vollkommenes Gleichgewicht und eine Einheit (z. B. im Poseidontempel zu Paestum). Van Gogh wie auch El Greco arbeiten auf die Wirkung im Sinne der Beeindruckung und verlieren daher an Dasein; Cézanne arbeitet auf Wirkung im Sinn der Erziehung und betont daher das Dasein der Form, welche die

Bedeutung in sich aufsaugt. Ingres gibt das Dasein als Bedeutung ohne wesentliche Rücksicht auf die Wirkung.

Die Werkgestalt

Form und Inhalt. Methode. Die Analyse der Form als eines aus vielfachen und variablen Elementen bestehenden Prozesses läßt uns erkennen:

1. Wir können unter Form nicht irgendwelche abstrakten Relationen verstehen, die »angewandt« werden können wie Proportion, Symmetrie etc., sondern etwas Materielles und Konkretes, etwas Inhaltliches und Strukturiertes. Jene sind nur äußere regulative Faktoren der Komposition, die Form dagegen ein konstituiertes Sein.
2. Jede Daseinsform wird als Wirkungsform konstituiert.
3. Es gibt verschiedene Arten (und Grade) von Formen.
4. Die Wahl des Werkstoffs und der Darstellungsmittel, der Sinnesqualitäten und der Modellierung sowie die Art und Weise, nach der sie sich vereinigen, wird bestimmt von einem Inhalt, über dessen Zustandekommen und Struktur wir noch nichts anderes wissen, als daß er uns in diesem Gestaltungsprozeß und seinem Resultat, der Form zugänglich wird, obwohl er bedingend zugrunde liegt.
5. Das, was jenen zunächst unbekanntem Inhalt und die erst entstehende Form verbindet, ihnen eine zusammenhängende, einheitliche und selbständige Existenz gibt, ist die Methode, nach welcher Wahl und Zusammenfassung erfolgen.

Das Grundproblem einer empirischen Kunstwissenschaft ist also nicht Inhalt *oder* Form, nicht Inhalt *und* Form, sondern *die Methode, welche dem Inhalt seine künstlerische Form schafft.*

Methode ist nichts anderes als die Art und Weise, nach der ein Inhalt eine Form (für andere) gefunden hat. Dieser Inhalt wird uns nur in dem Maß zugänglich, in dem die in ihrer Arbeit fortschreitende Methode sich selbst konkretisiert hat. Andernfalls wären wir auf biografische und historische Quellen angewiesen (die nur gelegentlich und nur für die neuere Zeit greifbar sind), um die lange Entstehungsgeschichte eines Inhalts zu rekonstruieren.

Für die Beschreibung ist als Inhalt des Kunstwerks nur das von Belang, was (auf methodischem Weg) von den Tatsachen in die Erlebnisse

des Künstlers und aus den Erlebnissen in die Gestaltung eingegangen ist; dies kann weniger als das Erleben sein, aber auch mehr, da erst im künstlerischen Gestaltungsakt sich der Inhalt in seiner ganzen Fülle selbst bewußt wird.

Wenn der *Inhalt* ein aus dem unabhängig vom Menschen existierenden objektiven Tatbestand herausgewachsenes Erlebnis ist, das sich im künstlerischen Gestaltungsprozeß offenbart und vollendet, so läßt sich dieser Inhalt nicht analysieren als ein fertiges und fixiertes Dasein, das abgeschrieben oder nachgeahmt werden kann. Auch kann man ihn nicht aus seinem rein psychologischen Entstehungsprozeß in der Zeit auffassen, sondern der Inhalt offenbart sich in dem Moment, in dem er durch das menschliche Schaffen sich selbst zu Bewußtsein kommt. Denn dies ist das Entscheidende: In der künstlerischen Gestaltung kommt der Inhalt zu seiner eigenen Form; der schaffende Mensch entrißt dem Gegenstand, was in diesem an Ordnung und Wesentlichem liegt durch das Instrument seines Geistes. Dieses ist keine reine und apriorische Form, die einer formlosen, sinnlich-chaotischen Masse Gesetz gibt; der Geist ist überhaupt nicht reine Form, sondern Form und Inhalt zugleich: ein Einmaliges, Subjektives, Historisches und zugleich etwas Konstantes, allgemein Menschliches. Die beiden Kategorienpaare Subjekt und Objekt einerseits, Form und Inhalt andererseits fallen keineswegs zusammen, sondern Form und Inhalt finden sich sowohl im Ich wie im Nicht-Ich. Es ist das Wesen des Gestaltungsprozesses, diese beiden Gruppen von Formen und Inhalten, die sachlichen und die personalen, soweit wie möglich einander anzunähern. (Der jeweils erreichte Abstand von der absoluten Koinzidenz, die unerreichbar ist, bildet die Grundlage der Kritik).

Die Methode ist also nicht das äußere Band zwischen einem fertigen, aber chaotischen Inhalt und einer apriorischen und darum inhaltsleeren Form, sondern sie ist das Leben des Inhalts auf dem Weg zu seiner Form (objektiv betrachtet) und das Leben der Form auf dem Weg zu ihrem Inhalt (subjektiv betrachtet). Indem sich diese beiden Vorgänge gleichzeitig im künstlerischen Gestaltungsprozeß exteriorisieren, gibt es zwischen der bloß äußeren Verbindung und der inneren Vereinigung eine Mannigfaltigkeit von Methoden, also auch von Inhalten und Formen, die sich nicht nur nach ihrer Beschaffenheit, sondern auch nach dem Grad der Innigkeit ihres Zusammenhangs unterscheiden. Und in jedem einzelnen Fall zeigt uns der jeweilige Inhalt eine ganze Struktur,

das heißt mehrere Arten von Inhalten: dingliche und seelische, intellektuelle und emotionale, die sich auf sehr mannigfaltige Weise miteinander verbinden können. Außerdem zeigt diese Struktur mehrere, ja unendlich viele Etappen von Inhalten. Denn was sich im Gestaltungsprozeß zu Bewußtsein kommt, ist ein Einzelinhalt in Beziehung zur möglichen Totalität aller Inhalte.

Vermöge dieser Spannung kann sich die ganze Weltanschauung in den einen Gegenstand inkorporieren, während umgekehrt der Gegenstand so gewählt und geformt wird, daß er sie aufzunehmen vermag. Die Schichten, die so zwischen der physischen und metaphysischen, der seelischen und der logischen durchlaufen werden, treten uns entgegen in der kontinuierlichen Kette von *Bedeutungen*, die vom Sujet zum Gehalt reichen. Der Sinn des Begriffs Form wird ebenso vieldeutig wie der des Begriffs Inhalt. *Dem Weg vom Inhalt zum Gehalt entspricht ein Weg von der leeren Kategorie zur künstlerischen Gestalt*, die, weil sie die Synthesis aller Gegensätze ist, auch alle Details innerhalb dieser Gegensätze auf dem Weg zu ihrer Synthese enthüllen muß. Ferner erlaubt uns die phänomenologische Darstellung der Methode die Stufen zwischen den zwei fixierten Extremen der Form und des Inhalts festzustellen.

Autonomie des Werks. Die Einzelform entsteht gleichzeitig mit der Werkgestalt des Ganzen; beide werden in engster wechselseitiger Abhängigkeit voneinander geschaffen, so daß einige Merkmale beiden gemeinsam sind und ebensogut bei der Einzelform wie bei der Werkgestalt erörtert werden können. Dies gilt – außer von der Methode, welche man auch die Lebensweise der Werkgestalt nennen könnte – besonders von ihrer Existenzart. Der Akt der Formbildung ist nach zwei Seiten hin abhängig: nach einer objektiven und einer subjektiven, nach einer geschichtlichen und einer logischen, die sich auf verschiedene Weise und in verschiedenen Graden verbinden und durchdringen können.

Das Ziel dieser Vereinigung ist eine Distanzierung sowohl vom Subjekt des Künstlers, der als individueller Träger den über die Grenzen seiner Person hinausragenden Akt vollzieht, wie von den Gegenständen und Sujets (Natur und Geschichte), an denen er vollzogen wird; eine Verselbständigung der künstlerischen Seinsart gegenüber der außen- und innerweltlichen, gegenüber Sein und Bewußtsein, als deren

Synthese sie ihre (relative) Autonomie gewinnt. Dieses Sein *sui generis*, das man nur unter starken Vorbehalten »Schein« nennen darf, konkretisiert sich zwischen den Polen einer physischen und spirituellen, einer materialistischen und idealistischen Existenzebene auf sehr verschiedene Weise und in sehr verschiedenen Graden.

Form der Werkgestalt. Nachdem wir in der Existenzebene und in der Methode die Realitätsart und die Lebensweise der Werkgestalt definiert haben, können wir nun zu ihrer inneren und äußeren Form übergehen. Die letzte wird bestimmt durch das Format und durch die Kunstgattung. Das Format hat eine Figur, eine absolute Größe und Größenverhältnisse, eine Grenze, ein Zentrum und von der Figur abhängige ausgezeichnete Linien.

Die *Figur* kann einheitlich oder aus mehreren verschiedenen kombiniert sein, wie der Grundriß der Basilika (Kreuz), das nach oben zugespitzte Rechteck des Glasfensters, der Rahmen eines Barockaltars, einer barocken Deckenmalerei etc. Sie kann gradlinig-rechtwinklig sein (starr, abstrakt, regelmäßig) oder eine fließende, zu Ein- und Ausbuchtungen fähige Kurve (z. B. Pfosten und Stütze am Portal zu Moissac). Es kommen in diesen Figuren Eigentümlichkeiten der Geschichtsepoche zum Ausdruck.

Die absolute *Größe des Formats* ist für den Ausdruck von großer Bedeutung. Der Unendlichkeitsdrang der gotischen Kathedrale ließe sich bei zu kleinen Ausmaßen ebensowenig entwickeln wie das Monumentale. Jede individuelle Idee trägt ihr Maß in sich, das sich in Spannung zu den absoluten Größen des Formats steigert oder vernichtet.

Von nicht geringerer Bedeutung sind die *relativen Maße*, z. B. das Verhältnis der beiden Achsen einer Ellipse, die sich entweder dem Kreis oder der gestreckten Linie annähern kann, je nach der Höhe der Senkrechten im Verhältnis zur Waagrechten. Mit der Vergrößerung der Breite und der Verkleinerung der Tiefe der gotischen Kathedrale verstärkt man die irdische Dimension auf Kosten der immateriellen. Zwei annähernd gleich große Seiten geben dem Rechteck eine Unbestimmtheit, die von Manet zum Ausdruck des Zweifels gewählt wurde. Zwischen ausgesprochen hochgestreckten und breitgelagerten Rechtecken findet sich der wohlgefällige Ausgleich der Gegensätze von Statik und einseitiger Dynamik, wenn die Seiten nach dem Goldenen Schnitt proportioniert werden.

Figur, absolute und relative Größe bilden die Grenze, der die *Binnenform der Werkgestalt* gegenübersteht. Die Grenze bedingt gewisse ausgezeichnete Linien und Punkte, z. B. für die Ellipse die beiden Achsen und Brennpunkte, für ein Rechteck die beiden Mittelachsen, Diagonalen und Goldenen Schnittlinien. Die *Achsen* können getrennt voneinander oder zusammen, potentiell oder virtuell gebraucht werden etc. Man kann die Mittelachse zum Motiv machen oder mit dem Motiv verbinden. (Im Glasfenster mit der *Notre-Dame de la Belle Verrière* von Chartres erhält die symbolische Kopfneigung Mariä ihren ganzen Akzent dadurch, daß sie die einzige stärkere Abweichung von der durchgehend wirksamen senkrechten Mittelachse ist; in Leonardos *Abendmahl* kommt der Eindruck des Zusammenbrechens einer Gemeinschaft dadurch zum Ausdruck, daß die waagrechte Mittelachse auf der senkrechten sichtbar und meßbar nach unten verschoben ist.)

Die *Diagonalen* können einzeln gebraucht werden ohne genügendes Gegengewicht der einen gegen die andere, dann dienen sie der Bewegung. Werden sie gleichzeitig und gleichgerichtet gebraucht, so dienen sie der Konzentration auf einen Punkt, der Überschneidung und dem Auseinanderspreizen, das heißt einem Spiel von Stützungen, wie es im Portalpfeiler von Moissac zu diesem Zweck gebraucht wurde.

Mittelachsen und Diagonale schneiden sich im Mittelpunkt des Formats, der von den Linien des *Goldenen Schnitts* umschrieben wird. In der Tendenz zur Harmonisierung liegt die Grenze der Verwendbarkeit des Goldenen Schnitts, denn in der Kunst spielt nur dasjenige Wohlgefallen eine Rolle, das seinen Ursprung in der methodischen Einheit von Inhalt und Form hat; es gibt Inhalte, die durch die Anwendung des Goldenen Schnitts zerstört werden würden oder die seine nur regulative, nicht aber seine konstitutive Verwendung erlauben.

Diese drei Gruppen von Linien haben einen ganz verschiedenen *Ausdruckswert*. Die Mittelachsen bilden ein statisches Gerüst, ein Zentrierungssystem, in dem sich auch die dynamischen Diagonalen treffen können, während die Linien des Goldenen Schnitts (wenn man den kleineren Teil von rechts und von links, von unten und von oben nimmt) um den Mittelpunkt der Figur ein dem ursprünglichen ähnliches Rechteck umschreiben. Dieser Umkreis um das Zentrum der Figur hat nun je nach seiner Besetzung oder Nichtbesetzung eine besondere, entgegengesetzte Bedeutung: Die Belastung mit Inhalt (wie auf Corots *Römischer Landschaft*,²⁶ 1826–28), gibt dem Bild eine melan-

chologische Schwere, während die Nichtbesetzung mit Dingen (die relativ leichtere Besetzung) dem Werk einen immateriellen Freiheitsgrad sichert (wie z. B. in Rembrandts *Joseph, vom Weib des Potiphar verklagt*, 1655). Der Mittelpunkt ist die wesenhafte Einheit, in der alle Unterschiede zusammenfallen und zugleich der Ausgangspunkt für die Messung der Bildwirklichkeit gegenüber dem nicht zum Bild Gehörigen.

Der Künstler kann sich diesen Eigentümlichkeiten und den aus ihnen folgenden Ansätzen zu bestimmten seelischen Ausdrucksinhalten als objektiven Forderungen fügen; er kann sie in subjektiver Willkür sprengen, um gerade durch diese Vergewaltigung des Gesetzes die Art seines Formwillens zur Erscheinung zu bringen; er kann sie auf möglichst wenige Punkte zentrieren, um den Eindruck des fixierten und festen Gerüsts hervorzurufen; er kann umgekehrt sie bewußt vernachlässigen, um den Eindruck einer ungehemmten offenen Diffusion und einer großen Naturähnlichkeit zu erhalten; und er kann ihre verschiedenen Elemente verschieden betonen, verschieden kombinieren und das seinem Sujet entsprechende System der geometrisch ausgezeichneten Linien auf sehr verschiedene Weise mit dem System ausgezeichneter Körperlinien verbinden. — Es ist die Methode, die im Zusammenhang mit dem Sujet die jeweils adäquate Möglichkeit bestimmt.

Zwischen der äußeren und der Binnenform des Formats können die verschiedensten Beziehungen der Konkordanz und Diskordanz bestehen. Die äußere Grenze des Formats kann

— unbetont, ungegliedert, verwischt sein wie auf impressionistischen Bildern, wo die Offenheit des Bilds die Ausdehnbarkeit des Ausschnitts in die irdische Unendlichkeit sichert;

— in ihrem Charakter als Grenze betont sein, als eine hauchdünne Schicht, die ein Inneres und ein Äußeres so voneinander trennt, daß die sprunghafte Bezogenheit des einen auf das andere zur Erscheinung kommt. Dies ist der Fall in der Glaswand der gotischen Kathedrale, wo von außen die Strebepfeiler nach innen weisen und von innen das Kreuzgewölbe nach außen drängt, während der Kontakt von Stützen und Gestütztem dem Auge entzogen bleibt, was in den Rationalismus der gotischen Konstruktion die spezifisch christliche Irrationalität einführt;

— der Binnenform schlechthin transzendent sein nach Inhalt und

Form wie in den geometrischen Ornamenten der erzählenden Glasfenster von Chartres;

– eine vom Inneren verschiedene Erscheinung haben, aber ihre Gliederung kann für das Innere maßgebend sein, sodaß die Beziehung Transzendenz und Immanenz zugleich ausdrückt, wie bei Giotto, wo sie auf einem speziellen Netzwerk verläuft, das von einer bloßen Aufteilung der Bildebene in Quadrate wesentlich verschieden ist.²⁷

Die innere Form kann die äußere entwickeln, so daß für diese eine besondere Gestalt überflüssig wird (Poussins *Jahreszeiten*, 1659–64), oder die äußere Form kann einen selbständigen Wert als Ausdruckssilhouette annehmen, der gegenüber die Binnenform relativ willkürliche Füllung ist (Cranach). – Auch hierin zeigen sich verschiedene Methoden am Werk, und die geschichtlich bedingte qualitative Seite steht in Verbindung mit der von der Gestaltungskraft bedingten normativen.

Typen der Werkgestalt. Format und Gattung²⁸ sind äußere Bedingungen der Werkgestalt, weil sich die Methode ihrer nur als Mittel bedient auf dem Weg, auf dem sie die künstlerische Realität zu einem systematischen Ganzen entwickelt; sie haben daher eher regulative als konstitutive Bedeutung. Die Werkgestalt sinkt zu einem bloßen Schema herab, wenn sie keine anderen Elemente zeigt als die geometrisch bevorzugten Linien und die mit ihnen verwandten Formen der Symmetrie etc. (wie etwa bei Hodler). In Wirklichkeit aber ist die Werkgestalt das zur Totalität entwickelte Wesen der Einzelform, beide stehen in einer Wechselwirkung, dank der allein beide konkrete Bestimmtheit gewinnen. Denn ohne das Element ist das Ganze seinsleer und ohne das Ganze ist das Element funktionsleer. *Die Werkgestalt ist die volle Entfaltung und umfassendste Konkretisierung der in der Form angelegten Methode, und sie läßt sich ablesen aus der Art und Weise, wie die Einzelformen durch ihre Verbindung untereinander das Ganze formen oder, umgekehrt, wie sich aus dem Ganzen die Einzelform ableitet.*

Wir sprechen von *organischer Gestalt*, wenn jede Form einerseits durch alle vorangehenden kausal bedingt ist und andererseits als Mittel für das Ganze einen bestimmten finalen Wert hat (Poussin, Leonardo, Houdon etc.). Das Werk genügt in diesem Fall sich selbst, es findet als Ganzes und in seinen Details seinen notwendigen und zureichenden Grund in sich selbst; und man braucht zum Verständnis weder auf die

natürliche Wirklichkeit noch auf das seelische Erleben des Künstlers zurückzugreifen.

Die Werkgestalt ist aufgrund des gesamten Gestaltungsprozesses autonom geworden, was eine große Anzahl von Stufen zwischen absoluter Autonomie und relativer Abhängigkeit von der Welt der Dinge, des Glaubens, der metaphysischen Realitäten, der seelischen Regungen des Subjekts etc. zuläßt.

Die *nicht autonomen Werkgestalten* sind entweder subjektiv oder objektiv oder dekorativ, je nachdem ob sie von der Gegenstandswelt, dem Künstler oder den Materialien abhängig bleiben.

Ein Bild von Monet hat eine *fragmentarische* Werkgestalt, weil es – trotz allem Lyrismus – von der Beschreibung der zeitlich spezifizierten Atmosphäre nicht loskommt. Es beschränkt im Inhalt das Allgemeine zugunsten des Vorübergehenden, das Universelle zugunsten des Augenblicklichen. Es schaltet unter den Fähigkeiten des Subjekts die Vernunft wie den Körper ganz aus und behält vom Intellekt im wesentlichen nur die analysierende, differenzierende Fähigkeit, die sich an einer zugespitzten, geschärften Sinneswahrnehmung betätigt, die von einem weiten und vagen Gefühl begleitet ist. Im Werk selbst kommt diese Reduzierung im Fortfall der Modellierung zum Ausdruck: Die Form schrumpft auf ein gestaltloses Komma zusammen, und die Bildstruktur ist zugunsten einer naturalistischen Luftperspektive ausgeschaltet. Dementsprechend wird die Werkgestalt zu einem kleinen Ausschnitt, durch den offen die universelle Atmosphäre in einer bestimmten Erscheinungsweise hindurchströmt, weil die Gegensätze von Ding und Atmosphäre, von Subjekt und Objekt nicht in Spannung zueinander getreten oder gar ausgetragen sind. In dieser ungeschiedenen Einheit eines Monismus liegt zwar eine künstlerische Konstituierung vor, das Objekt ist in »seiner punktuellen Einheit begründet«, aber diese Begründung bleibt in einem Anfang stecken, der noch keineswegs Allgemeingültigkeit besitzt.

Neben dieser der Sachwelt verhaftet bleibenden und insofern »imitativen« Werkgestalt steht die *expressive*, die sich nicht ganz vom Subjekt ablösen kann, das seinen seelisch-geistigen Inhalt möglichst direkt und gesteigert unter Vergewaltigung der Eigengesetze der Dinge ausdrücken will. Es macht dabei wenig Unterschied, ob dieser Inhalt biologisch-voluntaristisch (van Gogh) oder religiös-mystisch (El Greco) ist. Denn in allen Fällen sucht man mit Hilfe immer mehr

gesteigerter Gefühlserregungen am Grund des individualisierten Individuums das Absolute zu finden; die Bewegung von der Ursache zur Wirkung, das Werden des ewigen Flusses direkt zu fassen unter Abzug aller Gegensätze und Widerstände. So wird unter dem Druck metaphysischer Ausdrucksbedürfnisse aus der Form eine Formel; aus der substantiellen Entität eine Deformation; aus Allseitigkeit Einseitigkeit; aus dem Sichdurchdringen von Gegensätzen eine Steigerung ins Extrem.

Man überschreitet die Grenzen der Kunst, wenn man in der Malerei die Schranken zwischen Leben und Kunst, Kunst und Religion, Irdischem und Überirdischem niederreißt; wenn man predigt, mystische Verzückungen oder kollektive Exaltationen suggeriert. Das extensiv gesteigerte Selbstbewußtsein überschlägt sich in Selbstvergessen. Der Mensch erhöht seinen schöpferischen Akt zum Schöpfungsakt des Demiurgen, aber gerade diese Maßlosigkeit nimmt der Form wie der Werkgestalt mit dem Maß den Gehalt, die Fülle, die Autonomie.

Denn die motorische Energie des explosiven Individuums, die auf der »Abwesenheit von Bedenken, von Konsequenzen, von Überlegungen, auf der außerordentlichen Vereinfachung des jeweiligen geistigen Horizonts« (William James) beruht, kann nicht das stets sich aus seinem eigenen und unauflöselichen Konflikt erneuernde Leben schaffen, sondern es muß — in polarem Gegensatz zum Leben des Organismus — das Werden als eine fertige Kraft hinnehmen und ihr Rauschen, Steigen und Fallen beschreiben. Aber »Beschreibung«, mag sie sich auf das Erhabenste beziehen, ist nur das Fragment einer Gestaltung. Sie drängt nach gestaltlosen symbolischen Bedeutungen, um die fehlende Werkgestalt zu ersetzen. Die Dynamik, die sich aus sich selbst und nicht an Widerständen und Hemmungen entwickelt, verzehrt sich selbst und den Akt, der sie geschaffen.

Die Kunst ist Spiel zwischen drei Faktoren: dem Künstler, der Welt und den Mitteln der Gestaltung. Wie die einseitige Ablösung und Isolierung der Natur des Subjekts, so ergibt auch die der Darstellungsmittel und -materialien eine fragmentarische Werkgestalt: die *dekorative*. Hier werden der mathematische Charakter der Ebene oder des Kubus, das Materialgerechte, die immanenten geometrischen Linien oder abstrakte Proportionen als absolute Notwendigkeiten, als formbedingende Momente genommen. Die Einheit der Raumgestaltung zerreißt in einen mathematischen und einen naturalistischen Teil, die des Körpers ähnlich in einen apriorischen und aposteriorischen, wobei auf die

Modellierung verzichtet und die haptisch-motorischen Eindrücke, soweit sie nicht ausgeschaltet werden können, dem Zufall überlassen bleiben. Vorgefaßter Formwille und Erfahrung werden beide in ihrem Eigenwert verfälscht, ohne eine Vereinigung finden zu können, ebenso das Allgemeine und das Besondere, wobei jenes den Schein der Monumentalität annimmt, dieses den Kitzel einer persönlichen Mythologie (Giulio Romano, Gauguin, Puvis de Chavannes, Hodler).

Den Unterschied zwischen diesen drei verschiedenen Typen einer fragmentarischen Werkgestalt und der autonomen, organischen könnte ein Vergleich zwischen Monet, van Gogh und Gauguin einerseits und Cézanne andererseits zeigen.²⁹

In jeder der angedeuteten Verfahrensweisen hat der Künstler Notwendigkeit gesucht und einen bestimmten Grad des Verhältnisses von Notwendigkeit und Zufall gefunden, nur daß in fragmentarischer Gestaltung die Notwendigkeit eine Funktion des Zufalls bleibt, während umgekehrt der Zufall eine Funktion der Notwendigkeit wird, sobald die Autonomie der Werkgestalt aufgrund einer *absoluten Gestaltung* prinzipiell erreicht ist.

Der Wunsch, Notwendigkeit ohne Zufall zu erreichen, wird um so stärker, je zufälliger das individuelle Leben in der Gesellschaft ist. Die Wirkung und die Bedeutung mit dem Dasein zu identifizieren; im Dasein den Zwiespalt zwischen Subjekt und Objekt auszuschalten; den Raum auf die Ebene zu reduzieren, die Grenze auf eine einfache Figur, die Fülle der kompositionellen Mittel auf die Wiederholung, die Realisierung auf das Material in seiner einfachsten Erscheinung – kurz das einmalige, fixierte, unabwandelbare, mathematische Zeichen der Kunst – das Ornament – zu finden, dazu ist unter den Bedingungen der bürgerlichen Gesellschaft der Drang und die Verführung groß. Sobald man aber ein solches Ornament nicht bloß in eine bestimmte Stelle des Bildes einführen, sondern ein Bildwerk aus ihm aufbauen will, ist man gezwungen, es durch eine Stilisierung zu ersetzen, in der alle dem Ornament eigentümlichen Tugenden aufgegeben sind.

In Seurats *Chahut* (1889–90)³⁰ ist die Schuhschleife *die* Form, die an allen anderen Gegenständen wiederkehrt: auf den Rockfalten, im Korsett, im Mund, Augen, Bart, Haaren etc. Aber diese Kurve hat nicht mehr die Rigidität des Mathematisch-Allgemeinen, sondern die Vitalität des abstrus Einmaligen. Ihre Wiederkehr ist keine Wiederholung

im strengen Sinne, sondern eine Variation, deren Mannigfaltigkeit nicht von tieferen Gesetzen der Komposition getragen wird, sondern vom Geschmack, vom naturalistischen Substrat der Körper und von einem angeblich physikalisch-physiologischen Gesetz der Komplementärfarben, das wissenschaftlich das Unwissenschaftlichste sanktionieren sollte.

Während das echte Ornament den Inhalt so stark kondensiert, konzentriert und real macht, daß selbst die unabzählbar häufige Wiederholung, also die einfache Ortsveränderung auf einseitig gerichteter gerader Linie genügend Neues und Überraschendes enthält, um jede Langeweile auszuschließen, verdünnt und verflüchtigt die Stilisierung (das Scheinornament) den Inhalt ebenso wie die Form.

Die Komposition

Motiv. Einzelform und Werkgestalt sind durch die verschiedenen Mittel der Komposition nicht direkt verbunden; der Künstler bildet zunächst eine Art Wirbelsäule des Werkkörpers, welche die doppelte Funktion hat, einzelne Formen so zusammenzufassen, daß ihre geschlossene Gesamtheit den Gehalt für die Sinne klar veranschaulicht, und zugleich die formale Grundeinheit zu bilden, aus welcher sich alle weiteren Formen als Varianten ableiten lassen und auf die sich alle übrigen – sei es als Vorbereitung, sei es als Entwicklung oder Ausklang – wie auf ihre Achse beziehen. Es handelt sich also um zwei verschiedenartige, aber gleichzeitige Erfindungen: um die Übersetzung eines Inhalts in einen Inbegriff von Formen, was erst möglich ist, wenn das Inhaltsgefühl sich selbst gliedert und sich vom Sujet zum Gehalt, von der Ikonographie zur individuellen Idee vertieft hat.

Eben darum kann und darf das Motiv nicht vollständig fixiert sein, um dessen starre Gestalt herum sich alles andere willkürlich gruppiert, sondern es muß trotz der Bestimmtheit die Möglichkeit zu weiteren Entwicklungen und Ableitungen enthalten; es muß selbst als das Ergebnis sichtbarer Bewegungen erscheinen und weitere Bewegungen bedingen; kurz: *Das Motiv muß ein Akt und möglichst ein sich selbst erneuernder Akt sein.* Man könnte fragen, ob der künstlerischen Erfindung dadurch nicht enge Grenzen gezogen sind, da es Gefühle gibt, die sich entweder überhaupt nicht oder nicht in einem Inbegriff und Akt von Formen veranschaulichen lassen.

In der Tat gibt es Gefühle, die so vage, so schwebend, so immateriell und diffus sind, daß sie eine Anatomie von Formen nicht vertragen, obwohl sie veranschaulicht werden können (Monet, van Gogh, Claude Lorrain). Es gibt andere Gefühle, die durch Veranschaulichung ihre Reinheit verlieren und ihrerseits die Anschauung verkümmern lassen (die rein spiritualistischen und mystischen). Aber in dem Maß, in dem man die Gefühle der reinen Geistigkeit (Glaube) und der reinen Sinnlichkeit aus ihrer Isolierung befreit und mit anderen Vermögen der Erkenntnis oder anderen Tatbeständen in Zusammenhang stellt, läßt es sich auch durch ein Motiv veranschaulichen, wenn auch oft eine sehr lange geschichtliche Entwicklung nötig ist, bis es gefunden werden kann.

So hat z. B. Rembrandt auf seiner Zeichnung *Joseph deutet die Träume Pharaos* (um 1655) das Wunder dargestellt, indem er den Raum, in dem die Traumdeutung vor sich geht, unten leicht und oben schwer macht, also die Schweregesetze mit seiner Licht- und Schattenverteilung aufhebt und umkehrt; oder Tintoretto hat auf seinem *Abendmahl von St. Giorgio Maggiore in Venedig* (1594) die Transsubstantiation dadurch sichtbar gemacht, daß er die schweren, vollplastischen Körper des Vordergrunds graduell entmaterialisiert und schließlich zu einem völlig unkörperlichen Gequirl von Licht und Schatten kommt, in dem statt Früchten und Gefäßen Feuergarben und Engel aufleuchten.

Das Motiv besteht aus zwei verschiedenen Faktoren: einem allgemeinen und einem besonderen. Der *allgemeine Faktor* ist die Aufhebung einer ungeschiedenen Starrheit, eine Verschiebung zusammenhängender Massen, um zwischen ihnen ein labiles Gleichgewicht herzustellen. (Was sich durch die Worte Hamlets erläutern ließe: »Die Welt ist aus den Fugen. / Schmach und Gram, daß ich zur Welt sie einzurenken kam!«) Dies gilt für das Stand- und Spielbeinmotiv der griechischen Plastik ebenso wie für die gotische Konstruktion, welche die Schubkräfte des Spitzbogengewölbes am Außenbau auffängt durch Strebe- Pfeiler und -bögen.

Der *besondere Faktor* ist eine Zusammenstellung von Linien und Farben, welche einen konkreten Ausdruckswert anlegt und bestimmt, wie z. B. die beiden trichterförmigen Keile auf den Bildern Giottos inmitten der Linksverschiebung eines Ovals und der Rechtsverschiebung einer Diagonalen. Die Rotationsbewegung, die das Motiv vieler Bilder von Degas ist und nach der Flaubert die *Education sentimentale*

geformt hat, scheinen bestimmten Gefühlen zugeordnet zu sein (dem Pessimismus und der Verachtung des Bürgers), die ihrerseits soziale Ursachen haben (die regelmäßige Wiederkehr der Krisen der kapitalistischen Gesellschaft, die Wiederkehr des Gleichen).

Die geometrische Figur, die das Ensemble von Formen annehmen kann, erschöpft niemals das Motiv, das sich von der methodischen Einheit des Gestaltungsmittels nicht ablösen kann, ohne daß der Künstler in einen abstrakten Formalismus verfällt.

Die *Elemente des Motivs* können mit den ausgezeichneten geometrischen (oder körperlichen) Linien auf die verschiedenste Weise in Zusammenhang gebracht werden: Sie können sie ganz unberücksichtigt lassen oder weitgehend mit ihnen zusammenfallen. Dies ist der Fall auf dem eben erwähnten *Abendmahl* Tintorettos, wo die Entmaterialisierung auf einer Diagonalen verläuft oder präziser: auf dem Gegeneinanderspiel dieser Diagonalen mit der planparallelen Vordergrundebene; oder auf der *Notre-Dame de la Belle Verrière* in Chartres. Aber dieser Unterschied zwischen strukturgebundenen und freien Motiven ist sekundär gegenüber den möglichen Verbindungen der allgemeinen und besonderen Seite des Motivs, der Verschiebung und der Wiedereinrenkung. Es kann ein Überwiegen der einen, ein gleichzeitiges Nebeneinander, eine Ableitung statthaben – Möglichkeiten, die so zahlreich sind wie die Methoden selbst.

Die individuelle Idee. Die Schwierigkeit, die ein Künstler hat, um für seine individuelle Idee das einfachste, klarste und erschöpfendste Motiv zu finden, werden wir uns nur dann nicht zu gering vorstellen, wenn wir bedenken: *Die Erfindung des Motivs ist zugleich die Entdeckung der individuellen Idee.* Diese gestaltet sich um so schwieriger, je tiefer das Sujet in der Tradition verwurzelt ist. Tintoretto hat fünfzig Jahre, sein ganzes künstlerisches Leben nötig gehabt, um von dem waagrechten Tisch, um den Christus und Apostel zum Abendmahl gruppiert sind (San Marcuola 1547) zu der bereits erwähnten Transsubstantiationsvorstellung (San Giorgio Maggiore 1594) zu kommen. Dazwischen liegen zwei Fassungen (San Trovaso 1555/1560 und San Polo 1565/70), in denen um einen über Eck gestellten Tisch Christus und einzelne Jünger heftige Bewegungen in den Raum hinein oder heraus machen und wo diese zentrierte Gruppe von einem leeren Raum umgeben ist. Der neue Gedanke ist der unvermittelte Übergang von der

ruhigen Leere des Raums zu den bewegten Figuren und von diesen zu dem von ihnen umringten, verkürzten Tisch, die starke seelische Erregung zwischen der Leere und dem Unbeteiligten, die Paradoxie, etwas zur Seite Verschobenes, durch Überschneidungen Verdecktes und mit der Spitze Ausbrechendes zum Zentrum der Aufmerksamkeit zu machen. Erst im Todesjahr fallen die festen Grenzen des Raums, das Leere wird in das Volk hineingenommen, die Körperlichkeit wird sukzessive immaterialisiert, weil sie und ihre Bewegungen nur Funktion der Licht- Schattenströme sind, welche die irdische und überirdische Welt umfassen, von der einen zur anderen fließen.

Wenn so die Schaffung eines Motivs die Krönung eines langen Künstlerlebens durch den Tod selbst ist, wird es begreiflich, daß Motive nicht nur eine verschiedene Beschaffenheit, sondern auch einen verschiedenen Wert haben, je nachdem sie vom Künstler willkürlich gesetzt erscheinen oder aufgrund eines inneren Gegensatzes sich selbst setzen, was wiederum davon abhängt, ob sie die herrschenden Ideen einer Epoche in ihrer Spezifität, Totalität und größten Vertiefung geben oder nur ein konventionelles Bild, einen sektiererischen Ausschnitt. Zwischen den Polen des Gemachten und des Selbstbewegten, der Konfliktlosigkeit und des sich selbst setzenden Konflikts gibt es eine Fülle von Zwischenstufen.

Alle Beispiele haben gezeigt, daß das Motiv an eine individuelle Idee gebunden ist, daß beide gleichzeitig und in engster wechselseitiger Abhängigkeit voneinander entstehen. Die individuelle Idee ist dadurch charakterisiert, daß sie

1. ein Gedanke und ein Gefühl zugleich ist;
2. den Kontrast zwischen Allgemeinem und Besonderem, Individuellem und Universellem, Originalem und Banalem enthält;
3. eine Kette sich entwickelnder, sich vertiefender Bedeutungen darstellt;
4. der Ansatz- und Sammelpunkt für sekundäre Ideen oder Gefühle ist.

Diese sind umso zahlreicher, je weiter und fruchtbarer der Kontrast ist, sie schrumpfen mit der Abschwächung des Kontrasts zusammen. Es kann gelegentlich aus religiösen Gründen, wie in der ägyptischen Plastik, das Individuelle zurückgedrängt werden, gelegentlich umgekehrt das Allgemeine, um das Leben der Natur zu suggerieren (wie im Impressionismus). Aber die Ursache kann auch darin liegen, daß das

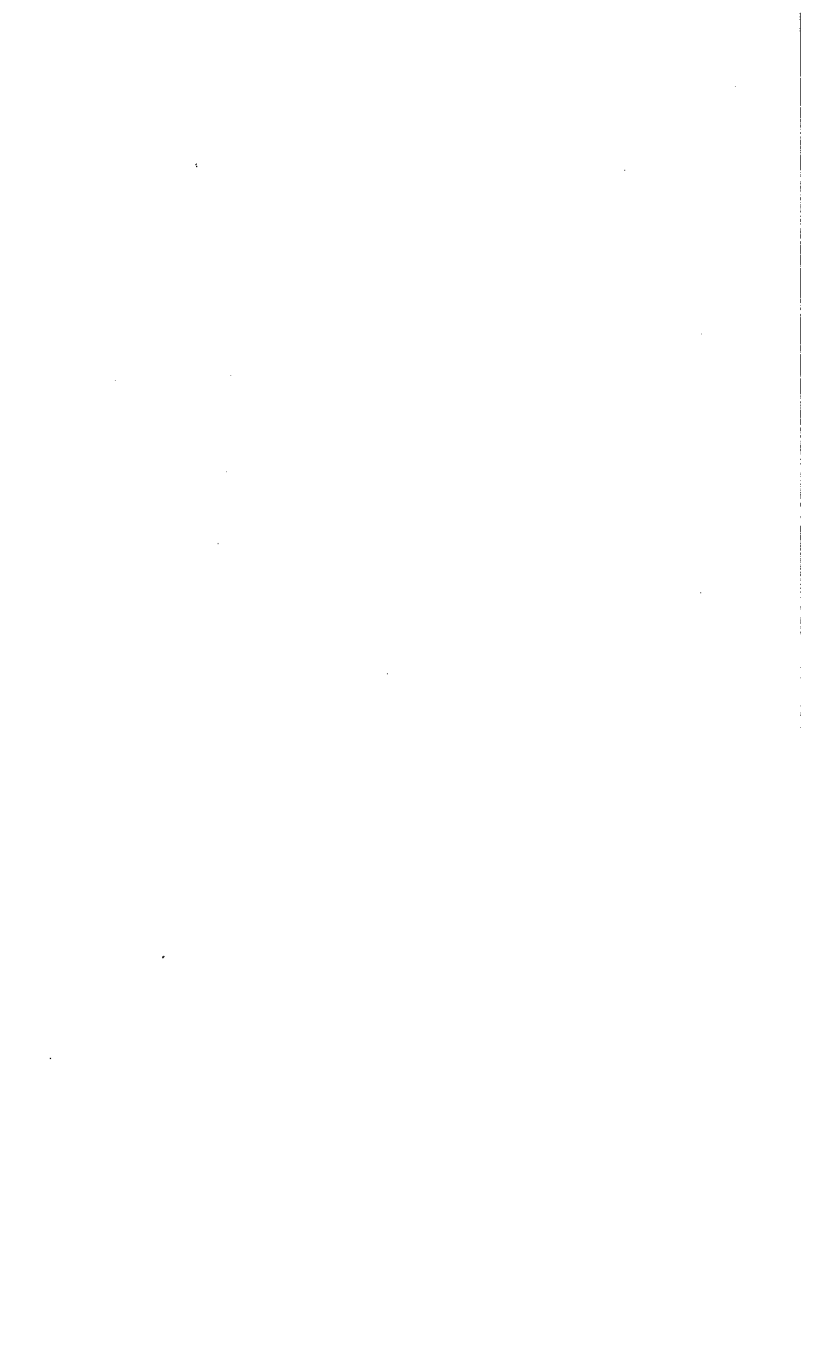
Gefühl nicht genug Konsistenz und Differenzierung angenommen hat. Es gibt so viele Möglichkeiten wie Methoden.

Dies gilt auch für das Verhältnis von Gedanke und Gefühl. *Die individuelle Idee gibt dem Sujet den tieferen Gehalt, dem ästhetischen Gefühl größere Bestimmtheit*, sie entmaterialisiert jenes und konkretisiert dieses. Die ikonographischen Eigentümlichkeiten des christlichen Sujets der besiegten Synagoge (im Gegensatz zur siegenden Kirche) sind im Südportal der Kathedrale von Straßburg einmal bezogen auf das ästhetische Gefühl des Tragischen, dann auf die allgemein menschliche Erfahrung einer Frau, die in dem Bewußtsein des Konflikts zwischen Schönheit und Keuschheit das Maß für weiblichen Lebenskonflikt überhaupt und in dem Besiegtsein ihrer Keuschheit das Ende einer Existenz erlebt. Ein und dasselbe Sujet erlaubt sehr verschiedenartige Auffassungen wie der Vergleich mit der zeitgenössischen Synagoge am Bamberger Dom lehrt.

Oder man vergleiche verschiedene Darstellungen des Abendmahls. Der Text des neuen Testaments enthält einen unauflösbaren Konflikt: Eben hat Christus die Identität von Brot und Wein mit seinem Leib und Blut verkündet, und schon muß er hinzufügen, daß einer von den Jüngern ihn verraten wird. Der Zusammenhang zwischen diesen beiden Aussagen ist kein historisch-zufälliger, sondern ein notwendiger, denn die Jünger können, weil sie als Menschen prinzipiell unzulänglich und bedingt sind, nur durch Verrat zur Eucharistie kommen, deren sie so dringend bedürfen. Während Tintoretto die Verratsankündigung ganz in die Transsubstantiation hineingezogen, Ghirlandajo aus dem Abendmahl das letzte melancholische Zusammensein in einer Abendstimmung gemacht hat, hat Leonardo seine individuelle Idee an die Verratsworte selbst angeknüpft: Die Apostel bewegen sich bald von Christus fort, bald auf ihn zu, bald voneinander, und die wellenartige Anordnung dieses Bewegungszugs wie die Gliederung in Dreiergruppen wirkt wie eine Ironie zu der inneren Unordnung dieser Menschen, die durch ein Wort jeden Selbsthalt verloren haben und nichts anderes sind als abhängige Funktionen des einen ruhenden, unerschütterten, in sich und für sich seienden Seins. In diesem Moment der seelischen Abhängigkeit und Mittlerbedürftigkeit, der inneren Haltlosigkeit der Jünger im Gegensatz zur Unberührbarkeit des Gottmenschen, der in seiner inneren Stille wie äußeren Einsamkeit gleich vollkommen ist, hat Leonardo den Verrat mit der Abendmahlseinsetzung, das Gesche-

hen mit dem Mysterium verbunden und zwar so, daß sich auf dem Grund des auf die Spitze getriebenen konkreten Geschehens das Mythische findet.

Man könnte einwenden, daß so verschiedene Auffassungen nur möglich waren, weil das christliche Dogma keine allgemeine Verbindlichkeit mehr hatte oder weil es selbst aus gesamthistorischen Gründen einem Wandel unterworfen war. Man vergißt, daß die Klassenstruktur immer Raum für verschiedene individuelle Ideen läßt, die den verschiedenen materiellen Interessen und der fort- bzw. rückschrittlichen Tendenz der Klassen entsprechen. Umgekehrt aber ist zu sagen, daß ein Künstler nur eine begrenzte Anzahl von individuellen Ideen hat, die dann unter verschiedenen Sujets realisiert werden.³²



Anmerkungen

Genaue bibliographische Angaben zu den Schriften Max Raphaels finden sich im Anhang zum ersten Band der Kunsttheoretischen Schriften: *Marx Picasso*. Raphaels Nachlaß befindet sich im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg.

Vorwort

- 1 Vgl. dazu Max Raphael, *Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage* (1974).
- 2 Einige für Raphaels Bildbeschreibungen grundlegende Begriffe werden im 1. Kapitel seiner geplanten *Empirischen Kunstwissenschaft* entwickelt; s. unten S. 303 ff.
- 3 Von Raphaels der prähistorischen Kunst gewidmeten Arbeiten ist auf deutsch bislang veröffentlicht: *Wiedergeburtsmagie der Altsteinzeit. Zur Geschichte der Religion und religiöser Symbole* (1979).
- 4 Näheres zum Verhältnis von Kunsttheorie und Kunstgeschichte ist ausgeführt in: *Marx Picasso* (1982), S. 21 ff.

Kunstwerk und Naturvorlage

Das Motto: nach Gasquet (vgl. Anm. 4), S. 91 f.

- 1 Zum Schaffens-Begriff Max Raphaels vgl. das Vorwort des Herausgebers zu *Von Monet zu Picasso* (1983).
- 2 Zum Begriff der »Werkgestalt« vgl. S. 332 ff. in diesem Band.
- 3 John Rewald, *Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola*, Paris 1939, S. 275
- 4 Joachim Gasquet, *Cézanne*, Berlin 1930, S. 158 f.
- 5 Ebd., S. 104
- 6 Emile Bernard, »Souvenirs sur Paul Cézanne, et lettres«, in: *Mercure de France*, 138, Paris 1920, S. 39
- 7 Heimo Kuchling, *Paul Cézanne. Eine Sammlung von Briefen und Aussprüchen*, Klagenfurt 1948, S. 46
- 8 In Cézannes Worten: »Es gibt nur einen Weg, um alles wiederzugeben, alles zu übertragen: die Farbe.« Gasquet (Anm. 4), S. 112
- 9 Ebd., S. 112 f.
- 10 Ebd., S. 118
- 11 Bernard (Anm. 6), S. 298

- 12 Ebd., S. 63f.
- 13 Raphael interpretiert Cézannes Palette auch in: *Von Monet zu Picasso*, S. 142ff.
- 14 Kuchling (Anm. 7), S. 43
- 15 Bernard (Anm. 6), S. 42
- 16 Gasquet (Anm. 4), S. 157
- 17 Kuchling (Anm. 7), S. 44
- 18 Gasquet (Anm. 4), S. 103f.
- 19 Vgl. dazu auch Max Raphael, *Von Monet zu Picasso*, S. 193f.
- 20 Brief an Emile Zola vom 27. November 1884, in: Paul Cézanne, *Briefe*, neue, ergänzte und verbesserte Ausgabe der gesammelten Briefe von und an Paul Cézanne, aus dem Französischen übertragen und herausgegeben von John Rewald, Zürich 1962, S. 200.
- 21 Brief an seinen Sohn Paul, ebd., S. 304
- 22 Gasquet (Anm. 4), S. 76: »Seien Sie überzeugt, daß die farbige Malerei am Anfang eines musikalischen Abschnittes steht. Wenn ich einen von den Älteren nennen soll, so erscheint Cézanne wie ein Schüler von César Frank. Er spielt beständig die große Orgel, deshalb sagte ich, er sei polyphon.«
- 23 Ebd., S. 128
- 24 Rewald, (Anm. 3), S. 394
- 25 Gasquet (Anm. 4), S. 128
- 26 Brief an Camille Pissarro, in: Cézanne (Anm. 20), S. 142
- 27 Gasquet (Anm. 4), S. 113
- 28 Die Quelle konnte nicht ermittelt werden.
- 29 Gasquet (Anm. 4), S. 158
- 30 Bernard (Anm. 6), S. 65 u. 29 f.
- 31 Gasquet (Anm. 4), S. 117
- 32 Zum Begriff der »Wirkungsform« vgl. S. 330ff. in diesem Band.
- 33 Raphael verwendet diesen Begriff im hegelschen Sinn; vgl. G. W. F. Hegel, *Jenenser Logik*, Kapitel I. C.
- 34 Zum Begriff der »Blicklinie« vgl. S. 329 in diesem Band.
- 35 Aus einem undatierten Brieffragment an Gasquet, zitiert nach: *Cézanne, Briefe*, hrsg. von Eugen Rentsch, Zürich und Leipzig 1939, S. 247ff.
- 36 Ebd., S. 275
- 37 Brief an Emile Zola vom 8. Mai 1878; zitiert nach Cézanne (Anm. 20), S. 153

- 38 Brief an Emile Zola vom 14. Sept. 1878; ebd., S. 161
- 39 Zum Begriff der »Komposition« vgl. S. 342ff. in diesem Band.
- 40 Zum »ästhetischen Gefühl« vgl. S. 320ff. in diesem Band.
- 41 Brief an Emile Bernard vom 21. Sept. 1906; zitiert nach: Cézanne (Anm. 20), S. 306
- 42 Gasquet (Anm. 4), S. 150
- 43 Brief an Ambroise Vollard vom 9. Januar 1903, zitiert nach: Cézanne, Briefe (20), S. 274
- 44 Gasquet (Anm. 4), S. 105
- 45 Ebd., S. 120
- 46 Ebd., S. 151
- 47 Zum Begriff der Werkgestalt vgl. S. 332ff. in diesem Band.
- 48 Gasquet (Anm. 4), S. 132
- 49 Ebd., S. 103
- 50 Ebd., S. 111
- 51 Raphael hat diese Statue (im National Museum Athen, Nr. 2710; vgl. auch G.M.A. Richter, *Archaic Greek Youth*, Katalog Nr. 2, Abb. 233–39) ausführlich analysiert in: *Der Weg zum klassischen Menschen in der monumentalen Skulptur*; Auszug in: *Tempel, Kirchen und Figuren* (1988).
- 52 Gasquet (Anm. 4), S. 156
- 53 Ebd., S. 149
- 54 Mit dem Begriff des »sich selbst setzenden Konflikts« bezieht sich Raphael auf Wilhelm von Scholz, *Kunst und Notwendigkeit. Vier Thesen* (in: *Gedanken zum Drama*. Neue Folge, 1915); vgl. auch *Von Monet zu Picasso*, S. 61 ff.
- 55 Gasquet (Anm. 4), S. 46. Thérèse (Pseudonym für Emma Valadon) war zu jener Zeit die beliebteste humoristische Sängerin. Emile Ollivier war franz. Regierungschef während des Krieges 1870/71.
- 56 Brief an Ambroise Vollard vom 9. Januar 1903, zitiert nach: Cézanne (Anm. 20), S. 274
- 57 Gasquet (Anm. 4), S. 73
- 58 Ebd., S. 31; Cézanne hatte dieses Motto an die Wand seines Ateliers geschrieben.
- 59 Ebd., S. 75
- 60 Ebd., S. 32
- 61 Ebd., S. 160f.
- 62 Ebd., S. 137

Die Arbeit der künstlerischen Phantasie

- 1 Loys Delteil, *Le peintre graveur illustré*, Nr. 39, Paris 1919, IX
- 2 Zu den Begriffen der »Blick-« und »Trefflinie« vgl. S. 329 in diesem Band.
- 3 Zum Begriff der »Daseinsform« vgl. S. 330 in diesem Band.

Die Entwicklung des Künstlers

Das Motto: Goethe, *Faust I*, V. 1803–09

- 1 Im Kunsthistorischen Museum, Wien
- 2 Vgl. Max Raphael, *Prehistoric Pottery and Civilisation in Egypt* (1947), S. 76ff.
- 3 Raphael hat die Fresken während seiner Italienreisen 1909 und 1928 gesehen. Die Niederschrift der Analyse erfolgte anhand von Photographien. Raphael starb, bevor die Restauration des Florentiner Freskos begonnen wurde (1957). Die dabei vorgenommene Wiederherstellung der ursprünglichen Farbwerte und die Entfernung der falschen Farbe (sie wurden 1853 bei der ersten »Restauration« des Bildes aufgetragen) wirken sich kaum auf Raphaels Analyse aus.
- 4 Zum Begriff der »Trefflinie« vgl. S. 329 in diesem Band.
- 5 Dem Problem der Wertung von Kunstwerken wollte Raphael eine eigene Untersuchung und Grundlegung widmen, vgl. das Nachwort des Herausgebers in diesem Band.

Literarische Vorlage und Kunstwerk

Das Motto: Spinoza, *Ethik*, V, Lehrsatz 32

- 1 Nicht alle Kunsthistoriker sprechen Rembrandt diese Zeichnung zu.
- 2 *Das Gastmahl des Belsazar*, um 1639
- 3 Zum Begriff des »sich selbst setzenden Konflikts« vgl. Anm. 54 des ersten Kapitels. Mit dem Verhältnis von Geist und Macht hat sich Raphael in seinem Kriegstagebuch *Geist wider Macht* beschäftigt (1915–17); vgl. *Lebens-Erinnerungen* (1985).
- 4 Im Katalog des Budapester Museums der Schönen Künste: »Feder und Bister«.
- 5 Zum Begriff des »Gestaltungsstoffs« vgl. S. 312ff in diesem Band.

6 Zum Begriff des »Werktypus« vgl. S. 338ff. in diesem Band.

7 An dieser Stelle muß etwas über die zeitliche Gestaltung des Inhalts gesagt werden. Gezeigt wird ein innerer Zustand, der zwar als Geschehen zwischen Menschen und übermenschlichen Mächten in Erscheinung tritt – ein zeitloser Konflikt, der sich aber als Vorgang zwischen Geschöpfen realisiert. (In demselben Sinn wie die Hexen oder der Geist in *Macbeth* nur glaubhaft werden als Projektionen des Helden; wie *Macbeth* und *Lady Macbeth* nur zwei Seiten ein und derselben Idee repräsentieren.)

Oder, von einem anderen Gesichtspunkt betrachtet: Die Folge der Vorgänge wird in einen solchen Augenblick konzentriert, der die anschauliche Gegenüberstellung von Personen erlaubt, eine energetische Aktivierung ihrer Beziehungen ermöglicht und der Vergangenes und Zukünftiges erschließen läßt. Die Abfolge der Geschehnisse wird in einem Moment fixiert, dessen reine Dauer unbestimmbar ist, weil sich das in ihm konzentrierte Geschehen immer wieder aus sich selbst erneuert und seine aktuelle Erfüllung Vergangenheit und Zukunft miteinschließt. In der Fixierung dieses Augenblicks, der allumfassend und zugleich als werdend erscheint, unterscheidet sich das Bild vom Text der Bibel.

Dieser gibt die Deutung in Etappen wieder: Er schildert zuerst die Identität beider Träume, dann die Deutung der Kühe und Ähren als Jahre, dann die nähere Bestimmung der Jahre als armselig und reich, dann ihre Einordnung in den Raum und in die Zeitfolge, gefolgt von dem Rat, wie den üblen Wirkungen der im Traum verkündeten Ereignisse vorzubeugen ist. Allerdings ist diese Abfolge zusammengehalten durch das Zentralmotiv: Gott verkündet dem Pharao, was er zu tun beabsichtigt – was von Joseph dreimal wiederholt werden muß, bevor es vom Pharao übernommen und umgewandelt wird. Dadurch unterbricht auch in der Erzählung ein zeitloses Moment die Zeitabfolge, und es ist diese Einheit von Zeitlosigkeit und Werden in der Zeit, die Rembrandt festzuhalten suchte – aber eben nicht mit literarischen, sondern mit bildnerischen Mitteln.

8 »Werden« und »Entwerden« sind Kategorien der mystischen Philosophie Meister Eckarts, mit der Raphael sich intensiv beschäftigt hat (Volkshochschulkurs zu diesem Thema 1924 in Berlin).

9 Zum Begriff der »Trefflinie« vgl. S. 329 in diesem Band.

Die Motti: Picasso zitiert nach Juan Larrea (vgl. Anm. 13); Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin 1928 (vgl. W. Benjamin, *Schriften*, Band 1, Frankfurt 1974, S. 354).

- 1 Vgl. Max Raphael, *Prehistoric Cave Paintings* (1945)
- 2 »El Greco« in: *Byrdcliffe Afternoons. A series of lectures given at Byrdcliffe*, Woodstock, New York 1939, S. 74–103.
- 3 Als Raphael dieses Kapitel schrieb, war noch wenig über die Ereignisse in Guernica bekannt. Guernica hatte 7000 Einwohner, doch wurden nicht alle von den Bomben getötet. Der Überfall fand am 26. April 1936 statt. Das Stadtzentrum wurde vollkommen zerstört, man zählte 1654 Tote und 889 Verwundete; vgl. Hugh S. Thomas, *Der spanische Bürgerkrieg*, Berlin und Frankfurt 1962.
- 4 Zu den Hauptorientierungslinien vgl. S. 328 ff. in diesem Band.
- 5 Vgl. Max Raphael, *Wiedergeburtsmagie der Altsteinzeit*, S. 150 f. und: *Prehistoric Pottery and Civilisation in Egypt* (1947), S. 76 ff.
- 6 Zum Begriff des »Gestaltungsstoffs«: S. 312 ff. in diesem Band.
- 7 Ausführlich dargestellt in Raphaels Manuskript *Der klassische Mensch in der griechischen Kunst* in: *Tempel, Kirchen und Figuren* (1988).
- 8 Von »délectation« spricht Nicolas Poussin in einem Brief vom 1. März 1665, der sich mit der Idee der Kunst befaßt. Er definiert sie als »Nachahmung alles Sichtbaren mit Linien und Farben auf einer Fläche«, ihr »Zweck ist es zu erfreuen« (*Correspondance de Nicolas Poussin, Archives de l'Art Français*, hrsg. von Ch. Jouanny, Paris 1911).
- 9 Herbert Read, »Picasso's Guernica«, in: ders., *A Coat of many Colours*, London 1945, S. 319
- 10 Sidney and Harriet Janis, »Picasso's Guernica – A Film Analysis with Commentary«, in: *Pacific Art Review* I, H. 3/4, San Francisco 1941/42
- 11 Vernon Clarke, »Picasso and the Guernica Mural«, in: *Science and Society* V, New York 1941
- 12 Christian Zervos, »Histoire d'un tableau de Picasso«, in: *Cahiers d'art* XII, H. 3/4, Paris 1937
- 13 Juan Larrea, *Guernica*, Paris 1945 (New York 1947)
- 14 Ebd., S. 34

- 15 Vgl. Raphael (Anm. 1), Figuren 23 u. 24; die neuere Forschung betrachtet die von Raphael als Waffen angesprochenen Gestalten als Symbole für das weibliche Geschlecht und für Fruchtbarkeit.
- 16 Vgl. Anm. 54 des ersten Kapitels
- 17 Der Raumbegriff der neuzeitlichen Naturwissenschaften wird ausführlich behandelt in Raphaels Manuskript *Der absolute Raum Newtons* in: *Natur – Kultur* (1988).
- 18 Ausführlich dargestellt in: Raphael, *Raumgestaltungen* (1986).
- 19 Gehen wir aus von der historischen Zeit als unserer Zeit, so ist Zeit nichts als Inhalt, ähnlich dem, was die Impressionisten mit einer bestimmten Stunde einer bestimmten Jahreszeit meinten. Aber schon indem diese die kosmische Zeit als Empfindungszeit auffaßten, hatten sie den Begriff der absoluten, leeren Zeit apriori, der Zeit als neutralem »Raum« überwunden. Indem jede Empfindung ihre eigene Zeit hatte, war die Zeit durch etwas bedingt, sie war a posteriori. Doch eine solche Abhängigkeit der Zeit beweist noch nicht, daß sie nur Inhalt ist; die Zeit als Inhalt und die Zeit als Form der Gestaltung dieses Inhalts sind nicht dasselbe, weil die Form aus dem Inhalt nicht in mechanischer Weise folgt.
- 20 Vgl. Lessing, *Laokoon*, Kap. III
- 21 Ausführlich dargestellt im Manuskript *Der Schreiber* in: *Tempel, Kirchen und Figuren* (1988).
- 22 Vgl. Raphael, *Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage*.
- 23 Zum Begriff der »Bild-Idee« vgl. Raphael, *Die Farbe Schwarz* (1984), S. 114 ff.; vgl. auch S. 344 ff. in diesem Band.

Anhang: Grundbegriffe der Bildbeschreibung

- 1 Zu Raphaels Verständnis der Kunst-Wissenschaft vgl. *Marx Picasso*, S. 21 ff.; »empirisch« ist Kunstwissenschaft als »vergleichende Werkkunde«, diese soll das Verständnis des »Wesens« der Kunst (-werke) fundieren.
- 2 Raphael bezieht sich hier auf sein Studium der Mathematik und Physik in den frühen zwanziger Jahren, das ihm – wie er in einer autobiografischen Skizze notiert hat – zeigen sollte, »was eine Wissenschaft ist, um Kunstwissenschaft machen zu können«.

- 3 Als *Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage* hat Raphael seine Erkenntnistheorie ausgeführt; unter dem Titel *Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik* wurde die erste Fassung 1934 in Paris veröffentlicht.
- 4 Vgl. *Die Farbe Schwarz* (1984)
- 5 Historische Studien zu allen Epochen der Kunstgeschichte finden sich zahlreich in Raphaels Nachlaß. Sie sind den Mappen zugeordnet, in denen Raphael das Material zur »Empirischen Kunstwissenschaft« gesammelt und in eine erste Ordnung gebracht hat. Neben Studien zur vor- und frühgeschichtlichen Kunst haben ihn vor allem die Skulpturen der Antike und ihre Entwicklung, die romanische Fassadenarchitektur, die Malerei des Barocks (Tintoretto, El Greco, Frans Hals, van Dyck, Velasquez) und die Entwicklung der Moderne beschäftigt. (Vgl. *Arbeiter, Kunst und Künstler* (1975), S. 51 ff.) – Neben den kunsthistorischen Studien finden sich im Nachlaß Notizen und Materialien zur allgemeinen Theorie der Geschichte.
- 6 Unter dem Titel *Wie will ein Kunstwerk gewertet sein?* hat Raphael eine Theorie der Kunstkritik projektiert, vgl. das Nachwort des Herausgebers zu diesem Band.
- 7 Von den im Vorwort von 1941 angekündigten Kapiteln sind nur die drei ersten ausgeführt worden; das über »Realisation« wurde nicht geschrieben. Der Begriff spielt jedoch in den Bildanalysen zur *Farbe Schwarz* eine wichtige Rolle, insbesondere in der Auseinandersetzung mit Raffael (vgl. S. 97 ff.).
- 8 Zur Kritik des Nachahmungsbegriffs siehe oben, S. 15 ff.
- 9 Raphael schwankt in diesem Entwurf wie in gleichzeitigen Notizen zwischen den Begriffen *künstlerische Materie* und *künstlerisches Material*, vgl. den Editorischen Bericht zu: *Die Farbe Schwarz*, S. 164.
- 10 Goethe, Material der bildenden Kunst, in: *Sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe (Cotta), 1902–12, Bd. 33, S. 48.
- 11 Gemeint sind die acht Ölgemälde zu Themen der Passion, die sich im Kunstmuseum Basel befinden.
- 12 Für die motorischen Sinnesqualitäten verweist Raphael auf seine Studien zur romanischen Architektur sowie zum dorischen Tempel (vgl. Anm. 18).
- 13 Die Problematik des Einheitskunstwerks hat Raphael immer wie-

- der aufgegriffen, vor allem auch als kritischen Einwand gegen die Verselbständigung der Künste untereinander in der Moderne. In diesem Zusammenhang verweist er auf die barocke Kirchenarchitektur und ihre Raumrealisation.
- 14 Vgl. dazu *Theorie des geistigen Schaffens*... (1974), S. 68ff.
 - 15 An dieser wie an einigen anderen Stellen wird Raphaels Interesse deutlich, die Wechselwirkung von gesellschaftlichen Bedingungen und ästhetischem Schaffen bzw. Wahrnehmen als *Prozeß* begreiflich zu machen, d. h. den orthodoxen Begriff der »Widerspiegelung« zu überwinden; vgl. dazu auch *Marx Picasso*, S. 29ff.
 - 16 Die »Theorie der (ästhetischen) Gefühle spielt in Raphaels Konzept der Kunstwissenschaft eine zentrale Rolle: als konkrete Vermittlung von ästhetischem Schaffensprozeß und sozialer Wirkung des Werks. Nähe wie Differenz zu Hermann Cohens *Ästhetik des reinen Gefühls* (Berlin 1912) werden deutlich. Raphael versucht die Gefühlsqualitäten weder an den Werkstoff und das Werk zu binden noch sie in »reiner Innerlichkeit« zu subjektivieren, sie bilden sich vielmehr als Antwort des Betrachters auf den im jeweils konstituierten Gestaltungstoff resultierenden Schaffensprozeß. Raphael spricht in diesem Zusammenhang oft auch vom Kunstwerk als »Gefäß« ästhetischer Gefühle oder »Energien«. Vgl. das Vorwort des Herausgebers zu: *Von Monet zu Picasso*, S. 16f.
 - 17 Poussin hat versucht die seelischen Grundstimmungen nach den damals bekannten Modi der griechischen Musik einzuteilen, vgl. *Von Monet zu Picasso* (1983), S. 27.
 - 18 Vgl. *Der dorische Tempel*, dargestellt am Poseidontempel zu Paestum (1930). Jetzt in: *Tempel, Kirchen und Figuren* (1988).
 - 19 Vgl. dazu *Marx Picasso* (1982) und *Arbeiter, Kunst und Künstler* (1975).
 - 20 Goethe, *Epirrhema*, a. a. O. (Anm. 10), Bd. 2, S. 249
 - 21 Raphael verweist auf Leonardos *Traktat von der Malerei*, den er bereits in *Von Monet zu Picasso* zitiert hat; vgl. dort Anm. 36 zum ersten Teil.
 - 22 Wilhelm von Scholz, *Kunst und Notwendigkeit*, vgl. Anm. 54 des Cézanne-Kapitels in diesem Band.
 - 23 Vgl. das Giotto-Kapitel dieses Bandes.
 - 24 Vgl. Raphael, *Von Monet zu Picasso* (1983), S. 163f.
 - 25 Raphael verweist auf analoge rhythmische und metrische Folgen

vor allem in der literarischen Kunst und auf ihre monotone oder zerstreue Wirkung auf den Hörer.

- 26 Raphael analysiert dieses Bild ausführlich in *Arbeiter, Kunst und Künstler* (1975), S. 51 ff.
- 27 Vgl. das Giotto-Kapitel in diesem Band.
- 28 Raphael intendiert eine Theorie der Gattungen, die von den Eigentümlichkeiten des Materials der jeweiligen Gestaltung ausgeht.
- 29 Vgl. dazu *Von Monet zu Picasso* (1983), 2. Teil.
- 30 Dieses Bild wird analysiert in: *Marx Picasso* (1982), S. 89.
- 31 Vgl. das Giotto-Kapitel in diesem Band.
- 32 Vgl. dazu die Einleitung zum Giotto-Kapitel in diesem Band.

Verzeichnis der Abbildungen

vor Seite 13

Paul Cézanne: Mont Sainte-Victoire (1902–04)

Öl auf Leinwand 69,8 × 89,5 cm

Mont Sainte-Victoire: Photographie von John Rewald

vor Seite 77

Edgar Degas: Beim Verlassen des Bades (um 1879/80)

Radierung, Aquatinta, Kaltnadel 12,7 × 12,7 cm

Erster, fünfter und vierzehnter Zustand

vor Seite 125

Giotto: Die Beweinung Christi (um 1305)

Fresko in der Arena Kapelle, Padua

200 × 135 cm

Giotto: Feststellung der Wundmale (um 1317)

Fresko in der Bardi-Kapelle, S. Croce, Florenz

280 × 450 cm (im Zustand nach der Restauration von 1835 sowie im Zustand nach der Reinigung von 1957)

vor Seite 185

Rembrandt Harmensz von Rijn:

Joseph deutet den Traum des Pharaos (1655)

Feder und Bister 17,7 × 25,4 cm

vor Seite 233

Pablo Picasso: Guernica (1937)

Öl auf Leinwand 351 × 782 cm



Editorischer Bericht

Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? – diese Frage bestimmt die innere Entwicklung des Lebenswerks von Max Raphael. Darum kommt dem vorliegenden Band – einer Sammlung von Aufsätzen, die Raphael unter dieser Leitfrage vereinigt hat – durchaus der Charakter eines »Hauptwerks« zu. Diesem war ebenso wenig wie dem Gesamtwerk eine ruhige Entwicklung vergönnt. In der Zeit zwischen zwei Weltkriegen entstanden, sollte es seine Konturen *gegen* diese Zeit gewinnen: Es ist gezeichnet von der Anstrengung, zu einem Begriff, zu einer *Weise* der Erfahrung zu gelangen, die den zeitgenössischen politisch-gesellschaftlichen wie auch moralischen Problemen hätte standhalten können. Im Zentrum der weitgespannten Arbeitsgebiete – Erkenntnistheorie und Moralphilosophie, Gesellschaftswissenschaften, Geschichte einschließlich der Vor- und Frühgeschichte – steht die Kunst, genauer: das künstlerische Schaffen in seiner sowohl gegenständlichen wie historischen Bedingtheit, in seiner Anstrengung, alles Bedingende, Einschränkende aufzuheben in der Autonomie der Formen und ihrer Sprache.

Raphaels Idee der Kunstautonomie, die er zuweilen äußerst ungeduldig gegen die so geduldig beschriebenen Werke kehrt, so als wolle er dem Gesehenen und Analysierten dessen praktisch Bedeutsames geradezu abzwängen – diese Idee mag auf den ersten Blick epigonal erscheinen. Doch sind Raphaels Analysen alles andere als verzweifelte Nachhutgefechte. Sie verdanken sich von Anfang an gerade den Durchbrüchen und Befreiungen der modernen Kunst in ihrer Entwicklung von »Monet zu Picasso«.

Raphaels Parteinahme für die zur Einheit der künstlerischen Form gebändigte sinnliche wie geistige Erfahrung der Moderne meint nicht diese Einheit als Selbstzweck, sondern den Weg – die »Methode« im griechischen Wortsinn –, der zu einer nicht nur ästhetisch befriedigenden Einheit der Erfahrungen führen kann. Aber Raphael wußte auch und hielt daran fest, daß bloßes Unterwegs-Sein, der Prozeß um seiner selbst willen, ein Kennzeichen der herrschenden (Un-)Ordnung ist.

So mußte es bei der Entwicklung seiner Methode gerade darauf ankommen, die Spannung zwischen Werk und Schaffensprozeß aufrechtzuerhalten. Setzte das frühe Werk, vor dem ersten Weltkrieg, an diese

Stelle noch Chiffren wie die der »unendlichen Aufgabe« der Kunst, so verzichtet Raphael nach 1925 konsequent auf begriffliche Fixierungen. In der beschreibenden Wahrnehmung des Gefälles zwischen Werk und Schaffensprozeß gewinnt die analytische Anstrengung ihre Spannkraft und ihre Präzision. Raphaels Methode vermeidet die Hohlwege sowohl der idealistischen wie der materialistischen Kunsttheorie. Beide konvergieren darin, daß sie das Allgemeine, ob Kunst-Idee oder gesellschaftlich bedingende Verhältnisse, mit dem Besonderen, dem Einzelwerk, in einer nur linearen Weise, gleichsam wie Ursache und Folge miteinander verknüpfen, womit zuletzt doch nur Resultate beschrieben und begriffen sind und nicht das in ihnen sich Bewegende. Raphaels Analysen zielen auf Praxis, er will deren Möglichkeiten auch dort noch ausloten, wo alle menschlichen Äußerungen von den erstarrten Bedingungen determiniert erscheinen.

Aber der schöpferische Prozeß ist unmittelbar nicht zu erfassen, sondern nur durch das resultierende Werk hindurch. Das verlangt Widerstand gegen sedimentierte Erfahrungsgewohnheiten; einen Widerstand, der sich auch im Festhalten solcher Erfahrungsweisen und Werte äußern kann, die von der alltäglich bestimmenden Praxis verloren gegeben oder zerstört werden. Das hat der Leser von Raphaels Texten vor allem an den Stellen zu bedenken, an denen die Werkidee sich doch resultativ, ja apodiktisch in den Vordergrund drängt – in ungeduldrigen Wertungen und Konfrontationen, im oft sprunghaften Übergang von der Beschreibung zur Deutung, vom Begriff zum Ausdruck. Trotz der erschöpfenden Detailgenauigkeit seiner Beschreibungen, trotz der begrifflichen Nüchternheit der Texte war Raphael kein geduldiger Arbeiter, das ließ schon die damalige Zeit nicht zu. So sind es vielleicht gerade diese Sprünge, das im Inneren Fragmentarische des Werks, was heutigen Lesern Gelegenheit bietet zur produktiven Weiterarbeit. Dazu wird es freilich nicht genügen, sie beckmessernd zu konstatieren.

Der Plan dieser Aufsatzsammlung, wie sie schließlich in den späten vierziger Jahren Gestalt angenommen hat, reicht zurück bis in die zwanziger Jahre. 1925 hat Raphael an der Berliner Volkshochschule Vorträge über Rembrandt gehalten, 1926 folgten Vorträge über Degas, danach über Corot. Diese Vortragsreihen sollten den Grundstock zu einer Veröffentlichung bilden, die Raphael 1930 in Arosa konzipiert hat; dort entstand auch ein Vorwort dazu. 1931 hat Raphael aus diesen Manu-

skripten in Davos vorgetragen. Und er hat sie dem Berliner Rundfunk zur Sendung vorgeschlagen; ein Briefentwurf verzeichnet folgende Titel: *Naturvorbild und Kunstvorlage: Corot; Von der Skizze zum Werk: Degas; Die Entwicklung der künstlerischen Phantasie: Giotto; Eine Bildbeschreibung: Rembrandt.*

Im gleichen Briefentwurf (er ist im Nachlaß erhalten) spricht Raphael davon, daß seine »Kunsturse« Themen behandelten wie *Die antike Skepsis, Die Mystik des Meister Eckart, Die Gottesbeweise des Thomas von Aquino, Die dialektische Methode bei Plato und Hegel, Philosophische Grundfragen des Marxismus.* An dem (vermutlichen) lapsus linguae – Kunsturse – wird deutlich, wie Raphael auf Grenzüberschreitungen drängt. Die philosophischen Studien, Kurse und Veröffentlichungen stehen mit den kunsttheoretischen und -geschichtlichen darin in engem Zusammenhang, daß in jedem Fall ein gegenüber Einzelwissenschaften wie Schulphilosophie erweiterter Erfahrungsbegriff zur Diskussion gestellt wird. Raphael teilt auf seine Weise Intentionen, wie sie gleichzeitig für Bloch, Benjamin und Adorno bestimmend waren. Daß Raphael in den frühen zwanziger Jahren mathematische Axiomatik studiert hat, um, wie er schrieb, »Kunstwissenschaft zu machen«, ist weniger erstaunlich, als es zunächst scheinen möchte. Nicht kritische Einschränkungen, vielmehr die begründbare Erweiterung der Erfahrungsmöglichkeiten war das eigentliche Ziel seiner theoretischen Anstrengungen.

In den Manuskripten dieser Zeit taucht auch der Plan einer *Empirischen Kunstwissenschaft* zum ersten Mal auf. Der Begriff ist leicht mißzuverstehen, verbirgt er doch Raphaels Verständnis des *Sehens*, das ihm als produktiver Akt, als ein Herstellen von Erfahrungen gilt. Raphael entfaltet seinen Begriff der »Empirie« in der *Schaffenstheorie* von 1934, später ausgearbeitet als *Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage* (1974 postum veröffentlicht). Im dialektischen Dreischritt wird das Erfahrung-Machen als Prozeß des »Aufnehmens, Verarbeitens und Entäußerns« analysiert. In der Erfahrung des Kunstwerks wird dieser Akt zweimal vollzogen: im Schaffensprozeß des Künstlers und in der Wahrnehmung des Betrachters. Beide Bewegungen korrespondieren miteinander, ohne sich jedoch ineinander aufzuheben. Grund der Korrespondenz der jeweiligen schöpferischen Akte ist die »Methode« der Werkkonstitution. In ihrem Nachvollzug realisiert der Betrachter den Gegenstand des Künstlers: die im Werk

resultierende Totalität der Beziehungen des Subjekts zu seiner jeweiligen historisch-gesellschaftlichen Welt.

Diese Totalität ist der eigentliche Gegenstand der Kunsttheorie Raphaels: weil und sofern sie im einzelnen Werk sichtbar und in bewußtem Sehen lebendig werden kann. Darauf zielt Raphaels »Empirie« – eine Erfahrungsweise, die den gängigen Empiriebegriff kritisch zu sprengen vermag. Dieser weitgespannte theoretisch-praktische Ansatz ermöglicht die Konzentration der Analysen, ohne daß diese Details summierend erstarren. Hervortritt die »Sprache« der Bildwerke, eine »künstliche« Sprache. Sofern sie in relativer Selbständigkeit gegenüber anderen Praxisweisen erzeugt wurde, vermag sie Auskunft zu geben über menschliche Weisen des Weltumgangs, der Weltveränderung. Welt-»anschauung« gelingt nur als Welt-»darstellung«; und nur, was im Kunstwerk zu »sehen« ist, kann Gegenstand von Erfahrungen werden. Was dagegen von außen, sei es aus literarischen, historischen oder biographischen Quellen, aus kunstfernen oder kunstfremden Intentionen an das Werk herangetragen wird, bleibt diesem äußerlich als bloße Information der betrachtenden Wahrnehmung und vermag diese nicht verändernd zu bewegen.

Raphaels analytische Beschreibungen setzen in der Tat Erfahrung frei: die bewußt gewordene Bewegung des Auges beim Sehen und das darin bewegte gesellschaftliche Ensemble subjektiver Erfahrungsmöglichkeiten. Darum erscheinen auch die von Raphael versammelten Aufsätze durchaus als selbständig. Sie sind nicht bloße Exempel, an denen er seine Methode der Bildanalyse vorführt. Jede von ihnen steht unter einer allgemeinen Leitfrage, deren Beantwortung jedoch führt auf die besondere Gestaltungsmethode des jeweiligen Bildwerks hin. Die Leitfragen wiederum behandeln Grundprobleme der, wie Raphael formuliert, »eigenen Realitätsart« von Kunstwerken überhaupt. So tritt zuletzt die Werk-Idee aus dem Ensemble der Einzelanalysen hervor. Es ist am Leser und Betrachter, das am einzelnen Bild Gesehene zu übertragen und zu verallgemeinern. Das »Ganze« der Aufsatzsammlung wird nicht in einer ausformulierten Theorie der Kunst fixiert.

Soweit deren Umriss aus den nachgelassenen Entwürfen und Notizen zu erkennen sind, zielte auch die *Empirische Kunstwissenschaft* nicht darauf ab; noch die schematischen Auflistungen von logisch unterschiedenen Möglichkeiten, bestimmte bildnerische Probleme über-

haupt lösen zu können, werden immer wieder unterbrochen vom Blick auf das einzelne Werk und seine Lösungswege. »Wissenschaft« also meint bei Raphael immer den praktischen Prozeß, in welchem Empirie und begriffliche Verallgemeinerung sich durchdringen.

In Bewegung blieb bis zuletzt auch die Konzeption des Aufsatzbandes. Zunächst wurde das Corot-Kapitel ausgegliedert und zum Ausgangspunkt einer neuen Studie: *Die Kunst zur Zeit des Liberalismus* gemacht (Mappe Nr. 6 des Nachlasses); in einer weiteren Bearbeitung fand es schließlich seinen Ort in *Arbeiter, Kunst und Künstler*, ein Projekt, das erst 1975 postum veröffentlicht wurde. Die anderen im Briefentwurf von 1931 erwähnten Studien erhielten spezifischere Schwerpunkte.

Ende der vierziger Jahre entstanden dann die Analysen zu Picassos *Guernica*, das fast gleichzeitig mit Raphael in New York (Museum of Modern Art) sein Exil fand, und zu Cézannes später Version des *Mont Sainte-Victoire*. Raphael hat das Bild 1947 in Philadelphia (Elkins Collection) und während einer Cézanne-Retrospektive in New York gesehen.

Diesen Bildanalysen sollte ein »praktischer Teil« folgen. Zur Konzeption dieses Kapitels griff Raphael zurück auf einen Entwurf aus den dreißiger Jahren *Programm für ein Museum der Künste* (Mappe Nr. 14 und Nr. 46 des Nachlasses), und er verwendete Teile aus seinem Aufsatz *Marx. Zur Kunsttheorie des historischen Materialismus* (in: *Marx Picasso*, 1982). Darüber hinausgehend entwickelte er seine Vorstellungen einer »aktiven Kunstbetrachtung«. Polemisch wird sie der zeitbedingten Resignation, die Möglichkeiten der Kunst betreffend, entgegengesetzt, sowohl der orthodox marxistischen Kunstfeindschaft – der Abwertung der Kunst als bloße »Ideologie« – wie auch dem bürgerlichen Kulturpessimismus. Am Schluß dieser Passagen heißt es – und die gesteigerten Erwartungen in die praktischen Möglichkeiten der Kunst zeigen, wie überhaupt der ganze Aufsatz, die Verzweiflung des zur politischen Untätigkeit und Einsamkeit verdammtten Exilanten –:

»In der Kunst tritt uns der schöpferische Trieb entgegen am stärksten befreit von allen Schranken, an die er im wirtschaftlichen, rechtlichen und staatlichen Leben gebunden ist. Eine richtige, das heißt schöpferische und aktive Kunstbetrachtung ist daher ein unentbehrliches Mittel, unsere eigenen schöpferischen Kräfte wachzurufen und

gegen die trägen Kräfte durchzusetzen, damit sie den Kampf um eine Ordnung der menschlichen Gesellschaft aufnehmen und zu Ende führen, in der die Gemeinschaft aller Menschen sich so entfalten kann, daß jeder in dem vollen Ausmaß seiner schöpferischen Kräfte an ihr teilhat, und somit jeder einzelne ein von Natur berechtigtes Mitglied dieser gesellschaftlichen Gemeinschaft ist. Wie diese Ordnung im einzelnen aussehen mag, kann man nicht im voraus entwickeln, ohne in eine Utopie zu verfallen. Es muß und kann uns das Bewußtsein genügen, daß uns die Kunst auf dem Weg zu einer solchen im höchsten Sinne gerechten Ordnung mit behilflich ist. Die entscheidenden Schlachten freilich werden auf einem anderen Gebiet geschlagen werden.«

Diese sechs Aufsätze wollte Raphael in den USA veröffentlichen. Das Tagebuch von 1951 enthält Hinweise auf Übersetzungsschwierigkeiten. Das Projekt scheiterte, und die amerikanische Veröffentlichung erfolgte erst 1968, lange nach Raphaels Tod, in einer neuen Übersetzung und mit einem Vorwort von Herbert Read unter dem Titel *The Demands of Art*.

Als Anhang zur amerikanischen Ausgabe wurde von den Herausgebern auch eine Übersetzung des ersten (unvollständigen) Teils von Raphaels *Empirischer Kunstwissenschaft* veröffentlicht. Raphael hat diesen Text zwischen Dezember 1939 und Mai 1940 in Paris verfaßt; das von Emma Raphael abgeschriebene Manuskript hatte Raphael während der Überfahrt nach den USA bei sich, auf dem Schiff ist auch das Vorwort entstanden (Mappe Nr. 13 des Nachlasses).

Die erste Disposition zur Darstellung der *Grundbegriffe der Kunstbetrachtung* trägt das Datum: 16.9.1928 (Mappe Nr. 59 des Nachlasses). Neben diesem Titel erscheint in der Disposition auch die Frage »Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?«; in einer weiteren Kladde, überschrieben *Die Entwicklung der künstlerischen Phantasie I–III* Studien zu Corots *Römischer Landschaft* und Degas' Radierung *Sortie du bain*.

Das Mappenkonvolut Nr. 43 enthält weitere Entwürfe und Notizen zur *Kunsttheorie*, Dispositionspläne zur Fortsetzung. Aus den Konvoluten in den Mappen Nr. 2–4 ist zu erkennen, daß auch eine zweibändige Fortsetzung von *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?* geplant war, ein Band zur Bildhauerei, der andere zur Architektur. Große Teile des letzteren sind in *Für eine demokratische Architektur* (1976) inzwischen veröffentlicht worden, allerdings nicht Raphaels Studien zur *Ästhetik*

der romanischen Kirchen. Raphaels Arbeiten zur Bildhauerei sind bislang unveröffentlicht. In Mappe Nr. 47 finden sich Hinweise auf einen weiteren, die kunsttheoretischen Schriften abschließenden Band *Wie will ein Kunstwerk gewertet sein?*; der Umriß dieser Theorie der Wertung, auf deren Notwendigkeit Raphael schon in den dreißiger Jahren hinweist (vgl. *Marx Picasso*, S. 24), läßt sich am wenigsten erkennen.

Wie alle, die Max Raphael persönlich gekannt haben, immer wieder betonen, war sein eigentliches Metier der Vortrag, möglichst unmittelbar vor den Bildwerken. Seine Manuskripte dienten vor allem der Sicherung und Organisierung seiner Beobachtungen, entsprechend den von ihm entwickelten Beschreibungsbegriffen. Die fünf Bildanalysen in diesem Band wurden ediert nach den Typoskripten in Mappe Nr. 1 des Nachlasses. Diese Texte zeigen in Duktus und stilistischen Eigenheiten ihre enge Bezogenheit auf den mündlichen Vortrag. Sie bedürfen vor allem der die Lektüre begleitenden Bildbetrachtung. Das sollen die Abbildungen auf den Falttafeln ermöglichen, die während der Lektüre nach links und rechts aus dem Buchblock herausgeklappt werden können.

Der Herausgeber hat die Manuskripte redaktionell überarbeitet in der Absicht, einen Text zu erstellen, welcher der *lesenden* Aufnahme der Bildanalysen entgegenkommt. In diesem Interesse wurden auch einige Kürzungen, vor allem um wiederholende oder Beobachtungen summierende Stellen, vorgenommen. In Zweifelsfällen wurde die amerikanische Übersetzung mitberücksichtigt. In Absprache mit Emma Raphael wurden vor allem das im März 1930 in Arosa und das auf der Überfahrt von Lissabon nach New York im Juni 1941 geschriebene Vorwort bearbeitet: Beide Texte entstanden unter extremen Bedingungen – der erste zudem lange bevor eine Veröffentlichung möglich erschien – und waren mit Sicherheit keine endgültigen Fassungen, sondern Selbstverständigungen. Auch ist ein starkes Bedürfnis erkennbar, den Bildbeschreibungen vorweg eine allgemeine Bedeutung zu verleihen und sie einer Theorie unterzuordnen. Dabei wird der Zugang zu den konkreten Bildanalysen zum Teil eher erschwert.

In diese Edition nicht mitaufgenommen wurde das Kapitel *Der Kampf um das Kunstverständnis*. Raphaels politisch reflektierte Be-

gründung, warum und wie man sich unter den herrschenden politisch-gesellschaftlichen Bedingungen mit Kunstwerken beschäftigen soll, sind in *Arbeiter, Kunst und Künstler* in konziser Form enthalten. Die Auseinandersetzung mit marxistisch-dogmatischen Positionen sind in *Marx Picasso* zugänglich. Die darüber hinaus entwickelte Perspektive der Übertragung schöpferischer Kräfte, die in der Kunstbetrachtung freigesetzt werden können, auf die Gestaltung des gesellschaftlichen oder politischen Lebens, kann vor allem biographisches Interesse beanspruchen. Die Frontlinien im »Kampf um das Kunstverständnis« haben sich inzwischen verschoben, und Raphael wäre der letzte gewesen, der darauf nicht reagiert hätte. Raphaels Projekt eines zukünftigen Museums betreffend kann an dieser Stelle nur auf einen Aufsatz von F. Dröge und K. Nievers verwiesen werden, diese Passagen fehlen auch in der amerikanischen Ausgabe (*Vom Kunstmuseum zum Kultur-museum*, in: Kritische Berichte, 10. Jg. 1982, H. 2, S. 3–22).

Das als Anhang veröffentlichte Fragment aus Raphaels *Empirischer Kunstwissenschaft* wurde um alle beschreibenden Passagen gekürzt. Sie behandeln Bildwerke, die zum Teil in den vorliegenden Studien betrachtet werden, sowie Corots *Römische Landschaft*, Seurats *Le Cahut* und Uccellos *Aufbruch zur Schlacht*. (Diese Passagen sind auch in *The Demands of Art* nicht enthalten.) Die Gliederung des Textes wurde verdeutlicht; Zwischenüberschriften stammen vom Herausgeber. In der hier veröffentlichten Form kann das Textfragment dem Leser als Glossar zu den Bildbeschreibungen dienen, dazu sollen auch die Quer- verweise in den Fußnoten Hinweise geben.

Raphaels Literaturangaben wurden überprüft und ergänzt, fremdsprachige Zitate wurden ins Deutsche übersetzt, wenn seit der Entstehungszeit der Texte Raphaels keine deutschen Ausgaben erschienen sind; sonst wurde auf diese zurückgegriffen, was jeweils in den Fußnoten vermerkt ist.

Der Herausgeber dankt Tilman Göhler für die Verifizierung von Raphaels Quellenangaben. Zu danken hat der Herausgeber auch Frau Dr. Ilse Hirschfeld, der langjährigen Mitarbeiterin Max Raphaels, für ihre Hilfe bei der Datierung der Texte und für ihre Hinweise zur Entstehungsgeschichte des Werks.

Anschauung und Schaffensprozeß

*Kunstgeschichtliche Bemerkungen
zu Max Raphaels Bildstudien*

Von Bernd Growe

Die Frage nach der Erkenntnisweise der Kunst, danach also, wie ein Kunstwerk gesehen sein will, stellt sich jedem, der mit Bildern umgeht ebenso unabweislich, wie es problematisch ist, sie bündig zu beantworten. Daß die Bildstudien, die Max Raphael in der Perspektive einer grundsätzlichen Antwort zusammengestellt hat, erst heute, über ein halbes Jahrhundert nach ihrer ursprünglichen Konzeption und sechzehn Jahre nach ihrer posthumen Übersetzung ins Amerikanische,¹ in deutscher Sprache zugänglich gemacht werden, deutet darauf hin, wie schwer sich die Kunstgeschichte mit grundsätzlichen Fragestellungen dieser Art tut. Denn jeder Versuch einer prinzipiellen Klärung des Kunstverständnisses greift nolens volens in den wohlausbalancierten Haushalt eingespielter Wissenschaftskonventionen ein.

Raphael stellt denn auch gleich zu Beginn seines bereits 1930 verfaßten Vorworts klar, daß er seine Studien als eine bewußte Herausforderung des tradierten Selbstverständnisses der Kunstgeschichte verstanden wissen will: »Diese Arbeit will Kunst aus dem Kunstwerk, also auf kunstwissenschaftliche Weise verstehen lehren. Keiner einzelnen Wissenschaft soll das Recht abgesprochen werden, sich mit Kunst zu beschäftigen, nicht einmal der Kunstgeschichte (!), (die freilich weder Geschichte nachzeichnet noch von der Kunst handelt).« (S. 7)² Auf eine derart kritisch formulierte Sicht der Kunstgeschichte, die sich auch sonst in Raphaels Schriften äußert, hat das so provozierte Fach beinahe ohne Ausnahme³ mit Schweigen und Verdrängung reagiert. Es steht zu hoffen, daß heute bessere Chancen zu einer sachlichen Auseinandersetzung mit den von Raphael vorgetragenen Argumenten und Vorschlägen existieren, auch wenn die von ihm kritisierten Positionen – Ikonographie, Stilgeschichte etc. – noch immer charakteristisch für das Wissenschaftsbild der Kunstgeschichte sind.⁴

Die folgenden Bemerkungen zu den in diesem Band versammelten Werkanalysen versuchen keine Gesamtwürdigung der kunsttheoretischen Bemühungen Max Raphaels. Sie sind vielmehr als aktualisierende Kommentare seiner Bildbeschreibungen zu verstehen, welche die

Benutzbarkeit dieser Texte für einen heutigen Leser erhöhen sollen durch Hinweise auf die Bedeutung sowohl seiner übergreifenden Thesen als auch einzelner Beobachtungen, die in den Kontext des derzeitigen Diskussionsstandes der jeweiligen Künstler und Problemstellungen gehören. Dabei werden auch Grundsatzfragen der Kunsttheorie Max Raphaels berührt.

Das Vorwort von 1930 stellt die beiden zentralen Theoreme Raphaels für seine Bildanalyse heraus, die auch noch für das resümierende Glossar »Grundbegriffe der Kunstbetrachtung« den Rahmen abstecken. Es sind dies zum einen die Fundierung aller Kunsterfahrung im Sehen, »verstanden als eine Leistung nicht nur des Auges, sondern aller menschlichen Kräfte« (S. 7/8)⁵ und zum anderen die Forderung nach Konzentration der Kunstbetrachtung auf die Analyse des Einzelwerks. Beide Forderungen Raphaels an die Kunstbetrachtung verstehen sich auch heute keineswegs von selbst, ja beide besitzen eine spezifische Aktualität.⁶ Das erste Argument will die in den entwickelten Methoden der Kunstgeschichte systematisch verschüttete *sinnliche* Organisationsform der Bildenden Kunst zur Geltung bringen, es trägt darüber hinaus den »Grenzen begrifflicher Arbeit« (S. 9) Rechnung, die für die Arbeit der Auslegung kennzeichnend sind.⁷ Das zweite Argument will, als eine Konsequenz des ersten, jede vorzeitige Vereinnahmung der Kunsterfahrung durch historische oder kunstgeschichtliche Zuordnungen ausschließen und, im methodischen Rekurs ausschließlich auf das einzelne Werk als der »unmittelbarsten Gegebenheit« (S. 8) der Kunsterfahrung, gerade die genuinen Bedingungen des künstlerischen Schaffens erschließen. Beiden Überlegungen gemeinsam ist der Akzent auf der *Erfahrung* des betrachtenden Subjekts. Ihre gemeinsame Wurzel liegt im vertrauten Umgang Raphaels mit der Kunst seiner Zeit, mit Monet, Matisse oder Picasso:⁸ Die Auseinandersetzung mit der Kunst der Moderne hat stärker als jeder andere Faktor die kunsttheoretischen Überzeugungen Raphaels geprägt.

Schon in seinen frühesten Schriften betrachtet Raphael die Moderne als Gegenstand der Kunstgeschichte. Als einer der ersten Kunstwissenschaftler bemüht er sich, weit über bloß persönliche Interessen hinausgehend um ein grundlegendes Verständnis der Moderne. Raphael zieht die methodischen Konsequenzen aus der Herausforderung der Moderne an das von der Tradition geprägte Kunstverständnis. Denn wie sollte, nachdem die Moderne so gut wie alle herkömmlichen Bild-

vorstellungen befragt und verändert hatte, die Tradition *und* die Moderne als *eine* Geschichte erzählt werden können? Ließ sich zwischen einem Rembrandt und einem Cézanne überhaupt noch ein Zusammenhang, etwas Verbindendes annehmen? Unter welchen methodischen Bedingungen kann die Kunst der Moderne und die Kunst der Vergangenheit zusammen gesehen werden? Während die einschlägige Literatur in der Regel das Problem schlicht ignorierte, sofern sie sich nicht in drastischen Bannsprüchen über die neue Kunst erging,⁹ und die Kette der Stilbegriffe in die Gegenwart fortschrieb, suchte Raphael nach einem Weg, der ihm jenseits biographischer Erklärungsmuster und jenseits definierter Stilbegriffe einen Zugang zur Kunst sowohl der Moderne wie der Tradition eröffnete. Das hatte ihn sein eigener Umgang mit Werken und Künstlern der Moderne gelehrt: Die Erfahrungsform der Kunst hatte eine grundlegende Wandlung erfahren. Vor allem war das Verhältnis von Bild und Betrachter nicht länger eine festgelegte, fixierte Beziehung. Durch aktives Sehen hat der Betrachter selbst Anteil an der Bildproduktion. Die ausdrückliche Thematisierung des Sehens bei Raphael zeugt davon.

Vor allem aber revolutionierte die Moderne das Verständnis vom Status des Kunstwerks. Mit der Anerkennung der ästhetischen Leitvorstellungen der Modernität im Sinne des »beau relatif« Baudelaires treten in der Kunst des französischen Impressionismus Merkmale der Inkohärenz und Separierung in Erscheinung, die ein Zerschneiden des tradierten Bildbegriffs signalisieren, wie er sich im Blick auf bestimmte Muster in der klassischen Kunstgeschichte seit Winckelmann etabliert hatte. In engstem Zusammenhang mit der Entstehung der modernen Kunst steht also eine *Krise des Werkbegriffs*,¹⁰ die allerdings, wie an Raphael zu sehen ist, auch vertiefte Einsichten in die Verfassung des Kunstwerks gestattete.

Der Wandel in der Erfahrungsform der Kunst und die Krise des Werkbegriffs führen Raphael weg vom Werk als einer definierten, vollendeten Gegebenheit und lassen ihn die Frage nach dem »künstlerischen Schaffensprozeß« stellen, in dem sich beide artikulieren bzw. niederschlagen. Allein die Frage nach dem künstlerischen Schaffensprozeß führt Raphael zufolge »zur Kunst selbst« (S. 7),¹¹ während alle Hilfswissenschaften – Ikonographie, Psychologie u. a. – sie durchaus verfehlen. Die Rekonstruktion des künstlerischen Schaffensprozesses aber bringt für den Betrachter »die Sprache der Formen« (S. 7) zum Reden.

Dies kann auf eine höchst unterschiedliche, der Bedeutungsvielfalt des Terminus »Schaffensprozeß« entsprechende Weise geschehen. Daher widmet Raphael in den fünf Bildstudien seine Aufmerksamkeit völlig differenten Aspekten des künstlerischen Schaffensprozesses: Er untersucht das Verhältnis von Kunstwerk und Naturvorlage nicht am Bestand des Abgebildeten, sondern in der Rekonstruktion eines *künstlerischen Konzepts* (Cézanne); ferner spürt er den künstlerischen Intentionen noch in den kleinsten Entscheidungen einer *Werkgenese* nach (Degas); er verfolgt die künstlerisch wie biographisch bestimmte *Entwicklung eines Oeuvres* (Giotto); er zeigt die unterschiedlichen Darstellungsmöglichkeiten von *Kunst und Sprache* in der Interpretation eines Werkes mit literarischer Vorlage (Rembrandt), und schließlich das *Mißlingen eines Werkes* in der Inkongruenz zwischen inhaltlichen Intentionen und deren formaler Bewältigung (Picasso).

Zwar sind die einzelnen Aufsätze als selbständige Studien angelegt, aber Raphael insistiert zu Recht darauf, daß sie nur im Zusammenhang verstanden und gewichtet werden können. Immer erweist sich der künstlerische Schaffensprozeß, »die schöpferische Methode des Künstlers als der zentrale und wesentliche Gegenstand jeder Kunstbetrachtung, Kunsttheorie und Kunstgeschichte.« (S. 233) Der im aktiven Sehen, in der anschaulichen Erfahrung erschlossene künstlerische Schaffensprozeß wird für Raphael zum unabdingbaren Schlüssel für das Verständnis der jeweiligen Bildgestalt und den Zugang zur Weltanschauung der Künstler.

Nach dem Gesagten ist es kaum zufällig, daß Raphael die Sequenz seiner Studien mit *Cézanne* eröffnet. Cézannes Begründungsleistung für die Moderne ist insbesondere darin zu sehen, daß er für die im 19. Jahrhundert, zentral in der Malerei des Impressionismus aufgeworfenen Bildprobleme wieder dauerhafte Lösungen bereitstellen wollte. Dies führte paradoxerweise dazu, die tradierte Werkeinheit gleichsam von innen aufzulösen, nicht zuletzt als Folge einer von Cézanne in Gang gesetzten Neubestimmung und Aufwertung des künstlerischen Schaffensprozesses. Diesen verfolgend führen Raphaels Studien ins Zentrum der Kunst Cézannes. Er hat in seiner Studie überraschend viele Topoi der Interpretation Cézannes vorweggenommen, wie sie sich in der Forschung später herausgebildet haben:¹² die Bedeutung der »réalisa-

tion«, die Elementarisierung des Bildaufbaus und besonders die Rolle der Farbe für die neuerliche Zusammenhangbildung der Elemente, die bildliche Identität.

Raphael geht aus von der Beobachtung, daß Cézannes *Mont Sainte-Victoire* sich einer problemlosen Zuordnung zum entsprechenden Naturausschnitt verweigert. »Sobald man aber ein bestimmtes Stück jener Gegend mit einem dazugehörigen Werk von Cézanne vergleicht, erweist sich trotz aller Übereinstimmung in den Details das gemalte Bild als prinzipiell verschieden von dem natürlichen ›Original‹: Je länger man beide gegeneinander hält, desto nebensächlicher wird die äußere Ähnlichkeit, desto tiefer und entscheidender der Unterschied.« (S. 13) Ausgehend von dieser Verweigerungserfahrung gegenüber dem bloßen Realitätsabbild folgt Raphael Schritt für Schritt dem Verfahren Cézannes. Es zeigt sich, daß Cézanne statt die Wiedergabe einer »Naturvorlage« anzustreben eine neue Art von Schaffensfähigkeit erfindet. Bei Cézanne konstituiert sich das Bild aus farbigen Äquivalenten, die, einem Sehen ohne jedes fixierende Vorwissen abgewonnen, als isolierte Sehdaten erst über farbige Kontextualisierungen erneut als Bildzusammenhang und Gegenstandsbestand etabliert werden. Freilich stellt sich diesem Vorgehen eine unabsehbare Erkenntnisaufgabe: »erst *post factum* zeigt es sich, ob man mit dem einen Material (der Farbe) alles zurückgewinnen kann.« (S. 19) Voraussetzung dafür war Cézannes außerordentliche Differenzierungsfähigkeit der Farbe, damit das an die Grenze der Abstraktion getriebene Verfahren – »zugunsten der Autonomie der Farbe als dieser Grenze« (S. 21) – gleichwohl eine stabile Einheit zurückgewinnen kann. Cézanne verstärkte einerseits die farbigen Kontraste, erfand andererseits aber »eine solche Fülle von vermittelnden Differenzierungen, daß sich aus Diskontinuität und Kontinuität ein geschlossenes Netzwerk bildet, in dem jeder Farbfleck sowohl von seinem Nachbarn aufs schärfste unterschieden ist, wie mit ihm in engster Beziehung steht.« (S. 22) Die Farbe ist dabei Konstituens der Form, sie dominiert den gesamten künstlerischen Schaffensprozeß von den Seherfahrungen des Künstlers, den »sensations colorentes«, über den Gestaltungsprozeß bis zur Werkgestalt. Cézanne beginnt Raphael zufolge mit relativ selbständigen Elementen, den »Farbsteinen«, aus denen dann das Bild »gleichsam aufgemauert« wird. (S. 27) Die Farborganisation konstituiert den »Schriftcharakter« und Raphael findet hier Formulierungen, die so auch der gewichtigen Cézanne-

Deutung von Kurt Badt entstammen könnten: »Was nicht in der Farbe sichtbar ist, ist überhaupt nicht.« (S. 19)¹³

Raphael betont, daß Cézanne in seinem künstlerischen Verfahren dem Sehen eine neue, *bildschöpfende* Funktion beimißt. »Es zeigt sich also, daß Sehen, Konzipieren, und Komponieren keine zeitliche Folge bilden, sondern sich in wechselseitiger Abhängigkeit voneinander gleichzeitig vollziehen.« (S. 45) Bildgestalt und Naturgestalt sind in dem gleichermaßen produktiv wie rezeptiv verstandenen Vorgang der »réalisation«, das heißt der anschaulich stets neu auszuweisenden bildlichen Organisation gestaltloser »Farbsteine« immer erst *auszubilden*, statt daß auf der Bildfläche erscheinende gegenständliche Formen in eine vorgegebene Einheit eingebunden wären. Cézanne suchte, mit den Worten Raphaels, »das Maximum von Bildlogik mit einem Optimum von Naturwahrscheinlichkeit zu verbinden.« (S. 45) Für Raphaels Frage nach der bildlich ausgewiesenen und über die Rekonstruktion des künstlerischen Schaffensprozesses zugänglich gewordenen Beziehung von Kunstwerk und Naturvorlage ergab sich damit aber eine in ihren Weiterungen kaum abzusehende Neuorientierung. Bei Cézanne zeigt sich die Natur nicht als etwas Äußerliches, Erfahrenes, sondern als ein Erkenntnisvorgang, in den Künstler und Betrachter eingebunden sind im Vollzug bzw. Nachvollzug des künstlerischen Schaffensprozesses. Cézanne, so Raphael, »wollte nicht Aussagen über etwas machen, sondern dieses etwas selbst zur Sprache bringen.« (S. 58) Die Natur ist bei ihm kein festes Sein, kein Zustand vorgegebener Dinge, sie wird vielmehr erfahrbar als ein allem Vorgewußten wie auch allen gestalterischen Festlegungen sich entziehender *Prozeß*. Raphael konnte in seiner Analyse des künstlerischen Schaffensprozesses zeigen, daß die Verweigerung des Bildes, die Wirklichkeit abzubilden, kein künstlerisches Defizit bedeutet, sondern Konsequenz einer säkularen Erkenntnisleistung ist. Die in den Bildern Cézannes anschaulich erfahrbare Natur ist eben nichts fertig Gegebenes, sondern in einem »Spiel zwischen resultierendem Geschaffen-Sein und andauerndem Geschaffen-Werden« (S. 28) allererst *hervorzubringen*. Ziel der Gestaltung Cézannes war die Parallelität des Bildes zur Natur: »... die vollkommen logische Gestaltung der Sinneswahrnehmungen zum Bild; die Realisierung der Bildidee durch Sinneswahrnehmungen, die an der Natur gewonnen sind.« (S. 68)

Raphael beschreibt damit genau die Zäsur, die Cézannes Bildkon-

zept für die Geschichte der modernen Malerei darstellt. Seine Analyse, die über das von ihm selbst bereits in *Von Monet zu Picasso*¹⁴ Gesagte weit hinausgeht, blieb für die Kunstgeschichte ohne Folgen. Die am weitesten entwickelten Positionen der heutigen Cézanneinterpretation, die ohne Rückgriff auf Raphaels Studien entstanden sind, machen freilich schnell deutlich, wie weit sich Raphael gemessen an den Standards seiner Zeit bereits vorgewagt hatte. Max Imdahl beispielsweise charakterisiert das künstlerische Verfahren Cézannes in verwandten Formulierungen: »Man könnte im Hinblick auf die von Cézanne erbrachte Konstitution des Gegenstandes geradezu von einem Leistungscharakter des von reinen Sichtbarkeitswerten ausgehenden zusammenhangbildenden Verfahrens sprechen: An die Stelle des gegenstandsabbildenden tritt ein gegenstandshervorbringendes Malen, das nicht mehr im herkömmlichen Sinne vom sehend wiedererkannten Gegenstände ausgehend und diesen idealisierend oder anders modifizierend mimetisch ist, sondern das den Gegenstand durch die optisch immanente Zusammenhangbildung von an sich gegenstandsfreien, nichts außer sich bedeutenden Sichtbarkeitswerten neu erschafft. Eben auf diese Weise wird der Gegenstand, mit Cézanne selbst zu reden, »realisiert«.«¹⁵ Allerdings geht die Stringenz, mit der Imdahl die Interpretation Cézannes auf ihre Konsequenzen für die Entwicklung der modernen Kunst und ihre Folgerungen für die Kunsttheorie hin befragt, über die bei Raphael eher zögernd vorgetragenen Überlegungen hinaus.

Hier ist nicht der Ort, allen Querverbindungen der Aufsätze Raphaels nachzugehen; die vorstehenden Fingerzeige zu einigen Grundfragen des Bildverständnisses müssen genügen. Was seine Cézanne-Analyse betrifft, so ließe sich das Antizipatorische der Werknähe und Theoriebildung Raphaels auch aus heutiger Sicht an weiteren Punkten zeigen, etwa seiner Beschreibung der ohne die perspektivischen Hilfskonstruktionen auskommenden Raumorganisation Cézannes, mit der Raphael den Überlegungen von Fritz Novotny nahesteht.¹⁶ Oder seine Bemerkungen zu Cézannes Tendenz, seine späten Bilder immer mehr als eine Sequenz von Varianten anzulegen (S. 49), womit er als einer der ersten dem Wechsel vom vollendeten Einzelwerk zum Prinzip der Serie in der Malerei Aufmerksamkeit schenkte.¹⁷ Für die Veränderungen in der Erfahrungsform der Kunst und den grundlegenden Wandel des Bildverständnisses aber hatte sich die Malerei Cézannes als Paradigma der Moderne erwiesen. Cézanne macht nicht neue Aussagen in

einer alten »Sprache«, er verändert die Bildbedingungen, die »Sprache« der Bilder selbst. Das mußte seine Malerei auch für die Kunsttheorie Raphaels zum Paradigma werden lassen.

In seiner Studie über den Gestaltungsprozeß einer Radierung von *Edgar Degas* bedient sich Raphael der an Cézanne gewonnenen grundlegenden Einsichten in den Charakter von Bildlichkeit. Wieder ist die überraschende Erfahrung, daß der Künstler allererst nicht sein Sujet thematisiert, eine aus dem Bad steigende Frau, sondern daß eindeutig die künstlerischen Darstellungsmittel selbst den Vorrang im Bild erhalten. Und auch hier zeigt Raphael, wie die Anschauung darauf angewiesen ist, den in der Bildanalyse organisierten Ausdruckswerten (Raum, Hell-Dunkel, Komposition) im einzelnen genau zu folgen, um an ihrer Artikulation im künstlerischen Schaffensprozeß die jeweiligen Darstellungsintentionen erkennen zu können. Raphael versteht das Bild einmal mehr nicht als malerische Repräsentation eines so und so gegebenen Sachverhaltes, z. B. eines szenischen Ereignisses (eine Frau verläßt ihr Bad), sondern als »Realisation«, d. h. als systematische Kontextualisierung von *Elementen*, die erst im Beieinander und in Hinsicht auf ihren Zusammenhang ihre Sinnfülle offenbaren. Die in den Vordergrund gestellten Darstellungsmittel Degas' erkennt Raphael als »die Elemente und die Grammatik der Sprache (...), in die er Anregung und Situation zu übersetzen oder besser: neu zu formen hat.« (S. 92)

Raphaels Vorgehensweise bewährt sich besonders in der Diskussion der vielfältigen Ausdruckswerte der Linie, die nach Funktion, Struktur und Duktus in der Radierung unterschieden eine Fülle graphischer Elemente ausbildet. Die Linie erscheint hier als ein ähnlich differenziertes Darstellungsmittel, wie es die Farbe bei Cézanne war.¹⁸ Darauf eigens hinzuweisen, könnte sich also nach dem an Cézanne Erörterten erübrigen, wenn Raphael die Fragestellung nicht um ein entscheidendes Moment erweiterte. Denn Raphael vergleicht drei Fassungen ein und derselben Radierung, auf deren Ausarbeitung Degas eine ungewöhnlich große Sorgfalt verwandte. Delteil nahm allein 17 Zustände des Blattes an – Raphael übernimmt diese Zahl –, heute spricht man von insgesamt 39 Zuständen und 10 weiteren Zwischenzuständen. Degas selbst soll 15 Zustände der Platte und 43 Abzüge besessen haben, ein Zeichen seiner Wertschätzung für gerade diese Radierung.¹⁹

Raphael vergleicht den ersten, fünften und vierzehnten Zustand der Radierung. Aber nicht, um den Prozeß wachsender Vollendung bis zu einer definitiven Werkgestalt nachzuzeichnen, in der gegenständliche Klärung und damit einhergehend die »inhaltliche Deutlichkeit« zu einem Abschluß gekommen sind, sondern »um festzustellen, ob und in wieweit ihre Veränderungen von der Umbildung des künstlerischen Mittels und der Komposition abhängig sind« (S. 93/94). Insofern ist für Raphael jede Fassung der Radierung zunächst von gleicher Gültigkeit. Gerade dadurch gelingt es ihm, die Dynamik des Sehens wie die Abhängigkeit der Bildelemente von der jeweiligen Gesamtstruktur des Blattes herauszuarbeiten.

Raphael sieht in seinem mit großem deskriptiven Aufwand vorgetragenen Versuch, die Differenzierung der Darstellungsmittel und ihren sinnlichen Ausdruckscharakter zu erfassen, alles andere als eine formalistische Spielerei. »Das Bild hat eine sinnlichere Erscheinung gewonnen, *in* dieser und *wegen* dieser eine tiefere, allgemeinere und umfassendere Bedeutung: Das Bild ist zugleich sinnlicher und sinnvoller geworden.« (S. 109) Die formale Beschreibung dient der Rekonstruktion des Schaffensprozesses, in dem sich die von Raphael beschriebenen, eben nicht vorab gegebenen inhaltlichen Zuspitzungen erst ausbilden. Raphael kann in Degas deshalb auch keineswegs den Bonvivant und halbherzigen Impressionisten sehen, als der er mit seinen Ballerinen und Rennszenen eine kaum ehrenvolle Aufnahme im Kreis der Kalenderblattklassiker gefunden hat; er zeigt – und das, es sei noch einmal betont, ausschließlich durch ein präzises, ein aktives Sehen der Radierungen – im Gegenteil sehr viel nüchterner »die Welt Degas'« als ein Gefängnis, aus dem kein Bewußtsein herausführt und in dem man sich hilflos als Kraft zwischen Kräften bewegt, allein mit dem qualvollen Glück, gerade eben noch nicht von ihnen erdrückt zu werden.« (S. 106)

Raphael weist gegenüber dem eher konservativ geprägten Degasbild der Kunstgeschichte²⁰ die *Entfremdung* als das zentrale Thema des Werkes aus. (S. 120f.) Er betont die Modernität Degas', für den die Entfremdung nicht ein Problem unter anderen war, sondern eine durch Ausweglosigkeit gekennzeichnete Erfahrung. Degas macht Verdinglichung anschaulich, ohne sie zu illustrieren.²¹ Damit ist angedeutet, auch wenn Raphael darauf nicht eigens eingeht, daß die bildlichen Sinnleistungen sich nicht in bloßer Repräsentation erschöpfen.

Auch hier ließen sich weitere Bezugspunkte der Studie Raphaels in der neueren Diskussion Degas' aufzeigen. Die Bedeutung der *Komposition* etwa, die Raphael klar als das wichtigste Darstellungsmittel Degas' herausarbeitet: »Die Linien treten von außen ins Bild ein, aber einmal jenseits der Schwelle sind sie in einem Gefängnis, dessen unsichtbarer Wächter sich das peinvolle Vergnügen macht, sie mit größter Gewissenhaftigkeit gegeneinander zu jagen, bis sie das präzisierete Gleichgewicht gefunden haben – eine mathematische Gleichung eiskalt brennender Emotionen, die den Verstand eines reinen Mathematikers leicht zur Verzweiflung bringen könnte.« (S. 118) Inzwischen ist die von Raphael konstatierte Tendenz des Kompositionsgefüges zur Ausbildung eines beinahe autonomen Formsystems mehrfach hervorgehoben worden. Degas ist sogar als der »raffinierteste Bilderkompositeur des neunzehnten Jahrhunderts« bezeichnet worden.²²

Interessant sind auch die wenigen Hinweise Raphaels auf die schockförmige Bildgestalt bei Degas, die an Walter Benjamins Darstellungen moderner Erfahrungsformen erinnern.²³ In der Gegenwart tritt der *Schock* an die Stelle der Erfahrung; die künstlerische Verarbeitung eines Schockerlebnisses im Schaffensprozeß wird daher für die Moderne zur ästhetischen Norm. Darauf weist Raphael an Degas hin, ohne daraus selbst allzu viel interpretatorisches Kapital zu schlagen. Neuerdings spielt Benjamins Theorie in der Deutung der Kunst Degas' eine immer größere Rolle.²⁴ Die schockförmige Bildgestalt führt die Wirklichkeit nur noch als Bruchstück vor Augen. Solche Sichtweise Degas' wird in der Lektüre Raphaels als Ausdruck erfahrener Entfremdung und entfremdeter Erfahrung verstehbar. Degas nimmt Strukturen der Zerstörung ins Bild, bildet in Kontrastfiguren schockförmige Brüche aus. Die Entgegenständlichung, die Tatsache also, daß Menschen und Dinge in der Kunst Degas' ihrer Würde, ihrer Bedeutung beraubt werden, ist keiner formalen Spielerei anzulasten, sondern ein nur bildlich formulierbarer Ausdruck der thematischen, ebenso umfassenden wie unausweichlichen Entfremdung.

Die nachdrücklichste Kritik unter den Bildstudien Raphaels in »Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?« hat der *Giotto-Aufsatz* erfahren. Eine historisch orientierte Kunstgeschichte mußte sich über den Versuch Raphaels ereifern, zu Fresken des beginnenden 14. Jahrhunderts einen unmittelbaren, phänomenorientierten Zugang zu gewinnen. Raphaels

Vorgehen wurde als »Irrweg« verurteilt: »Die Gefahren seiner induktiven, vom sichtbaren Bestand ausgehende Methode, die Auflösung des Kunstwerks in vollkommener Bewußtheit, werden etwa in der Besprechung des Rahmens in Giotto's Arenafresken deutlich. Hier weist er auf mehreren Seiten nach, daß die Rahmung auf die Struktur des sie einschließenden Gemäldes Einfluß nimmt. Dies aber widerspricht aller künstlerischen Erfahrung. Die Formeinheiten des Rahmens sind viel zu sehr inhaltsfreie Kleinstrukturen, als daß sie die thematisch inspirierten Großstrukturen der Bilder beeinflussen könnten.«²⁵

Zunächst ist diese Behauptung schon von den *historischen* Fakten her nicht zu halten. Die mathematische Gliederung der Bildfelder, für die in den Rahmenleisten entsprechende Maßeinheiten angegeben sind, war als technisches Hilfsmittel sowie als Matrix der Bildorganisation in der Freskomalerei bekannt.²⁶ Ferner hat bereits Theodor Hetzer auf die überragende Bedeutung des genau wie bei Raphael (S. 171 f.)²⁷ beschriebenen Koordinatennetzes in Giotto's Arenafresken ausführlich hingewiesen, um zu zeigen, »daß die mathematische Gliederung der Fläche nur Grundlage der gesamten, Körper und Raum einbeziehenden Bildeinheit wird (...).«²⁸ Wenn aber die Disposition einer neuen Qualität von Bildeinheit nachweislich an das geometrische Koordinatennetz gebunden ist, ist nicht einzusehen, warum seine Erörterung kritisiert und als »hochspekulativ«²⁹ verurteilt werden muß. Auch Raphael sieht in dem Koordinatennetz mehr als ein starres Orientierungs- oder Regulierungsschema: »Giotto hat es als ein strenges Metrum verwandt, das die größte Klarheit mit der größten Freiheit zu verbinden gestattet, weil es der *individuellen* Konzeption (Hervorhebung v. Verf.) unterworfen ist, obwohl es aus einer apriorisch-mathematischen Aufteilung der Ebene entstanden zu sein scheint.« (S. 173)

Raphael geht es also, ebenso wie Hetzer,³⁰ um den Nachweis, daß in beiden Darstellungen Giotto's der Rahmen, beziehungsweise das an ihm zu gewinnende Koordinatennetz eine komplexe Bildeinheit entwirft, in der szenische wie abstrakt-flächige Zusammenhänge einander vermittelt sind. Raphael zeigt dabei, daß die Funktion einer derart gewonnenen Bildeinheit – »das Bild nach einem transzendenten Prinzip zu schließen, das aber zugleich in die innere Struktur des Bildes eingreift« (S. 174) – eine theologische Auslegung herausfordert (S. 176; 181). Sein Vergleich der früheren *Beweinung Christi* (um 1305) in Padua mit

der *Feststellung der Wundmale* in der Bardikapelle in Florenz (um 1317) geht darin über eine biographisch orientierte Gegenüberstellung hinaus, die etwa nach den Charakteristika der Werkentwicklung Giotto zu fragen hätte. Die Frage nach der Entwicklung eines Künstlers, die sich Raphael im Giotto-Aufsatz stellt, das Problem der *Bewertung* der Entwicklung eines künstlerischen Oeuvres, verlangt vor allem anderen eine auf die Kunst selbst bezogene Antwort: »Aber die Frage ›Wie will ein Kunstwerk gewertet sein?‹ bedarf einer *eigenen* (Hervorhebung v. Verf.), nicht auf biologisch-psychologische oder historische Tatsachen sich stützenden Beantwortung.« (S. 182) So führt Raphaels abschließendes Resümee eines Bildvergleichs erneut auf die Aktualisierung des künstlerischen Schaffensprozesses in der Anschauung zurück.

Entsprechend konzentriert sich der Vergleich Raphaels im Verlauf seiner Darlegungen zunehmend auf die Akzentverschiebungen in der Konstitution einer Bildeinheit, wie sie zwischen beiden Darstellungen zu beobachten sind. »Im späteren Werk Giotto ist also die Spannung zwischen der transzendenten Geometrie des Rahmens und dem geometrischen Eigenleben der Fläche größer geworden.« (S. 181) In der Kunstgeschichte haben sich inzwischen Forschungsansätze entwickelt, in denen vergleichbare Probleme und Gegenüberstellungen ganz unabhängig von Raphael erarbeitet worden sind und die damit auch ein Zeugnis für die Fruchtbarkeit seiner Methodenvorschläge ablegen. So hat wiederum Max Imdahl erst jüngst in seiner großen Giotto-Monographie die von Raphael beschriebene Vermittlung von bildtranszendenten Geometrie und geometrischem Eigenleben der Fläche bei Giotto in einer Auseinandersetzung mit den Thesen von Theodor Hetzer und Dagobert Frey neu zur Diskussion gestellt und in dem von ihm entwickelten Konzept eines »transszensischen Feldliniensystems« interpretatorisch überboten.³¹

Die eingangs zitierte Kritik zeigt sich blind für die methodische Pointe von Raphaels Bildanalysen. Denn dieser weist gerade nach – und zwar nicht nur im Fall der Bildrahmen Giotto, sondern auch bei den »Farbsteinen« Cézannes oder den Schraffuren Degas' – daß sich die Sinnfülle eines Bildes durchweg der Organisationsform seiner »inhaltsfreien Kleinstrukturen« verdankt, in der diese die »thematisch inspirierten Großstrukturen« allererst stiften.

Das zeigt sich ebenfalls in der vielleicht eindringlichsten Studie des Bandes, einer Analyse von Rembrandts Budapester Zeichnung *Joseph deutet den Traum Pharaos*. Hatte Raphael bis dahin die Bildende Kunst immer wieder als eine Sprache eigenen Rechts bezeichnet, mit eigener Grammatik und eigenem Schriftcharakter,³² so verläßt er nun den Bereich metaphorischer Gleichsetzungen von Kunst und Sprache und hält die Zeichnung Rembrandts unmittelbar neben ihre literarische Vorlage. Zunächst nur, um »die Wahl des Sujets zu verstehen« (S. 187), dann aber auch, um die konstitutiven Differenzen von Bild und Sprache, Malerei und Wortkunst klären zu können. Das Verhältnis von Bildender Kunst und Sprache gehört seit je zu den zentralen Problemen der Kunsttheorie. Ging die ältere Kunsttheorie mit der Horazischen Formel »ut pictura poesis« von der Überlegenheit der Sprache und insbesondere von einer restlosen Substituierbarkeit des Bildes durch das Wort aus, so ist mit der Entstehung der Moderne die Selbstverständlichkeit sprachlicher »Übersetzung« von Bilderscheinungen auf das Nachdrücklichste problematisiert. Raphael hat das bereits in seinen Cézanne- und Degasstudien zu verstehen gegeben; nun sucht er die an der Kunst der Moderne gewonnenen Einsichten auf die Interpretation eines traditionellen Werks auszuweiten. Raphael thematisiert im Vergleich einer Zeichnung Rembrandts mit deren sprachlicher Vorlage zugleich auch die grundsätzlichen medienspezifischen Differenzen von Bild und Sprache.³³ Das gilt sowohl für den konkreten Inhalt der Darstellung als auch für deren differente Struktur. *Inhaltlich* weichen Bild und Erzählung insofern voneinander ab, als die Zeichnung Erzähltes (z. B. den Traum) nicht darstellt, beziehungsweise anderes, das in der Erzählung nicht vorkommt (z. B. der Thronsaal) hinzuerfindet. *Strukturell* sind Bild und Erzählung voneinander unterschieden, insofern sich diese sukzessiv entfaltet, während jenes in Simultanpräsenz gegeben ist.

Die biblische Erzählung aus dem Buch Mose ist charakterisiert durch eine Folge von Erzählabschnitten: die Träume des Pharaos, die Schwierigkeit sie zu deuten, der Hinweis des Mundschenk auf Joseph, das Eintreffen Josephs und die Nacherzählung der Träume, Josephs Deutung der Träume, das Akzeptieren der Deutung und die Erhebung des Joseph zum Stellvertreter des Pharaos. Die Zeichnung kann demgegenüber immer nur einen Moment aus der Erzählung herausgreifen: »Im Bildwerk dagegen können Dinge und seelische Zustände nicht

mehr als Aufeinanderfolge in der Zeit, sondern als Nebeneinander im Raum dargestellt werden.« (S. 188)

Kann es soweit noch scheinen, als operiere Raphael unbedacht mit der obsoleten Unterscheidung von Raumkünsten und Zeitkünsten,³⁴ so nimmt sein Gedankengang alsbald eine entscheidende Wendung. Welchen Augenblick der Erzählung einer literarischen Vorlage ein Künstler auch immer herausgreifen mag, er ist doch darauf angewiesen, »in diesen hinein(zu)konzentrieren, was ihm von Vorvergangenem und Folgendem wichtig erscheint. Damit bleibt, auch wenn die Abfolge von Inhalten *in der Zeit* fortfällt, *Zeit als innere Möglichkeit*, den Raum als Form und Gestalt aufzubauen, bestehen.« (S. 189, Hervorhbg. v. Verf.) Die These von der Zeit als einer inneren Möglichkeit bildlicher Darstellung gehört gewiß zu den fruchtbarsten Gedanken Raphaels: Sie eröffnet der Bildanalyse ein neues, reiches Betätigungsfeld. Umso erstaunlicher, daß ein Bewußtsein der Zeit als einer der bildlichen Darstellung immanenten Potenz – der Zeitlichkeit des Bildes – in der Kunstgeschichte immer noch selten anzutreffen ist.³⁵

Für Raphaels Rembrandtinterpretation aber ist das Verständnis der Zeitlichkeit des Blattes schlicht unverzichtbar. Raphael betont, daß Rembrandt nicht den vom Gegenständlichen her attraktivsten Teil der Erzählvorlage wählt – den Trauminhalt – und ebensowenig wählt er einen psychologisch ausdrucksstarken Moment – den Dialog selbst oder die von ihm evozierten Reaktionen – sondern gerade den hinsichtlich dieser Alternative ärmsten: »Dargestellt sind das Deuten und Hineinnehmen der Deutung, kein Gegenstand und kein Zustand, sondern ein Vorgang.« (S. 109) Rembrandt zeichnet gerade dasjenige, was in der Erzählung gewissermaßen zwischen den Zeilen zu finden ist, das *Ungesagte* und darüber hinaus, sofern es sich in einer letzten thematischen Schicht auch um die Darstellung eines religiösen Gehaltes handelt (S. 191), das womöglich überhaupt *Unsaybare*. In jedem Fall ist das Deuten und das Hineinnehmen der Deutung ein zuinnerst an Zeiterfahrungen gebundener Vorgang.

Raphael überprüft die Zeitimplikate der Anschauung in der Hell-Dunkel-Struktur der Zeichnung (S. 202f.), ihrer vielfältigen und eigenständigen Linienführung (S. 204f.) und der Raumorganisation (S. 208f.), die freilich nicht hinter- und nebeneinander entwickelt werden, sondern ineinander vermittelt sind. So gewinnt er Einsichten in die spezifische Zeitstruktur des Blattes: eine »Einheit von Zeitlosigkeit

und Werden in der Zeit, die Rembrandt festzuhalten suchte – aber eben nicht mit literarischen, sondern mit bildnerischen Mitteln.« (S. 353) Diese qualitative Bestimmung der Zeitstruktur der Zeichnung beinhaltet zugleich eine interpretatorische Aussage, zumal sie Aufschluß über die inneren Vorgänge der gezeigten Figuren gewährt. Das »Dasein dieser Menschen kennt keine Erstarrung und Gewohnheit, sie tragen beständig ihre Vergangenheit als reine Intensität in eine Zukunft hinüber, die sehr fern von ihrer Gegenwart und sehr nahe ihrer Vergangenheit, ihrem Ursprung liegt.« (S. 224)³⁶

Ohne die in dem geforderten aktiven Sehen eröffnete Möglichkeit, den künstlerischen Schaffensprozeß neu zu realisieren und ohne die daraus sich aufdrängende Einsicht in die Unentbehrlichkeit einer Analyse aller Zeitstrukturen des Bildes – die sich keineswegs von selbst versteht – hätte Raphael die »Veranschaulichung innerseelischen Erlebens« (S. 226) wohl kaum derart genau als das Thema der Zeichnung Rembrandts bestimmen können. Mehr noch, seine Bildstudie verdeutlicht die Notwendigkeit, die Bilder als Werke, das heißt als *selbst sprachfähige* Gebilde ernstzunehmen, bevor man ihren Gehalt unmittelbar mit der entsprechenden literarischen Vorlage identifiziert. Bei Rembrandt findet Raphael, gerade über die Auslegung anschaulicher Zeiterfahrung, eine besonders innige Verschränkung von Schaffensprozeß und Anschauung. Denn »nicht nur die Menschen *im* Bild sind konkretisiert, auch der Mensch *vor* dem Bild wird in die Gestaltung einbezogen; es wird ihm vom Bild ein bestimmtes Verhalten und Sein angewiesen.« (S. 227) So hat Raphael mit Rembrandts Zeichnung eine glückliche Wahl getroffen: Hier koinzidieren Gegenstand, Thema (Zeitanalyse) und Methode (Realisation des künstlerischen Schaffensprozesses) in der *Anschauung* des Betrachters. In der neueren Literatur ist eben dieses Ineinander von Bildorganisation und Anschauung vor allem bei Michael Bockemühl umfassend herausgearbeitet und weiter zugespitzt worden. »Die Zeitlichkeit des Innerbildlichen wird im Vorgang des Erschauens ununterscheidbar von der Zeitlichkeit des Außerbildlichen. (...) Was (der Betrachter) gewahrt, geschieht, denn sein Gewahren ist das Geschehen selbst und die Zeitlichkeit des Bildgeschehens die seine.«³⁷ In seiner Studie über Rembrandts Zeichnung *Joseph deutet den Traum des Pharaos* kommt Raphael, Anschauung und Schaffensprozeß einander annähernd, der Bestimmung jener von ihm immer neu erfragten, über alle Darstellungsmöglichkeiten der lite-

rarischen Vorlage hinausgehenden genuinen Qualität von Bildlichkeit am nächsten.

Die letzte, den Band beschließende Bildstudie setzt sich überraschenderweise sehr kritisch mit Picassos *Guernica* auseinander. Muß es doch bei einem marxistisch geprägten Kunsttheoretiker befremden, wenn ausgerechnet dieses Bild, das wohl berühmteste des 20. Jahrhunderts überhaupt und geradezu eine Ikone der politischen Linken,³⁸ in Raphaels Augen »ein schlechtes Stück Propaganda und ein zweifelhaftes Kunstwerk« (S. 299) ist. Wie kommt es dazu, daß Raphael ein Werk, in dem die faschistische Vernichtungspolitik gebrandmarkt wird, geringer achtet als beispielsweise eine intime, voyeurhaft dargebotene Badeszene Degas'? kann die Vertiefung christlicher Weltanschauung durch Giotto einem materialistischen Kunsttheoretiker näher stehen als die kämpferische Anklage Picassos gegen Krieg und Zerstörung?

Nirgends wird deutlicher als in dieser Analyse, daß Raphael sich in seinem Urteil nicht von ideologischen Vorurteilen oder inhaltlichen Erwartungen beeinflussen läßt, sondern daß für ihn stets die in der Anschauung des Werkes zu erschließende Rekonstruktion des künstlerischen Schaffensprozesses die Grundlage einer Interpretation und Bewertung darstellt. Raphael fragt erklärtermaßen zunächst nicht nach dem Gehalt, sondern nach dem Schaffensprozeß und seinem Resultat, dem Bild selbst. Deren Analyse aber weist in Raphaels Sicht im Fall von *Guernica* einen gravierenden Zwiespalt zwischen formaler Organisation und intendierter Aussage auf. Diese fehlende »Kongruenz von Inhalt und Form« (S. 233) in Picassos Bild stellt Raphael vorderhand in einen historischen Begründungszusammenhang, im anachronistischen Rückgriff auf das Historienbild. Dieses hat jedoch seine Rolle als bedeutendste Gattung der Malerei verloren, die noch im 19. Jahrhundert überaus geschätzte Bildform ist zum »ideenlosen Byzantinismus« abgesunken. (S. 233f.) Raphaels Beschreibung mündet im Befund des »Unzulänglichwerdens ideengetragener Gegenständlichkeit für die künstlerische Darstellung.« (S. 234) So stellt Raphael Picasso gleich zu Beginn seiner Studie in den Kontext des neunzehnten, nicht des zwanzigsten Jahrhunderts. Und er folgert: »Im Rückgriff auf das Historienbild hatte Picasso die Grenzen seiner künstlerischen Gestaltungskraft erreicht.« (S. 269) Die ganze weitere Analyse kann als der

Versuch Raphaels gelesen werden, die innerbildlichen Auswirkungen des historisch angesprochenen Problems zu erörtern: In welche Schwierigkeiten verwickelt sich ein Künstler, wenn er historisch gewachsene Formen bloß einsetzt, statt sie neu auszubilden?

Er kann sich die fremden, außerhalb der eigenen geschichtlichen Möglichkeiten liegenden Formen nur aneignen, seine Kunst wird eine der Zitate. Picasso ruft mittelalterliche Flügelaltäre (S. 236), antike Giebel (S. 237) auf, er entwirft im Vermischen von gegenständlicher und allegorischer Darstellung eine »Privatmythologie« (S. 265), wie überhaupt jener von Raphael skizzierten synthetischen Auffassung des künstlerischen Schaffensprozesses das Verfahren der *Allegorisierung* am besten entspricht. »Es liegt im Wesen der Allegorie, daß sie die ihr immanente Tendenz zur Eindeutigkeit nicht unmittelbar sinnlich zu veranschaulichen vermag. Darum muß sie viele historisch entstandene und individuell umgeschmolzene Bildungselemente in sich eintreten lassen.« (S. 293) Allegorie ist hier also verstanden als das synthetische Bindemittel verschiedener, durch das künstlerische Verfahren selbst nicht mehr zu vermittelnder Aspekte des Bildes. Das Synthetische an ihr, wie es der »Gebrauch atavistischer Fragmente« (S. 271) notwendig hervorbringt, »macht sie rätselhaft und verleiht ihr den bloßen Schein des Bedeutungsvollen, damit der Unendlichkeit. Sie tendiert zu *einer* richtigen Lösung, die sie zugleich verbirgt – endlos ist also nur der Prozeß des Ratens.« (S. 293)

Raphaels negativer Allegorie-Begriff³⁹ ist die deutende Formulierung einer Fülle von Beobachtungen, die einer genauen anschaulichen Analyse aller das Bild strukturierenden Elemente abgewonnen wurden. Diese Analyse muß hier nicht im einzelnen nachgezeichnet werden, bedeutsam ist das Resultat. Raphael argumentiert zum Schluß nicht mehr historisch, sondern *systematisch*. Ob er der Raumorganisation (S. 273f.) oder der Zeitstruktur (S. 286ff.) *Guernicas* nachgeht, immer zeigt sich, daß dem Bild die *Einheit* fehlt. Es präsentiert sich nicht als ein Gebilde eigener Totalität, sondern stets als etwas Hervorgebrachtes: »Diesen Charakter des Gemachten streift *Guernica* nirgends ab.« (S. 273) Nachdrücklich unterstreicht Raphael dieses Defizit und bindet es damit zurück an den künstlerischen Schaffensprozeß. *Guernica* ist so gesehen ein Bild, »dem jede Selbstevidenz fehlt.« (S. 298; 265) Raphael trägt seine Kritik in politischer Absicht vor: »Die künstlerischen Details behindern und vernichten die politische

Wirkung.« (S. 265) Er konstatiert dementsprechend eine durch formale Diskontinuität und allegorische Überfrachtung hervorgerufene »Monotonie der Betäubung« (S. 265), denn die gesteigerten Emotionen und Affekte lösen sich wechselseitig zur Affektlosigkeit auf. (S. 297) Dennoch ist zuletzt mangelnde formale Totalität, das Defizit an Selbstevidenz des Werkes – Raphael faßt diese als die dem Bild eigene und für sein Gelingen unverzichtbare Potenz⁴⁰ – das entscheidende Kriterium seines vernichtenden Urteils.

Wie immer man Raphaels Kritik an Picasso bewerten will, sie ist in sich schlüssig und nicht leichthin ausgesprochen.⁴¹ Sie muß aber nicht das letzte Wort über *Guernica* sein, nicht einmal über dessen diskontinuierliche Bildstruktur. Denn das von Raphael hervorgehobene Ausbleiben szenischer und formaler Einheit, die Inkohärenz dieses Bildes, kann auch verstanden werden als eine für die Moderne bildspezifische und ihrerseits sinnstiftende Organisation von Einheit. Max Imdahl hat in *Guernica* als einem paradigmatischen Werk der Moderne (bei Befunden, die der Analyse Raphaels im einzelnen durchaus vergleichbar sind), im Ganzen doch »eine übergegensätzliche Kohärenzgestalt aus Inkohärenzen«⁴² gesehen. Wo Raphael von Kontinuität und Diskontinuität spricht (z. B. S. 266 u. 280), da spricht Max Imdahl von Kohärenz und Inkohärenz. Die analoge Beschreibung der Bildstruktur findet aber jeweils eine andere Deutung. Imdahl erkennt gerade das Fehlen einer selbstverständlichen Totalität und Einheit als das bedeutungsvolle Thema von *Guernica*: »Die Vermittlung von Inkohärenz und Kohärenz ist eine Perspektive auf Freiheit und Sinnlosigkeit.«⁴³ Imdahl positiviert also das Verhältnis von Inkohärenz und Kohärenz nach Maßgabe des *im* Bild und *vom* Bild Thematisierten, wo Raphael, gemessen an seinem auf eine positive Erfüllung der Einheit gerichteten Erwartungshorizont, dieses Verhältnis bloß negativ sehen konnte.

Aus diesen knappen Bemerkungen sollte deutlich werden, welche Vielfalt systematischer und interpretativer Hinweise Raphaels Bildstudien gerade auch aus der Sicht der zeitgenössischen Kunstgeschichte enthalten. Diese reichen Anregungen konnten hier nicht abschließend erfaßt, wohl aber kommentierend angedeutet werden. Nicht zunächst die wissenschaftsgeschichtliche Einordnung, sondern die Aktualisierung ausgewählter Aspekte der Bildstudien konnte zeigen, daß bei allen möglichen Vorbehalten Max Raphaels Texte außerordentlich

erkenntnisfördernd sind – gerade auch für solche Leser, deren Interesse weniger der kunstwissenschaftlichen Theoriebildung als vielmehr dem Verständnis und der Interpretation bestimmter Werke gilt. Natürlich bleiben die Fluchtpunkte der werkorientierten Betrachtungsweise Raphaels durchgängig von seinen methodischen Prämissen bestimmt: Aktivierung des Sehens, Elementarisierung der Bildstruktur, Veränderung von Werkgestalt und Werkbegriff. Sie sind maßgeblich für das sorgfältige Auslegen des Verhältnisses von Anschauung und Schaffensprozeß. Die Kunstgeschichte beginnt, sich aufs neue einer Reihe von Fragen zu vergewissern,⁴⁴ die Raphael für sich bereits formuliert hatte.

Insofern läßt er sich, was zu zeigen war, in die gegenwärtigen Diskurse des Faches vielfältig einflechten, auch wenn heute manche Unklarheit und Unentschiedenheit seiner Theorie deutlich wird. So muß Raphaels Drang, alles am Bild sprachlich neu zu formulieren, unverständlich bleiben. Raphaels Bildbeschreibungen sind dem problematischen Ideal einer totalen Erfäßbarkeit des anschaulich Gegebenen in der Sprache verpflichtet und geraten daher oft umständlich und weit-schweifig: Sie produzieren *Verdoppelung*, wo *Auslegung* gefragt ist. Ebenso ist der Systematisierungszwang Raphaels einem wirklich freien, produktiven Einsatz seiner methodischen Überlegungen hinderlich. Raphael konzentriert sich zu oft auf die einzelnen Schritte der Anschauung, auf ihre genaue Bestimmung und auf die Klärung ihres Ortes im Ganzen der Theorie, statt ihrer *Vermittlung* die notwendige Aufmerksamkeit zu schenken. Auch hier geht ein Ideal von Rationalität in die Kunsttheorie ein, mit dem Kunst sich gerade nicht verrechnen läßt. Denn Interpretation ist *Aktualisierung*, nicht *System*. Schließlich ist nicht einzusehen, warum Raphael trotz seines an der Moderne geschulten Verfahrens, die Werke im Verhältnis von Anschauung und Schaffensprozeß zugänglich zu machen, die Weiterentwicklung dieser Moderne zur Abstraktion leugnet und kritisiert.⁴⁵ So darf man sagen, daß Raphaels Produktivität, seine Bedeutung für uns, nicht im Nachvollzug seiner Gedanken liegt, sondern in ihrem Weiterdenken, im praktizierenden *Überschreiten*.

- 1 Zur Entstehungsgeschichte von *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?* vgl. das Nachwort des Herausgebers zu diesem Band. – Der Verfasser ist Klaus Binder für Hinweise und die notwendigen Ermunterungen sehr zu Dank verpflichtet.
- 2 Im folgenden in den Klammern stets die Seitenzahl des vorliegenden Bandes. – Mit der zitierten Äußerung hat Raphael möglicherweise ein Fragment von Friedrich Schlegel abgewandelt und zugespitzt, das Adorno später als Motto seiner *Ästhetischen Theorie* vorgesehen hatte: »In dem, was man Philosophie der Kunst nennt, fehlt gewöhnlich eines von beidem, entweder die Philosophie oder die Kunst.«
- 3 Die wenigen Hinweise auf Raphael vor allem im anglo-amerikanischen Raum, suchten ihn in erster Linie sehr einseitig zu vereinnahmen, wobei Raphaels Konzept einer »Empirischen Kunstwissenschaft« und deren methodische Prämissen allein auf ihre politisch-ideologische Aktualität und Verwendbarkeit hin befragt wurden. Vgl. dazu die Rezensionen von *The Demands of Art* von John Berger (»The Undoing of the World of Things« in: *The Nation*, December 16, 1968, S. 659–661) oder Willis H. Truitt (»Towards an Empirical Theory of Art: A Retrospective Comment on Max Raphael's Contribution to Marxian Aesthetics«, in: *The British Journal of Aesthetics*, Vol. II, London 1971, S. 227–236). Sofern sie nicht politisch gebunden war, hat sich die Rezeption Raphaels an dem Muster orientiert, zwischen der Person und dem Werk zu trennen. Dem Emigranten sollte ein gewisser Respekt nicht versagt bleiben, während seine Analysen und Theorien abgelehnt wurden. Vgl. dazu die Rezension von Alfred Neumeyer in *Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst* (Jg. 1970, S. 80–81): »Trotz der die tiefste Achtung erweckenden Arbeit Raphaels komme ich zu einer negativen Bewertung dieses bedeutenden Werkes. Und zwar liegt das vorwiegend an der Methode des Autors.«
- 4 Allerdings mehren sich in letzter Zeit die Stimmen, in denen diese Situation des Faches als eine tiefgreifende Krise beschrieben wird, auf die mit einer Rückbesinnung auf den Zusammenhang von Wissenschaft und Kunsterfahrung zu antworten sei. Die Antworten fallen hier naturgemäß sehr verschieden aus, das Panorama der

- Probleme und Lösungsvorschläge wurde zuletzt sehr eindringlich von Hans Belting dargestellt: *Das Ende der Kunstgeschichte?* (München 1983). Die Bildstudien Raphaels lassen sich im Licht dieser gerade erst eröffneten Debatte noch einmal anders lesen.
- 5 Die unbedingte Bindung der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Kunst an die Anschauung hat enorme Konsequenzen. Zum Beispiel wirft er Fragen bezüglich der Möglichkeit auf, eine Geschichte der Kunst zu schreiben: »Die Geschichte des Sehens kann niemals die Geschichte der Kunst sein.« (S. 320)
 - 6 Die einzige umfassende kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werkbegriff findet sich bei Hans Sedlmayr: *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte* (Neu-edition Mittenwald 1978). Zwar ist dem Anspruch nach das einzelne Werk der vornehmste Gegenstand der Kunstgeschichte, doch erweckt die gängige Praxis ikonographischer und sozialgeschichtlicher Auflösungen des Werkes den Anschein einer gewissen Scheu, sich dem vollen Anspruch der Werke zu stellen. Zum Problem vgl. Willi Oelmüller (Hrsg.): *Kolloquium Kunst und Philosophie 3 – Das Kunstwerk*. (Paderborn 1983). Siehe auch Anm. 4.
 - 7 Raphael kommt auf die Spannung zwischen anschaulicher Kunsterfahrung und begrifflicher Arbeit verschiedentlich zurück, ja er verlangt sogar der Sprache zu mißtrauen, »deren Worte geschaffen sind, uns scheinbar Fertiges zu bezeichnen«. (S. 16)
 - 8 Raphael begegnete 1911 Rodin, Matisse und dem jungen Picasso in Paris, mit Max Pechstein war er seit 1910 befreundet. Eine biographische Skizze findet sich in *Marx Picasso* (Frankfurt 1982). Die 1913 erste größere Publikation Raphaels *Von Monet zu Picasso* ist Ausweis der engagierten Auseinandersetzung mit der Moderne; vgl. dazu auch das Vorwort der Neuauflage dieser Schrift, »Die Überwindung des Impressionismus«, von Klaus Binder (Frankfurt 1983).
 - 9 Die Ablehnung eines Dissertationsprojekts durch seinen Lehrer Heinrich Wölfflin, der glaubte, keine Dissertation über Picasso annehmen zu dürfen, ist in diesem Zusammenhang ein eher mangelhaftes Indiz. Immerhin hatte sie zur Folge, daß Raphael nicht die akademische Laufbahn einschlug. Die Distanz und Reserviertheit, die das Verhältnis des akademischen Faches zur jeweils zeitgenössischen Moderne bestimmt haben, sind noch längst nicht abgebaut.

So wäre die noch nachzuzeichnende Beziehung der Kunstgeschichte zur Moderne ein Kapitel der Wissenschaftsgeschichte des Faches, von dem außerordentlich aufschlußreiche Erkenntnisse auch für die Gegenwart erwartet werden könnten.

- 10 Vgl. dazu vom Verf. »Modernität und Komposition. Zur Krise des Werkbegriffs in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts«, in: Willi Oelmüller (Hrsg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie 3 – Das Kunstwerk* (Paderborn 1983), S. 154–183, und für die Gegenwart L. Lippard, »The Dematerialisation of Art«, in: *Changing. Essays in art criticism* (New York 1971), S. 255–276.
- 11 Raphael betont stets das Genuine der Kunst, ohne dem Autonomiegedanken das Wort zu reden. »Weil in der Kunst der Geist weder die Natur nachahmt noch ihr Gesetze gibt, besitzt das Kunstwerk eine eigene Realität und eigene Gesetzmäßigkeiten.« (S. 14)
- 12 Exemplarisch seien hier genannt Kurt Badt, *Die Kunst Cézannes* (München 1956) und Max Imdahl, »Cézanne – Braque – Picasso, Zum Verhältnis von Bildautonomie und Gegenstandssehen«, in ders.: *Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei* (Mittenwald 1981), S. 9–50.
- 13 Die »Logik der Farbe, d. h. die systematische Übersetzung aller Momente von Bildlichkeit in eine koloristische Erscheinungsform ist als die epochemachende Leistung Cézannes angesehen worden. Vgl. dazu Kurt Badt (s. Anm. 12), S. 25–63 und 148–173, sowie insbesondere Ernst Strauss, »Nachbetrachtungen zur Pariser Cézanne-Retrospektive 1978«, in ders.: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien* (München 1983), S. 163–183. Inwiefern Max Raphael Problemen der Bildfarbe im Kontext seiner Methode eine besondere Beachtung schenkte, vgl. vom Verf.: »Rohstoff der Malerei – Max Raphaels Verständnis der Bildfarbe«, Nachwort zu Max Raphael: *Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form* (Frankfurt 1983), S. 149–161.
- 14 Max Raphael, *Von Monet zu Picasso* (1983), S. 133–151
- 15 Max Imdahl, *Cézanne – Braque – Picasso* (Anm. 12), S. 15–16
- 16 Fritz Nowotny, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive* (Wien 1938)
- 17 Vor Cézanne hatte bereits Claude Monet die Erfahrung der Momentaneität in ein jenseits des tradierten Werkbegriffs liegendes

- Konzept der Serie umgesetzt und darin womöglich die entschiedenste Konsequenz aus der Bildvorstellung des Impressionismus gezogen. Dazu vom Verf.: »Modernität und Komposition« (Anm. 10), S. 161 f. sowie G. Seiberling: *Monet's Series* (New York 1981) und John Coplans: *Serial Imagery* (Pasadena 1968). Im übrigen existieren von Cézannes *Mont Sainte-Victoire* noch mehr als die von Raphael gezählten 7 Fassungen – der Katalog »Cézanne – The Late Work« (The Museum of Modern Art, New York 1977) führt wenigstens 14 Fassungen auf.
- 18 Die Linie kann die Differenzierungsfähigkeit und Dichte koloristischer Phänomene annehmen. Vgl. dazu vom Verf.: »Vom Pathos des Anonymen. Seurat und die Kunst der Zeichnung«, in: Erich Franz / Bernd Growe: *Georges Seurat – Zeichnungen* (München 1983), S. 13–50.
- 19 Loys Delteil, *Edgar Degas*, Bd. IX von *Peintre graveur illustré* (Paris 1919). Jean Adhemar: »Radierungen und Lithographien«, in: Jean Adhemar / Françoise Cachin, *Degas. Radierungen, Lithographien, Monotypien* (München 1973), Nr. 42.
- 20 Z. B. Pierre Cabanne, *Degas* (München 1960)
- 21 Bernd Growe, *Zur Bildkonzeption Edgar Degas* (Frankfurt 1981). Hier auch eine Diskussion der älteren Degas-Literatur.
- 22 Max Imdahl, »Die Momentfotografie« und »Le Comte Lepic von Edgar Degas«, in: *Festschrift für Gerd von der Osten* (Köln 1970), S. 228–234. Zur Bedeutung der Komposition bei Degas vgl. auch Anm. 21.
- 23 Im Text S. 93. Siehe Walter Benjamin, »Über einige Motive bei Baudelaire«, in ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1,2 (Frankfurt 1974), S. 605–653, hier S. 612ff. Dazu Karl-Heinz Bohrer, »Schein und Chock. Zur esoterischen Ästhetik Walter Benjamins«, in: Kat. »Zeitgeist« (Berlin 1981), S. 25–37.
- 24 Vgl. Anm. 21, S. 96ff. und neuerdings Giorgio Giacomazzi, »Versuch über die Visualität in der Moderne. Benjamin, Degas und der Impressionismus«, in: *Notizbuch 7* (»Affäre Stadt«), hrsg. v. Rudi Thiessen (Berlin 1982), S. 151–177.
- 25 Alfred Neumeyer (Anm. 3), S. 81
- 26 Walter Ueberwasser, *Von Maß und Macht der alten Kunst* (Straßburg 1933). Vgl. auch Theodor Hetzer, »Über das Verhältnis der Malerei zur Architektur« (1937), in ders.: *Aufsätze und Vorträge*

- (Leipzig 1957), S. 171–193 und E. Knebler: *Der Bilderrahmen im Lichte seiner wichtigsten Funktionen* (Diss. Tübingen 1970)
- 27 An Raphaels Beschreibung des Franziskusfreskos ist manches nur noch schwer nachzuvollziehen, denn die Arbeiten in der Bardikapelle wurden 1958/59 restauriert und weisen jetzt erhebliche Lücken auf, so daß der Zusammenhang der Bildteile, auf den Raphael so großen Wert legte, jetzt zerrissen ist. R. Oertel hat überdies die Autorschaft Giotto bezweifelt.
 - 28 Theodor Hetzer, *Giotto. Seine Stellung in der europäischen Kunst* (Frankfurt 1940), S. 32ff. Bereits 1912 hatte Friedrich Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen* (München/Leipzig 1912) auf die Rolle des Koordinatennetzes für die Bildeinheit hingewiesen.
 - 29 Alfred Neumeyer (Anm. 3), S. 81
 - 30 Überhaupt wäre es für das Verständnis der Entwicklung von Raphaels Kunsttheorie von Bedeutung, die Verbindung Raphael – Hetzer zu klären und beispielsweise Raphaels Kenntnis der Texte Hetzers zu überprüfen. Es gibt zwischen beiden auffallend viele Berührungspunkte, etwa die Suche nach einer »mathematischen Form«. Sollte sich erweisen, daß Raphael Hetzer genau gekannt und verarbeitet hat, so würde das manche seiner späteren undogmatischen und nicht orthodoxen Äußerungen erklären. Zu Raphaels Häresien vgl. Hans-Dietrich Sander, *Marxistische Ideologie und allgemeine Kunsttheorie* (Tübingen 1975), S. 193–216.
 - 31 Theodor Hetzer, *Giotto* (Anm. 28), im Kapitel: »Das Bild«; Dagobert Frey, »Giotto und die maniera greca. Bildgesetzlichkeit und psychologische Deutung«, in: *Wallraff-Richartz-Jahrbuch*, XIV (Köln 1952), S. 73–98; Max Imdahl: *Giotto – Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik* (München 1980), S. 35–51, hier S. 45ff.
 - 32 Im Text u. a. S. 19, 92 oder 84, wo von der »Sprache« der Perspektive die Rede ist.
 - 33 Diese Fragen sind in der letzten Zeit zu einem Hauptforschungsgebiet der Kunstgeschichte geworden. Zum Problem bildgenuiner Erzählform vgl. Max Imdahl, »Über einige narrative Strukturen in den Arenafresken Giotto«, in: Reinhart Koselleck / Wolf-Dieter Stempel (Hrsg.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung* (München 1973), S. 155–173, und Hans Belting / Dagmar Eichberger, *Jan van Eyck als Erzähler* (Worms 1983). Zur strukturellen Analogie von

- Bild und Sprache vgl. Gottfried Boehm, »Zu einer Hermeneutik des Bildes«, in: Hans-Georg Gadamer / Gottfried Boehm (Hrsg.), Seminar: *Die Hermeneutik und die Wissenschaften* (Frankfurt 1978), S. 444–471 sowie grundsätzlich Oskar Bätschmann: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern* (Darmstadt 1984), §§ 13–20 und §§ 39–45.
- 34 Eine schon in den rationalistischen Kunsttraktaten des 17. Jahrhunderts (z. B. bei Roger de Piles) gebräuchliche Unterscheidung, die mit Lessings *Laokoon* für lange Zeit kanonisch wird. Vgl. dagegen auch Karlheinz Stierle: »Das bequeme Verhältnis. Lessings Laokoon und die Entdeckung des ästhetischen Mediums«, in: Gunter Gebauer (Hrsg.), *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik* (Stuttgart 1983), S. 23–58.
- 35 Zwar ist die Literatur zu Zeitproblemen der Bildenden Kunst in der Vergangenheit stark angewachsen, doch geht es dabei hauptsächlich um motivisch gebundene Zeit (Bewegungsfiguren) oder um Fragen des Rhythmus etc., weniger um die von Raphael ins Auge gefaßte Zeit als innere Möglichkeit des Bildes, seine *temporale Struktur*. Vgl. dazu Kaspar H. Spinner, »Helldunkel und Zeitlichkeit. Caravaggio, Ribera, Zurbaran, Georges de la Tour, Rembrandt«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 34 (München/Berlin 1971), S. 169–183; Ernst Gombrich, »Moment and movement in art«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, Bd. 27 (1964), S. 293–306; Dagobert Frey, »Das Zeitproblem in der Bildkunst«, in: *Studium Generale*, 8 (1955), S. 568–577 sowie Lorenz Dittmann, »Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes«, in: *neue hefte für philosophie*, Bd. 18/19 (»Anschauung als ästhetische Kategorie«), Göttingen 1980, S. 133–150.
- 36 Die von Raphael beschriebene Relativität und Dialektik des Seins zwischen Werden und Entwerden bei Rembrandt, ein »Sichbewußtwerden des Seins« (S. 224) steht gewiß im Zusammenhang mit der von seinem Lehrer Georg Simmel (*Rembrandt – ein kunstphilosophischer Versuch*, Leipzig 1916) in die Bestimmung vom »ernten den Moment« (ebd., S. 3) gefaßte Zeiterfahrung. Überhaupt verdankt die Rembrandt-Studie dem Buch Simmels außerordentlich viel.
- 37 Michael Bockemühl, *Rembrandt. Zum Wandel des Bildes und seiner Anschauung* (Mittenwald 1981), S. 108.

- 38 Die Literatur zu »Guernica« ist inzwischen immens, so daß hier nur auf wenige Titel hingewiesen werden kann. Manfred Bardutzky u. a. (Hrsg.), »Guernica. Kunst und Politik am Beispiel von Guernica.« (Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin 1975); Rudolf Arnheim, *Picassos Guernica – The Genesis of a Painting* (Berkeley 1962); Anthony Blunt, *Picassos Guernica* (London 1969); Frank D. Russell, *Picassos Guernica. – The Labyrinth of Narration and Vision* (London 1980); *Picasso – Todesthemen* (Kat. Kunsthalle Bielefeld 1984).
- 39 Vgl. gegen das bei Raphael zum bloßen »Raten« abqualifizierte Allegorie-Verständnis Walter Benjamins Versuch, den Allegoriebegriff für die Interpretation umfassend produktiv zu machen. Walter Benjamin: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I,1 (Frankfurt 1974), S. 203–430, hier besonders S. 336ff.
- 40 Um *Guernica* überhaupt auf seine Beziehung zum Betrachter, auf seine *Wirkung* hin befragen zu können, ist es erforderlich, es »aus sich selbst zu analysieren.« (S. 214)
- 41 Das unterscheidet ihn z. B. von John Berger, *Glanz und Elend des Malers Pablo Picasso* (Reinbek 1973). Berger, der nicht müde wurde, auf Raphael hinzuweisen, und der sein Picasso-Buch dem Andenken Raphaels widmete, kritisiert Picasso ebenfalls hart. Er spricht sogar von seinem »Scheitern«, allerdings ausdrücklich nicht auf »Guernica« bezogen, sondern auf die Zeit nach dem 2. Weltkrieg, wobei Berger nicht im entferntesten das Niveau der Kritik Raphaels erreicht (vgl. ebd. S. 208–244).
- 42 Imdahls Interpretation von *Guernica* ist damit freilich ausschließlich in dem Punkt angesprochen, der in unserem Zusammenhang interessiert – Einheit aus der Ineinandergeltung von Inkohärenz und Kohärenz –, insgesamt geht sie darüber hinaus. Max Imdahl: »Zu Picassos Bild ›Guernica‹. Inkohärenz und Kohärenz als Aspekte moderner Bildlichkeit«, in: Rainer Warning / Winfried Wehle, *Lyrik und Malerei der Avantgarde* (München 1982), S. 521–575, hier S. 556.
- 43 Ebd. 560
- 44 »Das Verhältnis zwischen den äußeren Zugangsbedingungen und den inneren Rezeptionsvorgaben zu untersuchen gehört zu den vorrangigen Aufgaben einer rezeptionsästhetisch orientierten

Kunstwissenschaft«, Wolfgang Kemp, in: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts* (Mittenwald 1983), S. 34.

- 45 »Der abstrakten Kunst könnte man die Frage stellen, warum sie nicht auch von der Farbe abstrahiert und sich damit selbst ad absurdum führt.« (im Text S. 245)

Namenregister

- Anaxagoras 24
- Balzac, Honoré de 18
- Baudelaire, Charles 31, 71, 254
- Benjamin, Walter 231, 254, 354
- Benn, Gottfried 268
- Bernard, Claude 71
- Bernard, Émile 349, 350, 351
- Böcklin, Arnold 317
- Bourgeois, Stephan 234
- Braque, Georges 275
- Camus, Albert 268
- Cézanne, Paul 11, 13, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 113, 115, 121, 320, 325, 331, 341, 349, 350
- Clarke, Vernon 257, 354
- Cohen, Hermann 357
- Corneille, Pierre 321
- Corot, Camille 336
- Courbet, Gustave 171, 120, 121, 319, 320
- Cranach d. Ä., Lukas 338
- Daumier, Honoré 254, 322
- David, Jacques-Louis 56, 234
- Dégas, Edgar 54, 70, 75, 77, 78, 79, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 97, 101, 105, 106, 107, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 205, 317, 343
- Delacroix, Eugène 234
- Delteil, Loys 77, 352
- Dreyfuß, Alfred 121
- Dyck, Anthonius van 355
- Engels, Friedrich 322
- Eyck, Jan van 320
- Flaubert, Gustave 31, 71, 343
- Franco, Francisco 258, 262, 264, 291, 299
- Frank, César 350
- Franz von Assisi 125, 126, 134, 142, 151, 156, 160, 164, 165
- Gasquet, Joachim 70, 349, 350, 351
- Gauguin, Paul 28, 325, 341
- Ghirlandajo, Domenico 346
- Giorgione 119
- Giotto di Bondone 123, 125, 126, 127, 129, 131, 132, 134, 141, 142, 143, 144, 150, 152, 162, 163, 170, 171, 177, 179, 181, 182, 205, 218, 227, 328, 338, 343
- Goes, Hugo van der 127
- Goethe, Johann Wolfgang von 123, 231, 324, 327, 352, 356f.
- Gogh, Vincent van 13, 70, 331, 339, 341, 343

Namen- und Sachregister wurden von Harald Justin erstellt.
Sie beziehen sich ausschließlich auf die Texte Max Raphaels.

- Goya, Francisco de 233, 266, 301
 El Greco 234, 329, 331, 339, 356
- Hals, Frans 312, 356
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 350
 Hemingway, Ernest 258
 Hodler, Ferdinand 317, 338, 341
 Holbein d. J., Hans 319
 Houdon, Jean-Antoine 338
- Ingres, Jean Auguste Dominique 56, 97, 112, 113, 114, 317, 320, 352
- James, William 340
 Janis, Harriet/Sidney 257, 354
 Jesus Christus 127, 128, 134, 135, 136, 137, 140, 143, 147, 148, 151, 158, 160, 162, 164, 165, 169, 172, 173, 321, 344, 346
 Jouanny, Ch. 354
- Kuchling, Heimo 349, 350
- Larrea, Juan 258, 259, 354
 Lasker-Schüler, Else 75
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 305
 Le Nain, Antoine 329
 Leonardo da Vinci 56, 208, 287, 336, 338, 346, 357
 Lessing, Gotthold Ephraim 327, 355
 Linné, Carl von 309
 Lobatschewsky, N. Iwanowitsch 305
 Lorrain, Claude 343
 Luther, Martin 29
- Manet, Edouard 335
 Mao Tse-tung 231
- Marx, Karl 322
 Masaccio, Giovanni Valdarno 171
 Meister Eckart 353
 Michelangelo Buonarroti 208
 Monet, Claude 26, 43, 113, 119, 319, 339, 343
- Napoleon III. (Louis Bonaparte) 322
 Nietzsche, Friedrich 70
- Ollivier, Émile 351
- Parmenides 246, 247
 Payne, Robert 231
 Picasso, Pablo 231, 233, 235, 236, 238, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 276, 277, 278, 279, 280, 286, 287, 288, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 354
 Pissarro, Camille 32, 43, 350
 Poussin, Nicolas 22, 24, 68, 113, 114, 254, 266, 319, 321, 338, 354, 357
 Proudhon, Pierre Joseph 121
 Puvis de Chavannes, Pierre 317, 341
- Racine, Jean Baptiste 321
 Raffael, Raffaello Santi 208
 Raphael, Max 349, 350, 351, 352, 354, 355, 356, 357, 358
 Read, Herbert 256, 257, 258, 264
 Rembrandt, Hermansz van Rijn 24, 170, 183, 187, 189, 190,

191, 192, 193, 196, 200, 202,
205, 206, 208, 211, 212, 213,
215, 219, 225, 226, 227, 228,
312, 316, 320, 337, 343, 353
Renan, Ernest 71
Renoir, Auguste 56
Rentsch, Eugen 350
Rewald, John 349, 350
Richter, G. M. A. 351
Rodin, Auguste 111
Romano, Giulio 341
Rouart, Alexis 77
Rubens, Peter Paul 56
Ruisdael, Jacob Isaacksz van 52

Scholz, Wilhelm von 357
Seurat, Georges 341
Shakespeare 225
Sokrates 15
Spinoza, Baruch 183, 192, 352

Taine, Hippolyte 71
Thomas, Hugh S. 354
Tintoretto (Jacopo Robusti) 40,
343, 344, 356
Tizian (Tiziano Vecellio) 22
Toulouse-Lautrec, Henri de 254

Valodon, Emma 351
Velasquez, Diego 233, 356
Venturi, Lionello 48
Veronese, Paolo 29
Vollard, Ambroise 351

Watteau, Antoine 56

Zervos, Christian 258, 354
Zola, Emile 25, 350, 351

*Verzeichnis mythologischer und
biblischer Namen*

Artemis 141
Gott 23, 52, 192, 230, 247
Isis 141
Joseph 183 f.
Maria 136, 336
Maria Magdalena 136, 173
Medusa 262, 293
Moses 350
Osiris 141
Pegasus 262, 293

Sachregister

- Abstrakte Kunst 245, 256
Absolute Gestaltung 57
Affekte (und Emotionen) 266, 271 f., 297
Allegorie 259, 261, 289, 290, 292, 293, 294, 300
Anschauungsmittel 315, 316 f.
Ästhetische Gefühle 47, 320 ff.
- Barock 313
Beschreibung 309 f.
Bild
– Bildgestalt 68, 69
– Bildidee 44, 54, 56, 68, 69, 301
– Realisation der Bildidee 68
– Momente der bildlichen Konkretion 90 ff.
- Chaos (und Ordnung) 24, 27, 38, 238, 240
- Darstellungsmittel 70, 77, 82, 90, 92, 100, 109, 111, 114, 206, 207, 243, 313 f.
- Einheitskunstwerk 319
Energie
– Rembrandt 193, 194, 195, 196, 221, 228
Erkenntnistheorie 306
- Farbe 17, 19, 314, 315
– Cézanne 20 f., 35 f.
– Picasso 243 f., 251, 252, 277
Form (künstlerische Form) 38, 251, 252, 298, 324 f.
– Daseins- und Wirkungsform 32, 38, 113, 330 f.
– Einheit von Form und Inhalt 233, 243, 300, 332 f., 342
– Einzelform 58, 307, 311 f., 324
– Konstituierung 93 f.
– Degas 112
– Picasso 251, 256, 260, 270, 280
- Gestaltungsmittel 316
Gestaltungsstoff 207, 243, 253, 254, 255, 265, 284, 312 f.
Goldener Schnitt 87, 114, 128, 145, 175, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 216, 228, 329, 335, 336
- Historienmalerei 233, 234, 235, 269
- Impressionismus (Impressionisten) 15, 20, 23, 24, 32, 55, 92, 112, 113
Intuition 219
Ikonographie 7, 342
Individuelle Idee 344 f.
Innerer Sinn 24 f.
Inspiration 305
- Karikatur 95, 254, 322
Komposition 342
– Degas 86 f., 102 f., 116
Konzeption 57
Kunst 9, 10, 305 f., 340
– Autonomie des Kunstwerks 334 f.
– Eigengesetzlichkeit 14
– und Natur 13, 47
– und Religion 125, 149, 151, 164, 165, 167, 191

- und Wissenschaft 7, 305 f.
- Kunst der Antike 170, 327
 - Statue 63
 - Tempel 319
- Kunst Ägyptens
 - Skulptur 287, 288
- Kunst des Mittelalters (Gotik, Romanik) 22, 313, 327, 344
 - Architektur 317
 - Chartres 24, 336
 - Glasmalerei in Chartres 326
 - gotische Kathedralen 319, 335, 337, 338
 - Zahlensymbolik 175
- Kunsttheorie
 - empirische 305 f., 332
 - Kunstgeschichte als Wissenschaft 7, 233, 305 f.
 - mathematische 307
- Künstler 16, 19, 20, 23, 31, 46, 47, 69, 125, 254, 290, 322, 346
- Künstlerisches Schaffen (Schaffensakt, -gestaltung, -methode, -kraft, -prozeß, -theorie, -trieb) 7, 8, 14, 15, 16, 46, 50, 53, 67, 71, 233, 251
- Kunst der Prähistorie 233, 241, 242, 243, 261, 262, 264, 267, 287, 288

- Licht 315 f.
 - Cézanne 23, 63, 64, 67
 - Rembrandt 202 f., 316
 - Picasso 252
- Linie
 - Blicklinie 43, 61, 87, 227, 329
 - Bewegungslinie 250
 - Führungslinie 87, 159, 228, 329
 - Hauptorientierungslinie 238
 - Körperlinie 330
 - Strukturlinie 238

- Trefflinie 87, 159, 228, 329
- Degas 80, 81, 112
- Giotto 155, 156
- Picasso 248, 249, 250, 251
- Rembrandt 204, 205, 206

- Materie
 - künstlerische 317, 318
- Mathematik (mathematische Form, Meßbarkeit der Kunst, mathematische Formen und Figuren, mathematische Aufteilung) 118, 129, 137, 173, 201, 305
- Marxismus 300
- Methode 313, 316 f., 332
- Modellierung 30, 31, 32, 33, 34, 35, 38, 158, 159, 160 f., 207 f., 324 f.
- Motiv 44, 59, 60, 86, 87, 116, 342 f.

- Notwendigkeit
 - künstlerische Notwendigkeit 341

- Phantasie
 - künstlerische bei Degas 107
 - künstlerische bei Picasso 265
- Perspektive 273
- Psychologie 7

- Raum 325
 - Cézanne 38, 39, 40, 45
 - Degas 82 f., 90, 92, 98 f., 108 f., 114 f.
 - Giotto 129, 135, 138 f.
 - Picasso 274 f.
 - Rembrandt 220, 221
- Rahmen
 - ~ Giotto 171 f.
- Realisation 307

- Bildrealisation 93 f., 301, 306, 307
- Renaissance 171, 327
- Renaissance der Antike
 - christliche, griechische, römische 171, 182, 237, 242, 312
- Rhythmus, Rhythmik
 - Cézanne 64
 - Degas 101
 - Giotto 64
 - Metrik bei Rembrandt 199
- »Sich selbst setzender Konflikt« 69, 270, 327
- Sinnliche Wahrnehmung 318 f.
 - Auge 318
 - Picasso 294 f.
 - Sehen 7, 8
- Surrealismus 256
- Totalität 152, 225
- Weltanschauung (Weltdarstellung, Weltausdruck) 7, 30, 31
 - Cézanne 23
 - Degas 107
 - Giotto 135, 138, 151, 182
- Werk
 - Werkgestalt 15, 16, 54, 58, 59, 68, 69, 151, 307, 332 f.
 - Werktypus 212 f., 338 ff.
 - Werkstoff 77, 245, 311 f.
- Werte
 - Ausdruckswert 117, 157, 252, 336
 - überzeitliche Werte 182
- Zeit im Kunstwerk 188, 189, 327
 - Picasso 277, 286 f.
 - Rembrandt 189
- Im Text erwähnte Kunstwerke*
 - Cézanne, Mont Sainte-Victoire 10 ff.
 - Drei Schädel 48
 - Steinbruch Bibémus 48
 - Alte Frau mit Rosenkreuz 48
 - Selbstbildnis mit Barret 48
 - Knabe in roter Weste 48
 - See bei Amecy 48
 - Corot, Römische Landschaft 336
 - David, Krönung Napoleons I. 234
 - Degas, Sortie du Bain 77
 - Graf Lepic und seine Töchter 88
 - Giotto, Beweinung Christi 125 f., 151, 155, 157, 181, 326
 - Feststellung der Wundmale 125 f.
 - Flucht nach Ägypten 142, 144, 154, 156, 181, 326
 - van der Goes, Tod Mariens 127
 - Beweinung Christi 127
 - Goya, Die Erschießung am Berg Principe 233
 - Der dritte Mai 1808 266
 - El Greco, Laokoon 233
 - Leonardo, Abendmahl 287, 336
 - Menzel, Krönung Wilhelm I. in Versailles 234
 - Picasso, Drei Musikanten 247
 - Guernica 233 f.
 - Poussin, Die Sintflut (Der Winter) 266, 321, 338
 - Rembrandt, Joseph, vom Weib des Pontiphar verklagt 337
 - Joseph deutet den Traum Pharaos 183 f., 343
 - Seurat, Le Chahut 341
 - Tintoretto, Abendmahl 343, 344
 - Velasquez, Übergabe von Breda 233

