

Bernd Fichtner : Form als Mittel der künstlerischen Aneignung der Welt¹

Die Auffassung, Kunst sei ein Spiegel der Natur, ist so alt wie die Kunst und gibt immer wieder Anlass zu heftiger Auseinandersetzung. Vor über 2000 Jahren hat Sokrates z.B. vorgeschlagen, anstelle des mühseligen Geschäfts der Kunst doch gleich einen Spiegel selbst zu benutzen. Man könne ihn überall herumtragen und so die Sonne machen und das, was am Himmel ist, dann die Erde und sich selbst, die Tiere und die Pflanzen und all die Dinge, die es eben gibt. Diese Ansicht wird zu einem Topos: Die Dichter lügen und die Kunst insgesamt ist Nachahmung, Illusion und Täuschung. Sie ist bloßer Schein, ein Spiegel.

Spiegel haben jedoch eine bemerkenswerte Eigenschaft. Es sind in ihnen Dinge zu sehen, die wir ohne sie nicht sehen können: nämlich wir selbst. Die Kunst wäre hiernach ein Spiegel, sie sagt uns etwas über uns, dass wir ohne sie nicht wissen würden. Sie ist ein einzigartiges Instrument der Entwicklung des Wissens von uns selbst.

Diesen Gedanken möchte ich erläutern, entfalten und kritisierbar machen. Im Mittelpunkt steht der Versuch einer Klärung des Zusammenhangs von Darstellung und Form. In einem ersten Schritt möchte ich mir Klarheit darüber verschaffen, was überhaupt unter Form verstanden werden kann. Leont'evs Konzept der "Objektivationen einer Kultur als Vergegenständlichung" scheint hier für Zugänge aber auch Schwierigkeiten anzubieten. In einem zweiten Schritt möchte ich diese grundsätzlich Erörterungen auf das Darstellungsproblem der Kunst beziehen: Kunst ist nicht Ausdruck, sondern Darstellung. In ihr ist die Form das Mittel der Entwicklung des Wissens von uns selbst. Das eigentliche Sujet einer künstlerischen Aneignung von Welt sind wir selbst.

1. Das Phänomen der Form

Die Objektivationen einer Kultur sind bei Leont'ev "Vergegenständlichungen". Mit diesem Begriff beschreibt er die Bildung, Fixierung und Weitergabe von Erfahrungen als einen Prozess, der den Menschen grundsätzlich vom Tier unterscheidet und der nur unter den Bedingungen der Gesellschaft realisiert wird. Was aber heißt Vergegenständlichung von Erfahrung? Was meint Verkörperung geistiger Kräfte und Fähigkeiten? Und was schließlich bedeutet es, dass Erfahrungen, geistige Kräfte und Fähigkeiten in Objektivationen der Kultur fixiert, gesammelt und als Errungenschaften der menschlichen Entwicklung weitergegeben werden? Der sowjetische Philosoph Lektorskij hat vorgeschlagen, die Objektivationen einer Kultur als Welt der "Mittel-Gegenstände" zu beschreiben. Wollte man die Tätigkeit in ihren spezifisch menschlichen Eigenschaften verstehen, so sei sie als kooperative, gemeinschaftliche Tätigkeit, bei deren Realisierung jedes Individuum in bestimmte Beziehungen zu anderen Menschen tritt, zu verstehen. Ferner sei sie als vermittelte Tätigkeit aufzufassen, in deren Prozess der Mensch zwischen sich und dem äußeren, natürlich entstandenen Gegenstand andere Gegenstände stellt, die eben von Menschen geschaffen sind und die Rolle von Mitteln der Tätigkeit spielen. In dieser Sicht sind die Objektivationen einer Kultur nicht primär Resultate, sondern Mittel, die Funktionen in der Tätigkeit verwirklichen und vielfältige Zusammenhänge herstellen.

Als Mittel der Tätigkeit tritt nun an den Objektivationen einer Kultur ein Aspekt besonders in den Vordergrund. Mittel müssen relativ invariant sein und bleiben. Mittel dürfen keine vom

¹ In: :Clemens Knobloch (Hrsg.), Kommunikation und Kognition, 85-99
Copyright 1989 by Modus Publikationen. Münster)

Subjekt unabhängige Entwicklung haben. Diesem Erfordernis entspricht eine bestimmte Eigenschaft: die Konstanz der Form.

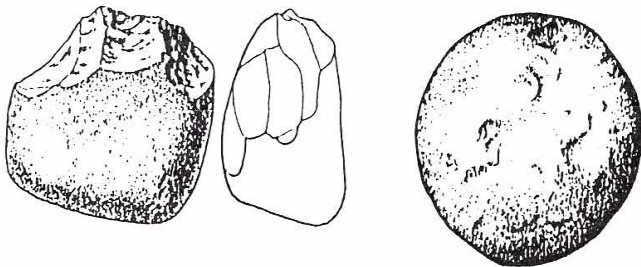
An zwei Momenten eines grundlegenden Widerspruchs möchte ich die Relevanz der Form aufzeigen:

- Form ist wesentlich Materialisierung der Erfahrung eines bestimmten Widerspruchs: der äußere Gegenstand als Widerständigkeit einer objektiven Realität und zugleich als Vorstellung und Inhalt unseres Bewusstseins.

- Form drückt selbst einen spezifischen Widerspruch aus. Jede Form begrenzt, beschränkt, engt ein und zeigt zugleich eine potentielle Universalität: sie ist offen gegenüber vielfältigsten Anwendungen.

Ich möchte nun versuchen, am "Faustkeil" als einem Modell beide Momente dieses Widerspruchs zu konkretisieren. Dabei soll deutlich werden, aus welchen Voraussetzungen und Bedingungen das Phänomen der Form entstanden sein könnte. Das Modell selbst stellt wie jedes Modell eine Vereinfachung und Einschränkung dar. Mit ihm soll jedoch nicht suggeriert werden, dass der technisch-instrumentelle Bereich der für die Menschwerdung des Menschen entscheidende sei und/oder dass aus diesem Bereich sich andere wie Sprache und Kunst erst entwickelt hätten.

Abb.1



Werkzeuge, selbst in ihrer elementarsten Form der "pebble-tools" (Abb.1) sind nicht auf das biologische Stereotyp des körperlichen Organs reduzierbar. Sie sind nicht "Ausschwitzungen" des Körpers, sondern vielmehr der gesellschaftlichen Lebenssicherung, aus deren Notwendigkeiten sie entstehen und in der sie ihre Wirkung und Wirklichkeit haben. Faustkeile sind praktisch-gegenständliche Lösungen von Kooperationsproblemen. Sie resultieren aus der Aufgabe, Beutetiere an alle Mitglieder der Gesellungseinheit zu verteilen. Eine ganz außerordentliche Bedeutung kommt nun der Formseite dieser ersten Werkzeuge zu. Ein Affe kann ohne weiteres in einer konkreten Situation einen Stock als Mittel zur Früchtebeschaffung verwenden. Diese Verwendbarkeit ist jedoch keine Eigenschaft des Stockes selbst. Anders beim Faustkeil - der scharfen Schneidekante sieht man ihren allgemeinen Zweck förmlich an. Der Faustkeil stellt ihn buchstäblich dar, u.z. als allgemeinen Schema "Schneiden überhaupt".

Dagegen sieht man einem glatten Geröllstein, dem Rohmaterial des Faustkeils, seine Eignung als Schneidegerät nicht an. Diese Form muss buchstäblich aus ihm heraus geholt werden. Wir haben allen Grund anzunehmen, dass diese Form nicht zufällig erfunden und auch nicht willkürlich durch ein einzelnes Individuum festgelegt wurde, sondern im Kontext der

gesellschaftlichen Lebenssicherung praktisch erarbeitet wurde: die Form als Resultat eines langwierigen Prozesses praktischer Bewährung.

In philosophischer Hinsicht ist die Form Resultat der Austragung eines Widerspruchs, gleichsam seine Materialisierung. Dieser rührt aus der Erfahrung der "doppelten Existenz" des Gegenstandes als Widerständigkeit einer äußeren Realität ("Gegen"stand) und als Inhalt von Vorstellung und Bewusstsein. Beide gegensätzlichen Momente werden in der Tätigkeit aufeinander beziehbar, die somit konstitutiv für die Form ist.

Der Widerspruch selbst verweist auf die Entwicklung der Form und damit auf die Geschichte. Diese differenziert sich in zwei unterschiedliche Richtungen. Zum einen zeigen die Werkzeugkulturen eine Tendenz der Form, immer mehr in die Funktion aufzugehen und mit ihr zu verschmelzen. Die Paläontologie des Messers z.B. lässt sich als eine stufenweise Approximation der Form an die Funktion "Schneiden überhaupt" begreifen. Zum anderen ist die ideale Form auf Antrieb da, z.B. bei der Axt oder beim Stichel; aber auch hier zeigt sich eine ausgeprägte Entwicklung, die jedoch ganz anders geartet ist. Die Form der Axt geht durch immer wirkungsvollere Materialien hindurch.

Die Entwicklungen der Form verlaufen jedoch, was in diesem Kontext nicht dargelegt werden kann, nie mechanisch, zwangsläufig oder automatisch. Sie verweisen immer auf den gesellschaftlichen Menschen als Ihr Subjekt.

In systematischer Hinsicht drückt die Form des Faustkeils zwei grundlegende Handlungskomponenten dieses Subjekts aus, nämlich "Herstellen" und "Darstellen". Beides sind zwei unterschiedliche Arten und Weisen, sich etwas zum Gegenstand zu machen, etwas zu verobjektivieren. Beide Arten sind in der Form aufeinander bezogen, sie stellen im Modell des Faustkeils eine noch gleichsam ungeschiedene Einheit dar. Dies ist zu verdeutlichen.

"Herstellen" steht für Bewirken und Verändern, für Operationen und Verfahren. Es steht für Methode schlechthin. "Schneiden überhaupt", "Schaben überhaupt", "Stechen überhaupt" u.ä. sind allgemeine Wirkungsschemata. In der Regel sind sie, wie Methode überhaupt, nicht an eine spezifische Zeit, einen spezifischen Ort und ein spezifisches Subjekt gebunden- aber immer an ein Mittel und dessen spezifische Form. Diese Form legt fest und schreibt vor, wie man mit dem Mittel umzugehen hat. Sein adäquater Gebrauch ist nicht in das Belieben und die Willkür des einzelnen festgelegt: man kann eine Axt nicht zum Geschirr Abtrocknen benutzen.

"Darstellen" dagegen zielt nicht auf ein Verändern des Gegenstandes. Es richtet sich vielmehr auf ihn selbst, ist an seiner Wirklichkeit schlechthin interessiert. Es steht für Erfassen, Beschreiben und Begreifen; es steht insgesamt für "Abbild".

Geht im "Herstellen" die Form in die Funktion auf und tritt in ihrer anschaulichen Sinnlichkeit, ihrer Materialität gegenüber dem, was sie leistet, völlig zurück, so wird hier dagegen diese Form selbst explizit betont. Schon in der vermutlich elementarsten Art und Weise von "Darstellen", der Rhythmisierung als Überprägnanz der Bewegungen, ahmt die Handlung gleichsam sich selbst nach, stellt sich in sich selbst dar. Sie kann dies nur mittels der Form. Bewegungen laufen hier nicht einfach ab, werden nicht einfach nur in Raum und Zeit vollzogen, sondern "beherrschen" Raum und Zeit. Sie werden zu einer Gestalt von Bewegung, in der Zeit in Raum und Raum in Zeit verwandelt sind. An der "Naturgeschichte" der Zeigegeste hat z.B. Martin Hildebrand-Nilshon gezeigt, Inwiefern erst Handlungen, die das Verhältnis zu ihrem Gegenstand und zu sich selbst als Form artikulieren, symbolfähig werden und Zeichencharakter erhalten.

Darstellen und Herstellen machen zwei entgegengesetzte Seiten an der Form deutlich: Form als Funktion, als Abbeviatur von Verfahren der Bearbeitung des Gegenstandes und Form als Darstellung, die etwas an ihm begreifbar und verstehbar macht. Inwiefern sind nun diese beiden gegensätzlichen Seiten überhaupt aufeinander beziehbar. Beide Seiten haben eins gemeinsam; sie sind Resultate von Verallgemeinerung. Faustkeile sind Ergebnisse praktischer, d.h. in der sozialen Praxis entwickelter und bewährter Verallgemeinerungen. Faustkeile können in diesem Sinn als Verallgemeinerungen aus Stein, als "steinerne Begriffe" verstanden werden.

Diese Verallgemeinerung weist zwei Richtungen auf. Eine leitet sich vom "Darstellen" her. Es handelt sich hier um eine praktische Verallgemeinerung bestimmter Merkmale eines Gegenstandsbereiches, der mit diesem Faustkeil bearbeitet werden kann. Die Menge der Merkmale eines solchen Bereiches, der in all den verschiedenen Aktivitäten wie Schaben, Schneiden, Hauen, Stechen usw. mehr oder weniger gleich bleibt, also die Menge der Invarianten bzw. strukturellen Merkmale des Gegenstandsbereiches ist im Faustkeil als Härteskala in seiner Form repräsentiert, dargestellt. In dieser spezifischen Form ist ein bestimmter Bereich der Wirklichkeit begriffen und abgebildet. Die Beziehung der Form auf das Subjekt impliziert hier ein "Verstehen".

Die andere Seite unseres "steinernen Begriffes" leitet sich vom "Herstellen" ab. Die Form des Faustkeils stellt hier eine praktische Verallgemeinerung von Aktivitäten zu einer in sich konsistenten spezifischen Abfolge, zu einer Operation dar. Eine Operation ist hier die Menge von Aktivitäten, die bei verschiedenen Gegenständen gleich bleiben, gleichsam die invariante strukturelle Basis der Aktivitäten. Die Form ist hier das entscheidende Moment, das Handlungen festlegt, ihre Struktur sowie ihren Ablauf determiniert. Über die Form werden sie gleichsam "objektiviert": sie werden vom Gegenstand ablösbar und zugleich auf ihn beziehbar, d.h. sie werden verfügbar. Die einzelnen historischen Etappen standardisierter Faustkeiltypen veranschaulichen die Ausbildung und Verselbständigung der jeweiligen Struktur einzelner Operationen wie Schaben, Schneiden, Stechen, Bohren usw., u.z. in einer immer eindeutiger werdenden Zuordnung von Form und Operation. Die Form stellt hier Methode insgesamt dar. In ihrer Beziehung auf das Subjekt impliziert Form immer ein "Können".

"Herstellen" als Bewirken und Verändern sowie "Darstellen" als Begreifen und Erfassen sind zwei unterschiedliche Grundrichtungen menschlicher Tätigkeit. Über die Mittel (Werkzeuge) der Tätigkeit sind sie aufeinander bezogen und in den Mitteln zeigen sie ihren komplementären Charakter. Wesentliche Eigenschaften als inhärentes Maß des Gegenstandes sind nie unmittelbar gegeben. Sie zu verstehen und zu begreifen erfordert, den Gegenstand selbst zu verändern. Die Resultate von Herstellen und Darstellen sind immer Verallgemeinerungen, u.z. als Methode und als Abbild, die in unserem Modell des Faustkeils zugleich in der Form fixiert und repräsentiert sind.

Form bedeutet also einerseits Begrenzung, Fixierung und Festlegung. In der Form des Faustkeils ist ein bestimmter Gegenstandsbereich "formalisiert", in eine Form und auf ein Maß gebracht. Diese Festlegungen werden immer in Abhängigkeit des jeweiligen Entwicklungsniveaus der Tätigkeit und ihrer Kontexte verwirklicht. Andererseits bedeutet Form zumindest der Tendenz nach immer auch Universalität der Anwendungen, Verfügbarkeit von Verfahren und Operationen, von Methode schlechthin worin in welchen Ansätzen auch immer eine universelle Tendenz deutlich wird. Dieser Widerspruch von Festlegung, Begrenzung, Fixierung und potentieller Universalität verweist auf die Entwicklung des Subjekts der Tätigkeit und damit auf seine Geschichte. Diese Geschichte kann hiernach als eine Geschichte der Mittel der Tätigkeit begriffen werden, welche sich zu einer Welt der Mittel-Gegenstände und

schließlich zu einer Welt der Objektivierungen der Kultur überhaupt entfalten. In dieser Entfaltung artikulieren sich ganz unterschiedliche Akzentuierungen jener beiden Seiten der Form; sie verselbständigen der "Darstellungs-Seite" scheint mit der Entstehung der Kunst verbunden zu sein.

2. Die Entstehung der Kunst und der Funktionswandel der Form

Exemplarisch zeigt die Entstehung des Dramas in der griechischen Antike einen grundlegenden Wandel in der Funktion der Form. Darauf hat wohl zuerst Nietzsche mit seiner Abhandlung zur "Geburt der Tragödie" aufmerksam gemacht. Als Höhepunkt des Dionysos-Kultes gelte die Epiphanie, die Erscheinung, die repräsentatio des Gottes selbst, der sich den Feiernden in Erscheinung bringt, sich darstellt, sich gegenwärtig macht. Dieses Ritual sei durch die Aufführung ersetzt worden: durch die Tragödie. Dabei verwandeln sich die Feiernden in den Chor und anstelle der mythischen Erscheinung des Gottes tritt die Darstellung eines den Gott nur Nachahmenden. Die früheren Teilnehmer werden zu Zuschauern, zu einem Publikum.

Wenn diese Auffassung zutreffend ist, so haben wir in diesen Übergängen nicht nur eine neue Bedeutung von Darstellung (Darstellung als etwas, das an die Stelle von etwas tritt), sondern vielmehr die Anfänge der Kunst. Hatten in einem magischen Weltbild die Formen keine eigentliche semantische Struktur, sie sind hier nur Teil der magischen Wirklichkeit überhaupt, so fangen sie nun an, Darstellungen in dem Sinn zu werden, dass sie für etwas stehen. In der Herausbildung der Kunst artikuliert sich damit eine fundamental neue und höchst folgenreiche Beziehung der Menschen zur Wirklichkeit.

Die Kunst fängt an, global eine Differenz zur Realität zu entwickeln und diese rückt auf bestimmte Weise in Distanz: In den Kunstwerken hat man sie nun gleichsam vor sich. Kunstwerke werden damit zu wichtigen Mitteln der Herausarbeitung einer expliziten Auffassung von Realität überhaupt. Sie fangen an, mit der Wirklichkeit zu kontrastieren, in einer eigenartigen Weise außerhalb von ihr zu stehen und gegen sie. Die Formen der Darstellung werden zu Mitteln der Entwicklung jenes fundamentalen Abstandes, jener höchst produktiven Differenz zwischen Kunst und Realität.

Kunstwerke bilden dabei in einer sehr grundsätzlichen Weise eine Qualität von Darstellung aus, die wir heute ebenfalls in den Wörtern finden. In einer oralen Kultur und der mit ihr verbundene magischen Weltauffassung sind Wörter belebte und belebende Aktualitäten, legen ein Wissen von der Welt nahe, diese eher als Ensemble sich manifestierender Kräfte und Ereignisse und weniger als ein objektives Gegenüber aufzufassen. Benennen bedeutet hier immer ein "Verfügen". Für uns dagegen sind Wörter in einem ganz anderen Sinn wirklich. Sie werden ausgesprochen, haben Ursachen und zeigen Wirkungen, sie können als Schallereignisse gemessen werden usw. In einem bestimmten Sinn können Wörter jedoch auch der Welt als "äußerlich" betrachtet werden: Wörter

sind immer über etwas, von etwas. Die Welt kann durch sie bezeichnet und dargestellt werden und die Welt ist das, was die Wörter wahr oder falsch macht, wenn sie in bezeichnender oder darstellender Eigenschaft verwandt werden. Offensichtlich gibt es für uns einen wesentlichen Gegensatz zwischen Darstellung und Realität. Ein Tisch ist ein Tisch. Er ist völlig immun gegen wahr und falsch; ihm fehlt jeder Darstellungscharakter.

In diesem Sinn können nun in gewisser Weise Kunstwerke Wörtern gleichgestellt werden. Einerseits sind sie reale Gegenstände, Wirklichkeiten unserer Welt, andererseits stehen sie

ähnlich wie die Wörter in einem Unterschied oder in einem Gegensatz zur Welt. Kunstwerke handeln immer von etwas, sie sind von etwas oder über etwas.

Es gibt nun einen auffälligen historischen Zusammenhang. Die Entstehung der Kunst in unserer Zivilisation geht zeitlich eng mit zwei weiteren Errungenschaften einher, der Alphabetschrift und der Philosophie. Beide thematisieren, wenn auch auf unterschiedlichen Ebenen und in verschiedener Weise, das Problem jenes Unterschiedes oder jener Differenz.

Die Schrift macht Sprache, in die wir selbst unmittelbar involviert sind, erstmalig zu einem anschaulichen Gegenstand. Mit der revolutionären Loslösung vom Ikonischen Zeichen erhält Sprache durch die Schrift gewissermaßen eine neue Identität. Mit dem Schrift wird erstmalig die Meta-Ebene der Sprache aufgeschlossen. Schrift ist immer Analyse von Sprache und Reflexion über Sprache. Erst das Mittel Schrift erschließt ihr intellektuelles Potential und macht es verfügbar. In ähnlicher Weise thematisiert Philosophie die Differenz. Mit der Ausrichtung auf das Problem der Wahrheit ist Wissen nicht mehr irgendwie selbstverständlicher Teil der Realität, sondern ist explizit als wahres Wissen über die Wirklichkeit und von der Wirklichkeit jeweils auszuweisen. Wie und auf welche Weise die Entstehung von Kunst, phonetischer Schrift und Philosophie als historischer Zusammenhang von Wechselwirkungen begriffen werden kann, ist gegenwärtig alles andere als klar.

Einem möglichen Missverständnis ist jedoch vorzubeugen: Kunst bringt mit der Thematisierung des Darstellungsproblems jene eigenartige Differenz (etwas steht für etwas bzw. etwas als etwas sehen) keineswegs ursächlich hervor, sie macht sie nur erstmalig mit ihren Mitteln explizit und zu ihrem gleichsam ureigenem Anliegen und Thema, dass - philosophisch formuliert - die Menschen Wesen sind, für die unabdingbar und notwendig das Sein ein "Sein wie" ist. Damit ist nichts anderes gemeint als die nicht hintergehbare bzw. nicht reduzierbare Vermitteltheit menschlichen Verhaltens überhaupt, die sich auch als das einzigartige menschliche Vermögen beschreiben lässt, "die Wirklichkeit bedeuten zu machen".

Dieses Vermögen kann man auch als spezifischen Aspekt der gesellschaftlichen Natur des Menschen auffassen. Im Unterschied zur Anpassung der Tiere müssen die Menschen ihre Lebensbedingungen selbst herstellen. Hieraus ergibt sich, wie in vielfältigen Studien der kulturhistorischen Schule aufgedeckt wurde, jene grundsätzliche Vermitteltheit der Beziehungen zu sich, zu den anderen und zur Wirklichkeit. Diese Vermitteltheit ist dann nichts anderes als das spezifisch menschliche Medium der Organisation von Erfahrung. Vermitteltheit stellt so etwas dar wie ein "symbolisches Schema"; erst auf Grund dieses Mediums, bzw. Schemas werden die jeweils spezifischen inhaltlichen Ausformungen und "Bestimmungen dessen möglich, was für eine Gesellungseinheit jeweils Nützlichkeit, Zwecke und Ziele z.B. der Produktion und anderer gesellschaftlicher Bereiche sein können. Man kann dies auch so ausdrücken: Die Erfahrungen der Menschen fangen da an menschlich zu werden, wo die Welt als Bedeutung erfahren wird. Diese Aussage stellt nichts anderes dar als eine bestimmte Akzentuierung der gesellschaftlichen Form der Lebenssicherung der Menschen. Dass für uns die Dinge so oder so sein können, beinhaltet nicht individuelle Willkür, Setzung und Beliebigkeit, sondern drückt die gesellschaftliche Natur des Vermögens aus, etwas als etwas zu sehen, zu handhaben oder zu produzieren.

Kehren wir zur Kunst, den Kunstwerken und ihrem Vermögen der Darstellung zurück. Worin unterscheidet sich ein Kunstwerk von anderen Darstellungen, z.B. von einer algebraischen Gleichung, einer statistischen Tabelle oder der Darstellung einer mathematischen Funktion im Koordinatensystem. Im Unterschied zu diesen Darstellungen gebraucht ein Kunstwerk die Form, genauer das System seiner Formen in einer völlig anderen Weise. In der Darstellung einer

Funktion stellen die einzelnen Zeichen ein bestimmtes Verhältnis von Punkten in einem Koordinatensystem dar. Die Formen drücken hier nur das, was gezeigt wird, aus und nichts darüber hinaus. Ganz anders dagegen die Darstellung eines Kunstwerkes. Ein Kunstwerk präsentiert seinen Gegenstand, sein Sujet und zugleich die Art und die Weise, in der es ihn präsentiert, die Art der Darstellung selbst. Dieses zugleich ist m.E. eine der unglaublichsten Leistungen der Form des Kunstwerkes - nicht zu verwechseln mit einer oberflächlichen Gleichsetzung bzw. Entsprechung von Form und Inhalt, vielmehr artikuliert sich in dieser Leistung eine subtile Selbstbezüglichkeit: Kunstwerke sind von etwas und zugleich darüber, wie sie von etwas sind.

Arthur Danto hat diesen Sachverhalt in den Mittelpunkt seiner Philosophie der Kunst gestellt. Die Struktur des Kunstwerkes sei die Struktur einer Metapher. Diese Behauptung veranschaulicht er an einem berühmten Bild des französischen Malers David "Napoleon als römischer Kaiser":

Die so gekleidete Figur ist eine Metapher der Würde, Autorität, Größe, Macht und politischen Vollendung. Aber der Betrachter (muss) die Metapher als Antwort auf die Frage auffassen, warum dieser Mann vom Künstler in jene Kleider gesteckt wurde - eine ganz andere Frage als die, warum Napoleon so gekleidet ist, deren Antwort vielleicht gar nicht metaphorisch ist. Kurz gesagt (...) Der Ort des metaphorischen Ausdrucks liegt in der Darstellung - in Napoleon-als-römischer-Kaiser -, und nicht in der dargestellten Realität, nämlich in Napoleon, der diese Kleider trägt. Natürlich ist es kein Geheimnis, dass Napoleon eine sehr mächtige Figur war. Der Zweck des rhetorischen Porträts war der, dieses Stück allgemeinen Wissens in das Licht römischer Macht zu rücken mit allen günstigen Konnotationen dieses klassischen Begriffs. Tatsächlich war dies ein wirkungsvoller, reicher und kaum auszuschöpfender Begriff. (1984: 261)

Diese Auffassung von Metapher möchte ich mit folgender Hypothese erläutern und differenzieren: Das Kunstwerk ist prinzipiell von der Wirklichkeit, auf die es sich bezieht, verschieden und zugleich auf sie bezogen, u.z. als umfassende Weise, diese Wirklichkeit zu sehen. Das Kunstwerk verwirklicht also Zusammenhang und Distanz in einem und zugleich. Schlüsselstelle hierbei ist die Form, das System der Formen, die Darstellungsweise.

Dantos Auffassung der Metapher orientiert sich an der Rhetorik des Aristoteles. Hier ist Metapher eine Art Syllogismus, bei dem das Mittelglied vom Zuhörer gefunden, entwickelt oder konstruiert werden muss und insofern ein hohes Maß an geistiger Aktivität erfordert: Wenn a metaphorisch b ist, dann muss es irgendein t geben, dass a gegenüber t das ist, was t gegenüber b. In "Napoleon-als-römischer-Kaiser" ist dieses t offensichtlich die römische Macht mit der Fülle und dem Reichtum ihrer Konnotationen. Die Offensichtlichkeit und Eindeutigkeit ist hier sicher auch Symptom für ein wirkungsvolles, aber etwas steriles politisches Porträt. Ganz anders in der Metapher, die Shakespeare Romeo sagen lässt: "Julia ist die Sonne". Das t scheint hier wesentlich reicher, vielfältiger und unausschöpfbarer zu sein: Wärme, die Leben spendet; Glut, die verbrennt und vernichtet; Licht, das erhellt, das die Finsternis vertreibt, zu dem alles Leben hinstrebt usw.

Die Metapher ist also nicht etwas fertiges, ein statisches "Bild", das abgeschlossen gegeben ist. Die Metapher erschließt sich auch nicht unmittelbar über Gefühl, Erlebnis und Stimmung. Sie erfordert eine ganz spezifische Aktivität: Ein Kunstwerk verstehen heißt seine Metapher verstehen. Wenn nach Danto der Ort der Metapher nicht im dargestellten Sujet, sondern in der Darstellung selbst liegt, dann sind die Eigenschaften der Darstellung, die Darstellungsweise für

alle Verstehensprozesse von Kunst konstitutiv. Hier verweist nun m.E. die Form, das System der Formen in zwei Richtungen, in die der prinzipiellen Differenz und in die des Zusammenhangs zwischen Kunstwerk und seiner Wirklichkeit.

Zunächst ist jedes Kunstwerk Form. Es ist als Zusammenhang von Formen, als Struktur von Elementen, als Stil u.ä. gegeben. Der Formzusammenhang verlangt Verzicht auf unmittelbare, *Reifizierung seiner einzelnen Bestandteile. Er erfordert Außenbezüge, empirische Verbindungen abzuschneiden. Die Objektivität der Form, des Formalen zielt in allen großen Kunstwerken auf Begrenzung, auf Selbstbeschränkung. Sie hat geradezu programmatischen Charakter, indem sie die relative Selbständigkeit der Form gegen die Widerständigkeit des objektiv Realen, gegen die Enge des empiristisch Gegebenen und seine Borniertheit setzt.

Der Formzusammenhang ist ferner durch eine Eigenständigkeit und Eigengesetzlichkeit charakterisiert, die gerade nicht in das subjektive Belieben des einzelnen Künstlers gestellt sind oder aus einer individuellen Spontaneität und Willkür herrühren, sondern aus dem Kontext der Geschichte der Kunst.

Ein jedes Kunstwerk steht im Kontext der Geschichte der Formen und stellt im Blick auf diesen Kontext immer eine Antwort auf Fragen und Probleme dar, die von anderen Kunstwerken gestellt wurden.

An einigen Aspekten der Zeichnung kann dies vielleicht deutlich werden. Die Zeichnung, oft oberflächlich als das spontane Ausdrucksmittel verstanden, zeigt sich vielmehr als komplexer Zusammenhang sehr konträrer Momente. Zuallererst präsentiert sie einen ganz unmittelbaren Bezug zum Realen, zum Gegenstand schon durch die Spezifik ihrer materiellen Mittel wie Graphit, Holzkohle, Tusche und durch die Materialität ihrer Formskala. Die Zeichnung ist hier Absicht, Überbrücken, Distanz aufheben zwischen sich und der Wirklichkeit. Ferner bietet sie sich vor allem an, wenn Neuland betreten wird. Die Zeichnung gehört immer zum Anfang der Entwicklung einer Welt von neuen Zeichen. Sie ist Erkundung, Exploration und Entdeckung. Ganz im Gegensatz dazu steht der Topos, das Wesen der Zeichnung, vor allem der Linie sei Abstraktion. Von Raphael über Delacroix bis hin zu Cezanne wird behauptet oder gefordert, dass es in der Natur keine Linie gibt und dass demnach der Umriss reine Absicht des Geistes sei. Die Zeichnung ist hier verbunden vor allem mit rationaler Zielsetzung, strukturiertem Plan. Zeichnung ist hier aufmerksam organisierter Blick, der auswählt und auslässt, der trennt und zusammenfügt, der unterscheidet und verwischt - wie langweilig dagegen die Malerei des Foto-Realismus mit ihrem Anspruch, das Reale direkt wiederzugeben, ohne den Filter der Zeichnung passiert zu haben und wie abstrakt zugleich, indem hier alles gleich wichtig und belanglos ist.

Ein weiteres Beispiel, die Geschichte des Bildes in der europäischen Malerei der Neuzeit, vermag in geradezu dramatischer Weise Eigenständigkeit und Eigengesetzlichkeit der Form zu verdeutlichen. Von Giotto bis Goya, vom 13. bis zum 18. Jahrhundert begründet das Bild eine wirklich umfassende künstlerische Epoche. Mit ihm rückt die Malerei in das Zentrum aller künstlerischen Konzeption und von der Malerei aus erobert das Bildhafte alle anderen Künste. In den Fresken der Arena-Kapelle zu Padua verwirklicht Giotto erstmals eine Autonomie und Selbständigkeit des Bildes mit einer Qualität von Einheit und Ganzheit, die durchaus eine ebenbürtige Möglichkeit darstellt, ein Ganzes zu gestalten, wie es die gotische Kathedrale war. Liegt die Einheit der Kathedrale in der zwingenden Bindung und Unterordnung aller Glieder, so ist erstmalig in der Fresken der Arena-Kapelle jedes Bild selbst ein spezifisches Ganzes.

Giotto erreicht dies durch angestrenzte Konzentration auf die Grundtatsachen der Fläche als begrenztes, gegliedertes, durch mannigfache Beziehungen strukturierbares Gebilde: die

Einheit des Körperlichen und Räumlichen auf der ebenen Fläche wird Programm. In den Proportionen des geschlossenen Feldes werden Beziehungen als Struktur, als ideelle Gliederung dieses Feldes vorgestellt. Das formale Kräftespiel wird in der konkreten Darstellung mit dem Sujet, der Handlung und den Gegenständen erfüllt - u.z. so, dass aus den körperlichen Figuren, ihren Aktionen und aus dem dargestellten Raum heraus die Fläche gegliedert wird. Die Figuren, das Geschehen und der Raum erscheinen dabei als charakteristische Kristallisation eben dieses formalen Kräftefeldes. Die volle Bedeutung des Dargestellten liegt in diesem Formzusammenhang selbst und nicht mehr außerhalb des Bildes, in einem übergreifenden Kontext der Liturgie oder des religiösen Dogmas.

Mit dieser Bildauffassung entsteht in einer ganz neuen Weise das Problem der künstlerischen Qualität, u.z. als Problem, wie die in der Formpotenz des Bildes liegenden Möglichkeiten im eigenen, individuellen Entwurf realisiert werden. Das Kunstwerk wird damit auf die schöpferische Kraft des Individuums gegründet. Das Prinzip dieser Bildauffassung, die mathematisch gegliederte, ideelle Bildfläche als Grundlage für alle körperliche und räumliche Darstellung setzt sich sehr schnell durch und bleibt bis zum 18. Jahrhundert dominant - wobei die florentinische Frührenaissance mit der Verabsolutierung des Schemas der perspektivischen Konstruktion als alternatives Bildprinzip wohl nur ein Zwischenspiel geblieben ist. Die historischen Etappen der Kunst der Neuzeit können insgesamt als Etappen der Ausarbeitung und Ausschöpfung der Formpotenz des Bildes verstanden werden. Mit dem 19. Jahrhundert beginnt dann die Epoche einer intensiven Auseinandersetzung. Kritik und Zerstörung dieser Bildauffassung als lebendige Abkehr und als Entwicklung ganz neuer Prinzipien der Kunst.

Betont man jedoch nur die Eigenständigkeit und Eigengesetzlichkeit der Form, also die Differenz, so gelangt man unwillkürlich zu Verabsolutierungen dieser Seite, wie sie sich in zahlreichen Varianten von Formalismus und Ästhetizismus in der Kunst selbst artikuliert haben. Beide Seiten der Form, Differenz und Zusammenhang, haben komplementären Charakter. Komplementarität meint nicht unbestimmte, formale Wechselwirkung bzw. wechselseitige Akzentuierung, sondern vielmehr ein sich gegenseitig zur Voraussetzung Haben. Von welcher Art ist nun die andere Seite, der Zusammenhang des Kunstwerks mit der Wirklichkeit, auf die es sich bezieht?

Oft wird diese Beziehung selbst nicht gesehen. Das Kunstwerk wird dann als unmittelbare Wiedergabe von Ausdruck, Erlebnis oder Stimmung verstanden. Damit wird es auf die gleiche Ebene fixiert, auf der die Gegenstände, von denen ein Kunstwerk handelt, sich befinden. Das Kunstwerk wird dann gleichsam selbst ein Ding, ein psychologischer Gegenstand, der nur in *eine bestimmte Form gebracht wird. Andere Varianten sind, das Kunstwerk primär als Aussage, als Botschaft, als Inhalt zu sehen. Hier rückt es in die Nähe politischer Propaganda oder Werbung.

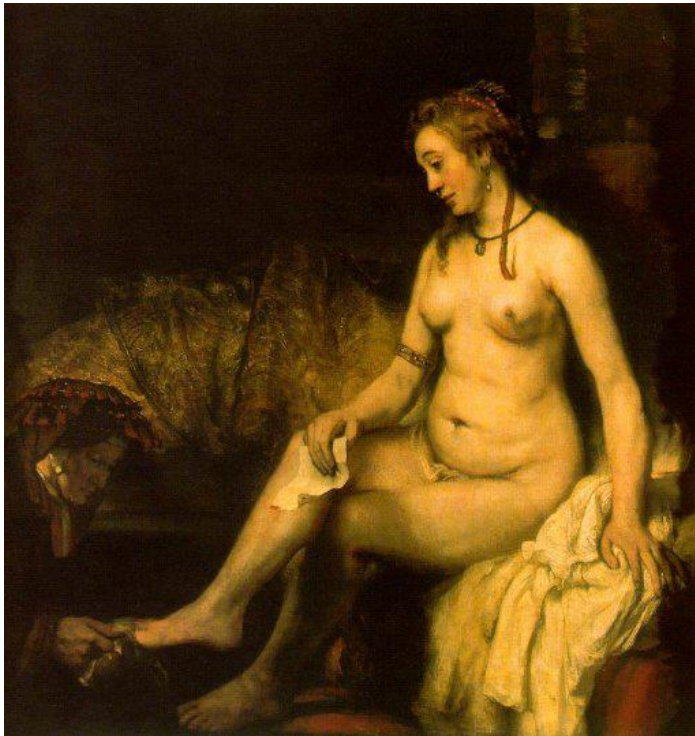
Ganz entschieden ist dagegenzuhalten, dass beim Kunstwerk der Bezug auf seinen Gegenstand grundsätzlich indirekt, in hohem Maße vermittelt ist, u.z. über das System seiner Form. Erst vermittelt über die Form, über ihre Strukturen bezieht sich das Kunstwerk auf seinen Gegenstand. Anders formuliert: Erst indem die Form auf einen Gegenstand bzw. Gegenstandsbereich bezogen wird, entsteht der Inhalt, wird so etwas wie Bedeutung entwickelt. Der Inhalt erscheint damit als intendierte Anwendung der Form. Und hier öffnet sich gleichsam die Form, entfaltet ihre potentielle Universalität, ihre potentielle Universalität, ihre potentielle Unbegrenztheit gegenüber der Selbstbeschränkung und Einengung, von der oben die Rede war. Offenheit, prinzipielle Unabschließbarkeit sind Resultat der Vielfalt Ihrer Anwendungsmöglichkeiten.

Der Inhalt als intendierte Anwendung der Form - das stellt so etwas wie eine Formel für Verstehensprozesse von Kunst überhaupt dar, für das Verstehen der Metapher eines Kunstwerkes. Was das Kunstwerk, etwa ein Bild als Metapher sichtbar macht, ist nur in der Erfahrung seiner Anschauung zugänglich. Grundsätzlich kann diese nicht durch Beschreibung, Erläuterung und Erklärung ersetzt werden. Für die direkte Erfahrung des Kunstwerkes gibt es keinen Ersatz. Dennoch, um in Kunstwerk überhaupt verstehen zu können, sind Voraussetzungen erforderlich. Der Betrachter muss bestens ausgerüstet sein, um auf die Kraft der Metapher antworten zu können. Wissen und Kontext-Informationen sind erforderlich. Wer nicht in der Welt der Kunst zu Hause ist, dem vermag eine Metapher nichts zu "sagen". Wenn der Ort der Metapher in der Darstellungsweise selbst liegt, dann sind Schulung des Sehens, ein Sich-Bewegen- Können in formalen Zusammenhängen, Übungen im Erfassen von Strukturen u.ä. von Nöten - alles Momente, in denen intendierte Anwendungen der Form realisiert werden.

Hierzu ein Beispiel. Rembrandt malt im Jahre 1654 das Bild "Bathseba im Bade". Die dargestellte nackte Frau ist Hendrijcke Stoffels, eine Bauernmagd aus einem kleinen Dorf des Westmünsterlandes. Sie lebt seit 1645 mit Rembrandt zusammen, führt ihm den Haushalt und pflegt seinen schwerkranken Sohn Titus. Es ist der Abschnitt in Rembrandts Leben, in dem sich seine gesamten Lebensverhältnissen dramatisch verschlechtern. Er erhält kaum noch Aufträge, lebt völlig verschuldet, zwei Jahre später wird sein gesamtes Vermögen zwangsversteigert. Für die bürgerliche Welt Amsterdams gilt er als gescheitert, er bedeutet ihr nichts mehr. In dieser Welt hat Rembrandt sich wohl nicht zu schicken gewusst. Trotz allem beginnt nun seine intensivste Arbeitsperiode großer Gemälde, Radierungen und Zeichnungen - fast alles ohne Auftrag.

Hierzu gehört auch das Bild von Hendrijcke Stoffels, das Rembrandt im Alter von 48 Jahren malt.

Abb.2



Nach allem was wir über seine Beziehung zu dieser Frau wissen, dürfen wir sagen, dass er diese Frau geliebt hat. Das Thema selbst ist weit davon entfernt, nur Vorwand für Inszenierung, für effektvolle Darstellung eines weiblichen Aktes zu sein. Wir sehen eine Frau, die einen Zettel in der Hand hält, auf dem die Nachricht vom Tode ihres Mannes steht. In dieser Frau stellt Rembrandt Hendrijcke Stoffels dar. Er malt sie als Bathseba und genau dies ist die Metapher des Bildes. Erschütternd ist die stille Trauer, die von Ergebenheit in das Schicksal spricht und die sich dem ganzen Körper mitteilt. Als malerische Erscheinung ist dieser Körper groß, einfach und intensiv gesehen - ganz in die Fläche gebreitet - in einer Weise, wie nur der späte Tizian einen Körper flächig, malerisch hat sehen können. Der Kunsthistoriker Clarke beschreibt dieses Bild so: "Man blickt auf die unerschrockene Formgebung ihres rundlichen, massigen Körpers, der mit solcher Liebe gesehen wird, dass er schön wird". Rembrandt hat hier eine Frau mittleren Alters mit all den Lebensspuren auf ihrem Körper, den Falten, den Runzeln, den hängenden Brüsten gemalt. Unerschrocken gesehen kann hier nur heißen: Rembrandt malt eine einfache, untersetzte Bauernmagd als Augapfel eines Königs, der gerade einen Mord begangen hat, nur um sie zu besitzen. Hendrijcke Stoffels so zu malen, muss eine Sichtweise von Liebe sein.

Wenn wir heute das Bild betrachten, heißt das nicht, dass wir hier Hendrijcke Stoffels sehen, wie Rembrandt sie gesehen hat. Genau dies würde ja das Bild zu einer Art Fenster machen, durch das wir einen Gegenstand sehen, in diesem Fall eine Person, womit das Bild insgesamt selbst zu einem Gegenstand, einer Art Ding würde. Wir sehen hier nicht eine Frau, sondern wir sehen, wie sie mit Liebe gesehen wird. Wir sehen buchstäblich eine Sichtweise.

Genau dies ist das Wesentliche des Kunstwerkes, Arten und Weisen, die Welt zu sehen, sichtbar zu machen. Die Größe des Kunstwerkes, seine Wahrheit liegt in der Darstellung, die in dem System der Formen verstofflicht, materialisiert wird. Genau hierin ist die Kunst ein Spiegel, in dem wir etwas über uns erfahren, was wir ohne diesen Spiegel nicht wüssten. Die Souveränität der Kunst liegt in ihrem Vermögen, Arten und Weisen, Wirklichkeit umfassend zu sehen, darzustellen, d.h. zu materialisieren.

Sichtweisen sind nun nicht willkürliche und subjektive Momentaufnahmen, sondern immer Resultate von Erfahrungen. Sie entwickeln sich in der Bewältigung des Lebens selbst, in der Lösung seiner Aufgaben aber auch im Scheitern; sie sind immer Resultate von Verallgemeinerungen. Das Allgemeine von Sichtweisen ist vermutlich entscheidende Voraussetzung dafür, dass sie uns individuell etwas bedeuten. Das Allgemeine dieser Sichtweisen nötigt den Betrachter, sein Leben im Rahmen dieser Perspektive zu sehen. Er erfährt etwas über sich. Der Umgang mit Kunst, der Versuch, ein Kunstwerk zu verstehen, ist praktisch der Vollzug einer metaphorischen Umwandlung mit sich als Sujet: Man ist das selbst, worüber das Werk im Grunde ist.

Mit den Worten des chilenischen Schriftstellers Antonio Scarmeta möchte ich an den Anfang meiner Überlegungen zurückkehren. Sein Roman "Mit brennender Ungeduld" ist eigentlich ein Roman über die Metapher. Anlass ist die Geschichte einer Freundschaft zwischen Mario Jimenez, dem Sohn eines Fischers in Isla Negra und Pablo Neruda, dem Dichter. Mario, der junge Hilfsbriefträger, bringt Neruda täglich die Post und mit ihr seine großen Sorgen. In der ersten Begegnung der beiden entwickelt sich ein Gespräch über die Frage, was eigentlich eine Metapher sei:

Mario blieb stehen und fuchtelte aufdringlich mit dem Zeigefinger zentimeterweise vor der Nase seines weltberühmten Kunden herum. "Sie glauben, dass die ganze Welt, ich meine die 'ganze' Welt, der Wind, das Meer, die Bäume, die Berge, das Feuer, die Tiere, die Häuser, die Wüsten, der Regen <...>"

"<...> Du kannst schon '*etcetera' sagen <...>"

"<...> Die Etceteras - glauben Sie, dass diese ganze Welt eine Metapher für etwas ist?"

Neruda öffnete den Mund, und sein kräftiges Kinn schien aus seinem Gesicht zu fallen <...>. (1985: 27)

Die Unabdingbarkeit des Sehens innerhalb der menschlichen Tätigkeit überhaupt, die Bedeutung der Sehweise, der "modellierende Vorstellung" ist sicher ein anderes Thema als das hier gestellte - aber nicht ein ganz anderes.

Bibliografie

Danto, A.G. 1984: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Frankfurt/M.: Suhrkamp

Hildebrand-Nilshon, M. 1980: Die Entwicklung der Sprache. Phylognese und Ontogenese. Frankfurt: Campus.

Lektorskij, V.A. 1985: Subjekt - Objekt - Erkenntnis. Grundlegung einer Theorie des Wissens. Frankfurt/M.: Lang.

Leontjew, A.M. 1971: Probleme der Entwicklung des Psychischen. Berlin: Volk und Wissen.

Scarmeta, A. 1985: Mit brennender Ungeduld. München, Zürich: Pieper.

Nachweis der Abbildungen::

Abb.1: Herrmann,J. (1984): Die Menschwerdung. Zum Ursprung des Menschen und der menschlichen Gesellschaft. Berlin, S.74

Abb.2: Rembrandt: Bathseba. 1654. Paris. Musée du Louvre.