

# E. Vietinghoff

## DAS WESEN DER BILDENDEN KUNST – TEIL 1

### INHALTSVERZEICHNIS – VORWORT – 1. KAPITEL

3. Redaktion November 2018

## Ein Beitrag zur Philosophie der Malerei von Egon von Vietinghoff

© 1981ff. Egon von Vietinghoff-Stiftung

### Redaktioneller Kommentar

Erste Notizen zu diesem Manuskript sowie zu den Anfängen des 1983 (1991) publizierten „Handbuchs zur Technik der Malerei“ sind schon aus den 1930er Jahren bekannt. In den folgenden Jahrzehnten erweiterte sie Egon von Vietinghoff systematisch, parallel zu seinem künstlerischen Schaffen. Das Manuskript wurde von seiner Frau Liane mehrmals abgetippt und mit Hilfe seiner letzten drei Malschüler 1981 abgeschlossen. Der Autor hatte vorgesehen, den Text mit Werken von der Höhlenmalerei bis in die Moderne zu illustrieren, doch dafür fand sich kein Verlag, sodass es beim Druck des „Handbuchs zur Technik der Malerei“ blieb. „Das Wesen der bildenden Kunst“ wurde von seinem Sohn Alexander redigiert und unter des Autors ursprünglichem Arbeitstitel „Vision und Darstellung“ erstmals 2001 im Internet auf [www.vietinghoff.org](http://www.vietinghoff.org) veröffentlicht. Die Publikation in der reinen Textfassung im PDF-Format begann 2009. Seit 2015 werden die Kapitel erneut redigiert und im Internet nacheinander illustriert.

Egon von Vietinghoff schrieb keine wissenschaftliche Abhandlung, in seinem Manuskript finden sich kaum Literaturhinweise. Was er an Fachliteratur allenfalls kannte, reicht nur bis in die 1970er Jahre. Er verstand seine Ausführungen als Dokumentation authentischer Erlebnisse und Einsichten, die zur Entdeckung der „Visionären Malerei“ führten. Dieser manchmal missverständliche Begriff wurde in anderen Sprachen mit „transzendente Malerei“ übersetzt. Als Maler machte er in seiner meditativen, die Sujets transzendierenden Malweise „visionäre Erlebnisse“, wie er sie nannte, die ihn im Sinne Immanuel Kants visuell zum „Ding an sich“ führten. Dorthin stieß er nur über sein Auge als Wahrnehmungsorgan vor, mit seinen Worten über die Schau vom „Drama von Farbe und Form“.

Von sinnlichen Eindrücken anhand natürlicher Erscheinungen ausgehend malte er rein visuell, ohne jegliche intellektuelle Vorgaben oder Schranken. So entstanden gegenständliche Bilder und keine abstrakten Konstruktionen. Die Gegenstände sind in meditativer Schau transformiert, jedoch nicht willentlich verändert. Dieser Zugang zum Wesen der Dinge gab ihm die Gewissheit einer „jenseitigen“ Dimension, die verstandesmäßig nicht erfassbar ist, da das Alltagsbewusstsein

an die Kategorien von Raum und Zeit gebunden ist (vgl. Kant). Er fühlte sich mit dieser idealen Welt verbunden und war bestrebt, den Anteil der Objekte an jener Dimension in Farbe wiederzugeben. Er war selbstkritisch genug, um zu sehen, dass ihm dies nicht immer wie gewünscht gelang.

Um an diese rein visuellen, von anderen Sinnesorganen oder vom Denken unbeeinflussten Erfahrungen zu gelangen, musste er – wie ein Anhänger des Zen – radikal alle Gedanken abschalten, alles angelernte Wissen über den Gegenstand vergessen und die akribische Oberflächenbeobachtung ausblenden. Dadaismus, Kubismus, Abstrakte Kunst, Collagen, Pop Art, kinetische Installationen oder politisch engagierte Kunst passten überhaupt nicht zu seinem Anliegen „reiner Malerei“, die nur über die farblichen Phänomene der Gegenstände kontempliert und die „Gnade dieser Ein-sichten“ hinter den Vorhang der äußeren Realität ausschließlich mit Pinsel und Farbe auf die Leinwand überträgt. Vietinghoff tauchte damit in eine zeitlose Dimension, wofür er keine aktuellen kunsttheoretischen Konzepte brauchte; außerdem war ihm alles Psychologische verdächtig.

Egon von Vietinghoff wurde zwar in eine traditionsreiche Familie geboren, aber seine Eltern, Musiker und Schriftsteller, waren gleichzeitig konservativ und fortschrittlich. Auf Grund seiner Lebensspanne (1903-1994) erlebte er fast das ganze 20. Jahrhundert, sprach mehrere Sprachen, las die Weltliteratur, reiste oft und gerne. Sein wacher Geist bildete sich durch Beobachtung und selbständiges Denken. Er lebte entgegen dem Strom der Zeit, sowohl mit seinem künstlerischen Schaffen und der von ihm wieder entdeckten mehrschichtigen Öl-Harz-Maltechnik mit Lasuren als auch in seiner Philosophie. Als Einzelgänger schottete er sich schon früh gegenüber dem Mainstream ab, um sich auf seinen eigenen Malprozess zu konzentrieren, und wurde zu einer Art Medium.

Im Privaten trieb diese unglaubliche Fähigkeit zu fokussieren gelegentlich seltsame Blüten, bewirkte den einen oder anderen blinden Flecken und förderte einen gewissen Verdrängungsmechanismus. Seine Abschirmung gegenüber Kunstdebatten und immer wieder neuen Kunstströmungen war nötig, um seine Maltechnik zu entwickeln und sein Oeuvre zu schaffen. Dieses extreme Konzentrationsvermögens sowohl auf seinen konsequenten Weg im Allgemeinen als auch in alltäglichen Belangen führte ihn zu eindeutigen Formulierungen und teils polarisierenden Urteilen. In seinem Werk ging es jedoch nie um persönliche Eitelkeit; er stellte sich in den Dienst seiner zeitlosen „Visionären Malerei“.

Die hier vorliegende Abhandlung zeugt von der Auseinandersetzung seiner inneren Überzeugung mit der Kunst oder „Kunst“ anderer. Jedoch auch dieses mit wenig Interesse an deren Theorien und Erklärungen, sondern nur über die visuelle Betrachtung von Kunstprodukten anderer, aus welcher Epoche auch immer:, von der Steinzeit bis zur Moderne.

# Inhaltsverzeichnis

## Vorwort

### **1. Vision und Darstellung**

- 1.1 Intuition, Eingebung, Inspiration, Phantasie, Einbildungskraft, Vision
- 1.2 Kunstbegriffe und Kunstgehalt
- 1.3 Beweggründe und Thema
- 1.4 Die Ausdrucksform

### **2. Visionäre und angewandte oder dekorative Kunst**

- 2.1 Wesensverschiedenheit
- 2.2 Richtlinien der Ornamentik
- 2.3 Verflechtung visionärer und dekorativer Kunst
- 2.4 Subjektivität des Kunsturteils
- 2.5 Architektur

### **3. Gegenständliche und abstrakte Kunst**

- 3.1 Angebliche Analogie der bildenden Künste zur Musik
- 3.2 Kritik abstrakter Kunst

### **4. Naturalismus und Naturähnlichkeit**

- 4.1 Kritik des Naturalismus
- 4.2 Optische und visionäre Naturähnlichkeit
- 4.3 Mutation des Naturbildes
- 4.4 Schema und Symbol
- 4.5 Nichtvisuelle Vorstellungen
- 4.6 Mangelndes Darstellungsvermögen

### **5. Malerische Darstellung**

- 5.1 Übertragung visueller Vorstellungen in die Ausdrucksform malerischer Darstellung
- 5.2 Die rein visuelle Anschauung
- 5.3 Räumliche Begrenzung der malerischen Darstellung

## Vorwort

Gespräche über Kunst gehen meistens in Diskussionen über, die zu keiner Einigung führen und deshalb mit der unverbindlichen Kapitulation „*de gustibus non est disputandum*“ („Über Geschmack lässt sich [nicht] streiten“) aufgegeben werden. Das Kunstwerk wird damit zu einem geschmacklich bedingten Produkt abgewertet. Nicht die Verschiedenheit der Geschmacksrichtungen, sondern die unterschiedlichen Erwartungen, die an das Kunstwerk gestellt werden, hindern die Diskussionspartner sich zu einigen. Wenn z.B. bei der Betrachtung eines Bildnisses ein Gesprächspartner die Ähnlichkeit mit dem Porträtierten, ein anderer die künstlerische Leistung, ein dritter die maltechnische Virtuosität der Darstellung bewundert, ist es kein Wunder, dass ihre Urteile auseinander gehen.

An den verworrenen und widersprüchlichen Ansichten über den Mitteilungsgehalt der Kunstwerke ist auch die Vieldeutigkeit der Kunstbegriffe schuld. Ihre Unbestimmtheit hat zu einem Begriffschaos geführt, das jedes Kunstgespräch unweigerlich in eine „Babylonischen Sprachverwirrung“ münden lässt. Selbst die einfachsten Begriffe sind dehnbar, schillernd und vieldeutig: Man spricht von einem schönen Gemälde, wie von einer schönen Autokarosserie, von einem schönen Perserteppich oder von einer schönen Frau; der Hundezüchter nennt seinen Rüden schön, der Bauer sein Getreidefeld und der Mathematiker eine Lösung. Jeder dieser Begriffe „schön“ ist aber wesensverschieden. Beim Gemälde bezeichnet er den gelungenen künstlerischen Ausdruck, bei der Karosserie technische Zweckmäßigkeit und modernes Design, beim Teppich die geschmacklich ansprechende Ornamentierung, bei der Frau die Empfindung ihres Bewunderers, beim Hund die Rassenmerkmale, beim Getreidefeld die Aussicht auf reiche Ernte und Gewinn, bei der mathematischen Lösung den eleganten und originellen Gedankengang.

Sichtbar wird die Vieldeutigkeit der Begriffe erst, wenn verschiedene Auslegungen des gleichen Wortes aufeinanderstoßen. Der Bauer wird verständnislos den Kopf schütteln, wenn ein Künstler sein Stoppelfeld malt, denn die Schönheit des Feldes wurde nach seinem Begriff abgemäht. Ebenso wenig wird ein geschmacklich Urteilender die künstlerische Schönheit aufgeschlitzter Ochsen Rembrandts erfassen oder ein Unbeteiligter die Begeisterung für eine angebetete Schönheit nachfühlen können.

Zu welchen Ungereimtheiten die Verwahrlosung der künstlerischen Begriffswelt führt, zeigte schon Anfang der Zwanzigerjahre die Zeitschrift *L'esprit Nouveau*, in der die Frage aufgeworfen wurde, ob die Kunstwerke des Louvre zerstört werden sollten: „*Faut-il brûler le Louvre?*“ („Sollte man den Louvre niederbrennen?“). [Anm. d. Red.: Die Frage geht auf einen Satz von Cézanne zurück]. Sie konnte nur gestellt werden, weil der Schönheitssinn der Redaktoren des „*Esprit Nouveau*“ durch englische Pfeifen und Autokarosserien besser befriedigt wurde, als durch Werke der Kunst, weil also die künstlerische Bedeutung des Wortes „schön“ mit einer utilitaristischen ausgewechselt wurde.

Die Vieldeutigkeit der Kunstbegriffe behindert nicht nur eine richtige Beurteilung der Kunstwerke und versperrt die Möglichkeit sich zu verständigen, sie bringt auch Unsicherheit in das natürliche Kunstempfinden. Diese Unsicherheit hat so um sich gegriffen, dass unzählige Sekten entstanden, welche die Begriffe der Kunst usurpatorisch weiter verwendeten, obwohl sie ihnen entfremdet waren.

Fragen wir, worin die Widersprüchlichkeit besteht, in die jede Erörterung über Kunst zwangsläufig verfällt, so finden wir, dass sie hauptsächlich auf drei grundlegende Irrtümer zurückgeführt werden kann:

- 1) Visionäre und angewandte Kunst werden trotz ihrer Wesensverschiedenheit gleichgesetzt.
- 2) Von den bildenden Künsten wird eine ästhetische, psychische, historische, politische, dialektische oder intellektuelle Aussage erwartet.
- 3) Die Ähnlichkeit mit den dargestellten realen Erscheinungen oder im Gegenteil ihre Nichtbeachtung wird zum künstlerischen Kriterium gemacht.

Im Folgenden wird versucht, die in Unordnung geratenen Kunstbegriffe zu klären und sich auf das Wesen des Phänomens Kunst zurückzubesinnen.

## 1. Vision und Darstellung

### 1.1 Intuition, Eingebung, Inspiration, Phantasie, Einbildungskraft, Vision

Unser von Naturwissenschaften und gesundem Menschenverstand geprägtes Weltbild ist unvollständig. Es zeigt uns eine den Fähigkeiten unseres Verstandes angepasste Realität, die sich mit der absoluten Wirklichkeit nicht deckt, uns vielmehr nur einen Ausschnitt, einen Schatten, ein Teilstück, ja eine Täuschung jener Wirklichkeit wahrnehmen lässt. Schon die ersten Menschen erahnten, dass es jenseits der physischen Realität eine andere Welt gibt und die äußere Erscheinung der Dinge einen Wesenskern enthält, der nicht mit Worten beschrieben, nicht mit Händen gefasst und nur bildhaft ausgedrückt werden kann. Ihr Glaube an Götter, Dämonen und Geister bezeugt es, und das Mysterium, das diese Mächte umgab, war selbstverständlicher Bestandteil ihrer Weltanschauung. Sie integrierten es in die Dogmen ihrer Religionen und drückten es in ihren Kunstwerken aus.

Seit etwa zwei Jahrhunderten wird der Glaube an metaphysische Mächte fortschreitend durch den Glauben an die Vernunft ersetzt und jedes Bekenntnis zum Irrationalen als Aberglaube und Hirngespinnst abgetan. Unseren auf ihre naturwissenschaftlichen Erfolge stolzen Generationen fällt es schwer anzunehmen, dass es Vorgänge gibt, die rational nicht erklärbar sind. Sie meinen, mit immer differenzierteren Forschungsmethoden könnten mit der Zeit alle Geheimnisse gelüftet und die Wissensgebiete derart erweitert werden, dass schließlich nichts unerklärt bliebe. Der Beispiele, die diese Meinung unterstützen, gibt es viele: Donner und Blitz wurden Zornesausbrüchen der Götter zugeschrieben, bevor ihre physikalischen Ursachen bekannt waren; Krankheiten, deren Erreger noch nicht bekannt waren, zeugten von Besessenheit durch Dämonen und Pestepidemien wurden als Strafergüsse Gottes angesehen.

Obgleich Philosophen, Mystiker, Dichter u.a. die Begrenztheit unseres Wahrnehmungsvermögens kannten und Übersinnliches in ihr Weltbild einbezogen, nahm der Glaube an die Allmacht des Verstandes seit Descartes ständig zu. Die Vernunft usurpierte den Thron, welcher der Intuition zustand. Um die Begrenztheit unseres Weltbildes zu veranschaulichen, sagt Platon, wir befänden uns in einer Höhle und könnten nur die Schatten der Vorübergehenden wahrnehmen, die durch eine Öffnung in unserem Rücken auf die gegenüberliegende Wand projiziert werden („Höhlengleichnis“).

Die einseitige Herrschaft der Vernunft gab jedoch den Naturwissenschaften und durch sie der Technik raschen Auftrieb während der Mensch geistig verarmte, seelisch erkrankte und die Kunst zu einer intellektuellen oder ästhetischen Spielerei verkümmerte. Das Verdienst des ratiogläubigen 19. und 20. Jahrhunderts ist es, zwar mit Aberglauben aufgeräumt und die Kenntnis der materiellen Welt vorangetrieben zu haben – ihr Fehler aber, wissenschaftliche Denkmethode auf dafür ungeeignete Gebiete angewandt und die Augen gegenüber dem vom Verstand nicht Erfassbaren verschlossen zu haben. Es gibt jedoch Phänomene, die sich dem Zugriff der Logik entziehen. Bemühungen ihnen mit dem Verstand beizukommen, bleiben aussichtslose Versuche.

Wissenschaftliche Methoden scheitern, die von einem irrationalen Vorgang hinterlassene materielle Spur über die Reihe ihrer Ursachen zurückzuverfolgen, weil die Urursache auf diese Weise nie begreifbar wird.

Theologische und psychologische Hypothesen, bleiben Konstruktionen, die keinen Anspruch erheben sollten, die Vielfalt irrationalen Geschehens vollständig ergründen zu können, auch wenn ihnen oft ein Wahrheitsgehalt innewohnt. Erklärbar werden auch in Zukunft – selbst mit den verfeinertsten Forschungsmethoden und selbst mit dem fortschrittlichsten technischen Instrumentarium – nur jene Phänomene sein, die unsere Sinne und unser Verstand erfassen können, während das Transzendente, d.h. außerhalb der Erfahrung Bestehende, immer unerklärt bleiben muss. [Anm. d. Red.: Auf der Website von Heinz G. Klug fanden wir: „*Unter Berücksichtigung der Messungen des ESA Planck-Satelliten ergibt sich (Stand 2013): Nur 4,9 % des Wertes werden durch gewöhnliche, im Prinzip sichtbare, auch ‚baryonisch‘ genannte Materie beigetragen (tatsächlich beobachtbar nur 0,4%), 26,8% durch ‚dunkle Materie‘. Der große Rest auf 100% wird der ‚Dunklen Energie‘ zugesprochen, deren Natur völlig unklar ist.*“]

**Da wir eine transzendente Welt erahnen und zeitweise Einsicht in sie haben, muss es eine Fähigkeit des menschlichen Geistes geben, welche die Wahrnehmung der irrationalen, der absoluten Wirklichkeit ermöglicht, muss es einen „sechsten Sinn“ geben, durch den wir erkennen, was außerhalb unseres beschränkten Weltbildes ist.**

Wenn Pythagoras sphärische Musik hörte und wiederzugeben trachtete, wenn Franz von Assisi Gott erschien oder Rembrandt den inneren Rhythmus von Farben und Formen erschaute, wenn Verliebten der Partner als Engel erscheint, aber auch, wenn Seher Geschehnisse voraussagen oder Vorgänge beschreiben, die zeitlich weit zurückliegen oder noch nicht eingetreten sind, wenn Naturvölker sogenannte instinktive, völlig unerklärliche Handlungen begehen, wenn Aldous Huxley im Meskalinrausch eine transzendente Verwandlung der sichtbaren Umwelt feststellt, dann ist dieser „sechste Sinn“ wirksam.

**Dieser „sechste Sinn“ ist die Intuition, die in ihrer künstlerischen Steigerung zur Inspiration und Eingebung führt und deren Organ hier Phantasie genannt wird.** Mit Phantasie ist aber nicht jene sich in dunstiger Unwirklichkeit bewegende Träumerei gemeint, mit der es üblich ist, das Kunstschaffen zu behaften, vielmehr soll damit das scharfsinnigste und weitreichendste Instrument des menschlichen Geistes überhaupt, nämlich die Fähigkeit zu transzendtem Wahrnehmen bezeichnet werden.

Der Philosoph Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) sagte, Phantasie sei das schöpferische Grundprinzip des gesamten geistigen Lebens und Jakob Froschammer (1821-1893) nennt sie den metaphysischen Grundbegriff. Doch darf die Phantasie, die als künstlerische Intuition empfangenden Charakter hat, nicht mit der ganz anders gearteten Einbildungskraft verwechselt werden. Die Worte „schöpferisch“ und „metaphysisch“ sind als Attribute der künstlerischen Intuition ungeeignet, denn der bildende Künstler „schöpft“ seine Erkenntnisse nicht, sondern sie fallen ihm zu und sie betreffen nicht nur die metaphysische Seite der Natur, sondern sie schließen die sinnfällige Welt mit ein.

**Der bildende Künstler erlebt und erkennt das Metaphysische der Welt durch ihre mit dem Auge sinnlich erfassbare Erscheinung, ihre „Sinnfälligkeit“.** Das Wort „wahrnehmen“ wird meist als ein optischer, akustischer oder gedanklicher Vorgang gewertet und die „Idee“ Platons intellektualisiert, indem übersehen wird, dass *ἰδέα (idéa)* außer Idee, Urbild, auch Aussehen und Gestalt heißt und *idein* erblicken, innewerden, erkennen und wahrnehmen bedeutet.

Der Verstand engt unser Wahrnehmungsvermögen und damit unsere Beziehung zum Wesen der Dinge ein, denn er lässt sie uns nur innerhalb seiner a priori gegebenen Kategorien „Zeit, Raum und Kausalität“ erkennen. Die Phantasie durchbricht diese Schranken, sodass wir mit dem transzendenten Kosmos, mit Kants „*Ding an sich*“ in unmittelbare Beziehung treten können. Es ist das große Verdienst Immanuel Kants in seiner *Kritik der reinen Vernunft* bewiesen zu haben, dass Zeit, Raum und Kausalität a priori in unsere Vernunft eingebaut sind, wir infolgedessen nur in zeitlichen, räumlichen und kausalen Kategorien denken und handeln können. Vom „*Ding an sich*“, wie er es nennt, d.h. von der Welt, die außerhalb unseres Verstandes existiert, können wir nichts wissen.

Da die Fähigkeit des menschlichen Geistes, die hier als „Phantasie“ bezeichnet wird, intuitiv d.h. auf eine der Vernunft nicht zugänglichen Weise wirksam ist, wäre es naheliegend, diese Fähigkeit „Intuition“ zu nennen. Doch gibt es sehr verschiedene Arten von Intuition: das Offenbarungserlebnis des Mystikers, der geschmacklich bedingte Einfall eines Modeschöpfers, der spontane Einfall des Wissenschaftlers, der Handlungsimpuls einer Mutter zu ihrem gefährdeten Kind, das instinktsichere Verhalten des Naturmenschen sind intuitiv bedingt ohne aber künstlerische Erkenntnisse zu vermitteln. Intuition kann sich auf geistige, psychische, ästhetische oder praktische Erkenntnisse und Tätigkeiten beziehen, die Intuition wie sie hier gemeint ist jedoch nur auf geistige.

**Im Unterschied zu religiösen oder philosophischen Erkenntnissen bezieht sich die hier definierte Intuition auf sinnfällige Wahrnehmungen. Künstlerische Erkenntnisse sind solche, welche uns die Phantasie aus dem Jenseits der Erscheinungswelt vermittelt. Als intuitiv visuelle Wahrnehmungen werden sie hier „*Visionen*“ genannt. Sie können sowohl im Geiste, als auch durch die Anschauung realer Dinge entstehen. Visionäre Augen sehen anhand der Dinge, was jenseits der optischen und rational erfassbaren Erscheinung ist.**

Der vorsokratische Philosoph Anaxagoras (499-428 v.u.Z.) sagte:  
**„*Das Sichtbare der Welt öffnet uns die Schau ins Unsichtbare*“.**  
*[Dies war eines von Vietinghoffs Lieblingszitatzen]*

Die Gnosis (griechisch: Einsicht, Erkenntnis) entspricht auf metaphysisch-religiösem Gebiet der künstlerischen Erkenntnis. Der Künstler kennt den Konfliktstoff, der Gnostiker und Agnostiker trennte, aus eigener Erfahrung, denn jede Stunde der Eingebung beweist ihm, dass der Zugang zum Absoluten möglich ist, und jede unfruchtbare Stunde zeigt ihm, dass es sich dem Zugriff des Verstandes entzieht.

Nicht jede visuelle Vorstellung ist als eine künstlerische anzusprechen. Traumbilder, die in schlafendem oder wachem Zustand entstehen oder Zeichnungen von Geisteskranken sind Projektionen des psychischen Unterbewusstseins. Sie vermitteln Einblick in die Psyche des Träumers, nicht aber in den metaphysischen Kosmos.

Ein wesentlicher Unterschied besteht zwischen den Wahrnehmungen der Phantasie und jenen, welche die Einbildungskraft erzeugt. Demokrit (geb. 460/459 v.u.Z.) unterschied zwischen „unechter Erkenntnis“, d.h. auf subjektiver Sinneswahrnehmung begründeter Erkenntnis des gesunden Menschenverstandes, und der „echten Erkenntnis“, die uns ein feineres Organ, die Intuition, vermittelt. **Die Phantasie ist, im Gegensatz zur Einbildungskraft, vom persönlichen Willen durchaus unabhängig. Sie duldet keine seiner Einmischungen und er ist ihr ärgster Feind. Eine erhöhte künstlerische Tätigkeit – auch Inspiration oder Eingebung genannt – setzt sogar voraus, dass der persönliche Wille ausgeschaltet ist.**

Künstler, die sich über ihr Verhalten in Augenblicken der Eingebung äußerten, erklären übereinstimmend, ihr Wille sei dabei unbeteiligt. Sie fühlen sich als ausführendes Werkzeug einer irrationalen Kraft, die den persönlichen Willen abgelöst hat (vgl. u.a. Arthur M. Abell: *Talks with great composers*. Philosophical Library, New York 16, N.Y.). Der Bildhauer Hermann Haller sagte: „*Der Künstler ist nur eine Trompete, in die geblasen wird.*“

Im Gegensatz zur **Phantasie** ist die **Einbildungskraft** die Fähigkeit, sich Dinge willentlich vorzustellen. Sie bildet auch Vorstellungen, die aber von denen der Phantasie sehr verschieden sind. Sie sind zu wissenschaftlichen und praktischen Zwecken sowie als Vorlage für die Tätigkeit der Phantasie brauchbar. Das einem Künstler erscheinende Phantasiebild einerseits und die willentliche Vorstellung von Dingen andererseits illustrieren die Verschiedenheit der beiden visuellen Gaben. Die künstlerische Schau entsteht ohne unser Zutun, die andere ist beabsichtigt; erstere wird uns eingegeben, die zweite durch die Einbildungskraft konstruiert oder als Erinnerung im Gedächtnis wachgerufen. Da die Phantasie nur bei den allerbegnadetsten Künstlern nie aussetzt, wird sie sehr oft durch Einbildungskraft ersetzt.

Jeder schaffende Künstler kennt die mühsamen und fruchtlosen Versuche, sein Werk zu entwickeln, indem er seinen Willen und seine Einbildungskraft vergeblich anstrengt, bis ihm plötzlich – meistens gerade dann, wenn er an seinem Werk verzweifelt oder nachdem er sich einige Zeit nicht mehr damit befasste – der richtige Ausdruck als selbstverständliche Lösung „eingegeben“ wird. Durch den Einsatz seines Willens verdrängte er die Phantasie und erst, als er ohne Absicht wieder ans Werk herantrat, konnte sie, von den Fesseln des Willens befreit, wieder wirksam werden.

Ein Künstler, der seine Ausdrucksform „sucht“, der mit der Gestaltung seines Werkes „ringt“ oder gar mit ihr „experimentiert“, zeigt dass ihn sein Genius, wenn auch nur vorübergehend, verließ, denn die Phantasie lässt nicht mit sich ringen, sie fließt oder sie schweigt. Es gibt viele Parallelen zum Einfall eines Wissenschaftlers. So soll Kepler sein Leben lang an seiner intuitiv schon früh erfassten Vorstellung der elliptischen Bahnen der Sterne gerechnet haben, ohne zu einem befriedigenden Resultat zu kommen. Erst als er im Alter den begangenen Rechenfehler entdeckte, konnte er seine Jugendintuition auch rational begründen. Hier muss betont werden, dass der Wille die Tätigkeit der Phantasie und damit die Entstehung der Vision zwar behindert, jedoch höchst erforderlich ist, um die Kenntnisse zu erlangen, die es ermöglichen, das Phantasiebild darzustellen. Auch grundlegende wissenschaftliche Erkenntnisse entstanden intuitiv, hätten aber – wie in der Kunst – ohne die vorbereitende Kleinarbeit des Verstandes nicht gemacht werden können.

Obgleich die Einbildungskraft keine künstlerischen Vorstellungen abgibt, ist ihr Beitrag deshalb bei der Entstehung von Kunstwerken nicht zu unterschätzen. Ihre Vorstellungen können der Phantasie als Anlass dienen, sich zu betätigen. **Wichtig für den künstlerischen Gehalt des Werkes ist, dass die Phantasie das letzte Wort hat und die Einbildungskraft lediglich als Hilfsmittel eingesetzt wird, um die Phantasie auf bestimmte Objekte zu lenken, sie auszurichten. So trägt in den bildenden Künsten die Anschauung der realen Erscheinung nur insofern zur Entstehung des Kunstwerkes bei, als sie dem intuitiven Erkennen ein Tätigkeitsfeld zuweist. Der künstlerische Akt aber beginnt erst, wenn die Phantasie sich seiner annimmt.**

Nicolas Poussin (1594-1665) baute sich kleine Figuren und Bühnenmodelle, um die Verteilung von Licht und Schatten an ihnen zu studieren. Zeichenschüler werden dazu angehalten, sich die Form der Dinge vorzustellen, d.h. sich bewusst zu werden, wie Schatten und Licht darauf liegen, wenn sie von einer gegebenen Lichtquelle aus beleuchtet werden oder wie perspektivische Verkürzungen sie verändern. Naturalisten, die das Wesen der Kunst nicht erkennen, sehen in der Wiedergabe dieser Beobachtungen und in realistischer Nachahmung das Ziel ihres Wirkens.



Echte Kunst beginnt, wo das Vorgestellte oder die reale Erscheinung durch die Phantasie erfasst zur Vision wird. Mit ausreichender Übung lässt sich durch die Einbildungskraft alles vorstellen, von der Phantasie aber können wir nur das empfangen, was sie uns gibt. Das ist allerdings unendlich mehr als alles, was die Einbildungskraft je bieten könnte. Es ist mehr, da die Phantasie eine bedeutend größere Fülle, Differenziertheit und Präzision der Ausdrucksformen erzeugt und weil sie allein uns Einblick in das Wesen der Dinge gibt

Optisch gesehen oder durch die Einbildungskraft vorgestellt, ist ein Apfel ein mehr oder weniger runder Gegenstand, dessen Formen und Farben in einer räumlich erklärbaren Beziehung zu seiner Umgebung, zur Lichtquelle und zum Auge stehen. Durch die künstlerische Phantasie gesehen, löst er sich als Gegenstand auf und wird zu einem farblichen und formalen Wunder, das uns durch seinen inneren Rhythmus eine irrationale Welt erschauen lässt, die nur intuitiv wahrgenommen werden kann. **Diese Verwandlung der äußeren Erscheinung zur Vision, des optisch gesehenen oder erdachten Objekts zum visionär erschauten ist das, was der künstlerische Schöpfungsakt genannt wird. Durch ihn allein entsteht Kunst. Ob und wie weit diese Metamorphose sich vollzogen hat, gibt den einzig gültigen Maßstab für den künstlerischen Gehalt des Werkes ab.**

Wenn die Bilder der Phantasie sich nicht willentlich formen lassen, heißt das aber nicht, es sei dem Künstler versagt, sie zu erwecken und sie auf bestimmte Objekte zu lenken. Er gleicht in dieser Hinsicht dem Radiohörer, der einen Knopf dreht oder eine Taste drückt, um den Empfang einzuschalten. Ebenso kann sich der Künstler durch die rein visuelle Anschauung (s. Kapitel 5.2) in Empfangsbereitschaft versetzen. So wie durch die Bedienung eines zweiten Knopfes oder einer weiteren Taste der Empfang auf einen bestimmten Sender gerichtet wird, lenkt auch der Künstler seine Aufmerksamkeit auf bestimmte Gegenstände oder auf die Vorstellung, die er sich von ihnen macht. Welche Phantasiebilder dann erscheinen, kann der Künstler aber ebenso wenig voraussehen, so wie der Radiohörer nicht bestimmen kann, was im Sender erklingt. Insofern ist der Künstler für seine Vision ebenso wenig verantwortlich, wie der Radiohörer für das Sendeprogramm.

Ein gelockterter und doch angespannter, willenloser und doch alle Geisteskräfte zusammenfassender Zustand ist Vorbedingung für die Empfangsbereitschaft des Künstlers. Dieser überaus wache und konzentrierte Zustand kann durch eine individuelle Einstimmung gefördert werden. Cennino Cennini (ca.1370 - ca.1440) empfahl zu diesem Zweck das Gebet und Schiller soll seine Muse durch den Duft fauler Äpfel gelockt haben. Das indianische Rauschmittel Meskalin soll nach Aldous Huxley die Fähigkeit transzendenten Sehens steigern (vgl. Aldous Huxley, *The doors of perception, Die Pforten der Wahrnehmung, 1954*). Seiner Beschreibung nach ist die Wirkung der Droge auf das visuelle Wahrnehmungsvermögen, der Inspiration des bildenden Künstlers nicht unähnlich. Wie beim visionären Sehen, wird der zeitliche Ablauf im Meskalinrausch nicht bemerkt und die Fähigkeit transzendent wahrzunehmen nur erreicht, wenn der persönliche Wille ausgeschaltet ist. So berichtet Huxley enttäuscht, ihm seien nur abstrakte Formen und Farben erschienen als er die Augen mit der Absicht schloss, visionär zu sehen. Die Absicht ist eine Willensäußerung; als solche erzeugt sie nur Vorstellungen der Einbildungskraft und somit auch abstrakte Formen (s. Kapitel 2).

Manche Künstler versuchen sich z.B. durch Alkoholgenuss in den richtigen Zustand zu versetzen. Dadurch schalten sie – wie Rauschgiftsüchtige – ihren persönlichen Willen zwar ab, nehmen sich aber zugleich die Möglichkeit, ihre Phantasiebilder darzustellen. Unschädlicher ist die Methode jener, welche ihre Gedankentätigkeit durch Musikberieselung auszuschalten und sich dadurch in einen aufnahmebereiten Zustand zu versetzen suchen. Leonardo da Vinci soll die Mona Lisa während musikalischer Darbietung gemalt haben. Künstler, die nichts anderes tun, als einfach nur auf eine Eingebung passiv zu warten, bringen es zu nichts, weil sich die Wartezeiten endlos ausdehnen können und die Aufmerksamkeit des Geistes dann abnimmt. Alle Hilfsmittel

zur Förderung der Inspiration sind unnötig, nur beschränkt wirksam oder schädlich. Im Kapitel 5.2 über die rein visuelle Anschauung wird beschrieben, wie der Maler sich durch diszipliniertes Sehen in den Zustand erhöhter Empfangsbereitschaft versetzen kann, ohne Zuflucht zu Rausch und anderen Hilfsmitteln nehmen zu müssen.

Jedes bildende Kunstwerk ist visionär, soweit es ein Produkt der Phantasie ist. Das gilt sowohl für Werke, welche durch die Anschauung realer Dinge, als auch für solche, die im Geiste entstanden. So sind Caravaggios, Goyas und Chardins Stilleben visionäre Werke, obgleich reale Gegenstände *naturähnlich* (nicht naturalistisch) dargestellt wurden. Sie sind es, weil der reale Gegenstand weder mit dem physischen Auge des Kopisten noch mit dem nüchternen Blick der Einbildungskraft, sondern mit den Augen der Phantasie wahrgenommen wurde. Nicht das physische Auge allein war also bei der Gestaltung des Werkes maßgebend beteiligt.

**Die Vision unterscheidet sich somit von der Vorstellung der Einbildungskraft, weil sie viel differenziertere Formen erzeugt als letztere, weil sie nicht absichtlich entsteht wie jene und weil sie – im Gegensatz zu den Produkten der Einbildungskraft – transzendente Wahrnehmungen vermittelt. Sie ist außerdem dadurch gekennzeichnet, dass sie ausschließlich in gegenständlicher Gestalt ins Bewusstsein tritt.**

Während nämlich durch die Einbildungskraft auch abstrakte Formen und Farben, etwa ein Dreieck, ein Zylinder, eine Linie oder ein amorphes Blau vorgestellt werden können, erscheinen im Phantasiebild Farben und Formen stets als integrierter Teil von Gegenständen, Gestalten, Landschaften usw. Schon die einfachsten, undeutlichsten und ungeformtesten Produkte visueller Phantasie erscheinen als Gegenstände, oft nur als undeutliche, verschwommene Gegenstandsfragmente, aber nie als abstrakte Formen und Farben. Letztere können nur absichtlich, d.h. durch einen Willensakt vorgestellt werden und sind schon damit als Produkte der Einbildungskraft gekennzeichnet.

**Das Geheimnis der bildenden Künste besteht nicht darin, Gegenstände mittels Farbe und Form darzustellen und auch nicht darin, Formen und Farben zu erfinden, die keine Beziehung zu Gegenständen haben, sondern darin, den inneren Rhythmus der Farben und Formen, der sich nur an Gegenständen offenbart, zu belauschen und bildlich darzustellen, den inneren Rhythmus, den wir erkennen, aber nicht erfinden oder konstruieren können.**

Unter abstrakten Formen und Farben sind hier immer solche gemeint, die ihre Entstehung nicht einer Gegenstandsvorstellung, sondern einer Raumlagerungsabsicht verdanken. Ursprünglich gegenständliche Bilder, deren Formen und Farben so abgewandelt wurden, dass der Gegenstand kaum noch oder nicht mehr erkennbar ist, fallen somit nicht unter den Begriff „abstrakt“. Z.B. ist in einigen Bildern Turners der einzelne Gegenstand nicht mehr erkennbar, weil er ihn dem Ganzen seiner Vision opferte. Sein Ausgangspunkt war jedoch die gegenständliche Vision, wogegen z.B. Mondrian (zumindest von einem bestimmten Zeitpunkt seines Schaffens an) gleich von abstrakten Formen wie Rechtecken und Linien ausgeht.

Um jedem Missverständnis vorzubeugen, sei erwähnt, dass ein Druck auf das Auge zwar ungewollte und doch abstrakte Formen, nämlich flimmernde Punkte und Sterne erzeugt, die aber keine Vorstellungen, sondern physische Reizerscheinungen sind. Ebenso verhält es sich mit den sogenannten Nachbildern, die durch Sukzessivkontrast im geschlossenen Auge entstehen. Auch langes Schauen auf einen roten Kreis erzeugt nach sofortigem Blickwechsel auf eine weiße Fläche im Auge für einen Moment einen Kreis in grüner Kontrastfarbe.

Auch die farblich rasch wechselnden Punkte, Kreise, Spiralen usw., die sich manchmal auf der Innenseite geschlossener Lider zu bewegen scheinen, sind physikalische Phänomene. Sie zeigen sich ausschließlich im geschlossenen Auge und sind von so andersartiger Beschaffenheit als visionäre Vorstellungen, dass sie nicht mit diesen zu verwechseln sind.

Dagegen können visionäre Vorstellungen auch dann vor dem geistigen Auge auftauchen, wenn die physischen Augen offen und der Blick auf die reale Umwelt gerichtet ist, z.B. auf die leere Leinwand des Malers. Ebenso kann eine musikalische Idee vom geistigen Ohr mitten im Straßenlärm gehört werden, obgleich das physische Gehör die Laute der Umgebung registriert.

## 1.2 Kunstbegriffe und Kunstgehalt

Die Bedeutung des Wortes „Kunst“ wechselt je nach dem Standpunkt des Betrachters. Da die Verlagerung, die dieser Begriff in kunstwissenschaftlichen, kunsthistorischen und kunsttheoretischen Abhandlungen erfährt, nicht immer offensichtlich ist, sollte jede Untersuchung des Phänomens Kunst mit der Frage beginnen, was überhaupt darunter zu verstehen ist, was echte Kunst von Pseudokunst unterscheidet. Gibt es ein allgemein gültiges Kriterium, Kunst von Unkunst zu unterscheiden? Wenn ja, ist dieses Kriterium objektiv gültig oder dem subjektiven Befinden des jeweiligen Betrachters unterworfen?

Schriften, die Kunst zum Thema haben, zeigen, wie unterschiedlich Bewertung und Beurteilung von Kunstwerken ausfallen. Für den Kunsthistoriker steht die zeitlich und örtlich bedingte Entwicklung der Stile im Vordergrund, während der psychologisch Interessierte das Hauptgewicht auf die Beweggründe des Künstlers, der Soziologe auf die Beziehung zur jeweils bestehenden Gesellschaftsstruktur legt. Manche bewerten die Werke nach ihrem erzieherischen oder ethischen Gehalt, andere sehen im Kunstschaffen ein intellektuelles oder formalistisches Spiel oder gar einen angenehmen Zeitvertreib, der von den Sorgen des Alltags ablenken soll. Manchen gilt die Geschicklichkeit, mit welcher der bildende Künstler Naturgegenstände wiedergibt als Maßstab für ihre Bewertung, während andere wiederum vom Kunstwerk einen Stimulus für Empfindungen, wie Freude, Trauer, Mitleid erwarten oder darin ein geeignetes Mittel politischer oder sozialer Propaganda erkennen. Einige schätzen Statuen, weil sie ihren Park schmücken, und Bilder weil sie ihre leeren Wände beleben.

Diese unterschiedliche Auslegung des Wesens und der Ziele des Kunstschaffens führt zu grundverschiedenen, oft entgegengesetzten Werturteilen und schließlich zur Feststellung, dass jedes Urteil subjektiv ist und es keinen allgemein gültigen Maßstab der Kunstbewertung geben kann. Mit der Zeit – oft erst nach Jahrhunderten – kristallisiert sich dennoch eine allgemein anerkannte Bewertung von Kunstwerken aus der Vielzahl der Meinungen heraus. Es muss also gültige Beurteilungskriterien geben, die sich – obgleich nicht allen zugänglich – mit der Zeit durchsetzen.

Um sich in der Wirrnis der Kunsturteile zurecht zu finden, ist es unerlässlich, sich der Quelle jeden Kunstschaffens, dem Urerlebnis des Künstlers selbst, dem ungenau „Schöpfungsakt“ genannten Augenblick künstlerischen Schaffens zuzuwenden. Dabei wird man feststellen, dass der künstlerische Gehalt eines Werkes weder die Manifestation persönlicher Empfindungen, Gefühle, Wünsche usw., noch das Ergebnis von Überlegungen ist. Ebenso wird man dabei bemerken, dass keinerlei Erfahrung oder Wissen, sei es historischer oder fachlicher Art, dabei beteiligt sind, sondern dass sich dem Künstler im Augenblick der Eingebung plötzlich und ohne sein Zutun, transzendente Erkenntnisse eröffnen.

Dieser Ursprung künstlerischen Schaffens kann weder durch den Willen gelenkt, noch durch Wissen oder Können beeinflusst werden. Er ist weder analytisch erfassbar, noch verstandesmäßig erklärbar, denn er bewegt sich außerhalb unserer Kategorien vom Raum, Zeit und Kausalität. Der Wesenskern der Kunst kann deshalb ebenso wenig wie sein Nachvollziehen durch den Kunstbetrachter diskursiv erkennbar gemacht werden. Er lässt sich nur aufzeigen, indem er aus den ihn umgebenden, ihm jedoch nicht zugehörigen Nebenerscheinungen herausgeschält und von Theorien freigelegt wird.

**Für die Beurteilung des Kunstgehaltes ist das spontane Kunsterlebnis das einzig gültige Kriterium. Ein echtes d.h. ursprüngliches Kunstwerk selbst sagt nichts anderes aus, hat keine andere Bedeutung und keinen anderen Sinn, als transzendente Erkenntnisse mitzuteilen, die dem Künstler mittels seiner Phantasie (Intuition) eröffnet wurden, indem sie formal dargestellt werden.**

Die Fähigkeit darzustellen, entwickelt sich mit der Erfahrung. Fachliches Können kann beschrieben, erklärt, gelehrt werden, doch darf der künstlerische Gehalt eines Werkes nicht am Ausmaß dieses Könnens abgelesen werden. Es gibt echte Kunstwerke, die mit primitivsten Mitteln dargestellt wurden (z.B. die Höhlenzeichnungen), andererseits hervorragende Darstellungen, deren künstlerischer Gehalt sehr gering ist (z.B. die Laokoon-Gruppe). Da der Künstler im Augenblick der Eingebung nur mit der Phantasie, als empfangendem Instrument beteiligt ist, kann von einem Schöpfungsakt ebenso wenig die Rede sein wie von Subjektivität des Erlebens. Subjektivität ist nur auf den persönlichen Stil der Darstellung anwendbar.

Im Folgenden wird versucht, die Kunst auf ihren Wesenskern zurückzuführen, indem sie von den sie umlagernden und sie verbergenden Fremdkörpern losgelöst wird. D.h. historische, psychologische, themenbezogene (z.B. literarische) und formalistische Theorien werden als wesensmäßig nicht dazugehörend benannt und scheiden somit als Beurteilungskriterien aus.

Der Kunstgelehrte, der den künstlerischen Gehalt der Bildwerke aufgrund ihrer äußeren Formen nachzuweisen sucht, umkreist das Phänomen Kunst wie die Katze den heißen Brei. Er beschreibt gewissenhaft die dargestellten Figuren und die Handlung, an der sie teilhaben, befasst sich eingehend mit den stilistischen Eigentümlichkeiten der einzelnen Werke, die er datiert, zu Schulen zusammenfasst und mit Produkten anderer Stilepochen vergleicht. Sein Beitrag zur Klärung geschichtlicher Zusammenhänge ist bedeutend, dem Wesen der Kunst kommt er allerdings dadurch nicht näher. Ist sein künstlerisches Sensorium weniger ausgebildet als sein historisches Interesse, so kann die einseitige Ausrichtung auf die formalen Gegebenheiten der Bildwerke den Zugang zu ihrer künstlerischen Substanz geradezu verbauen.

Nikolaus Himmelmann-Wildschütz schreibt dazu in „Der Entwicklungsbegriff der modernen Archäologie“, Marburger Winkelmann-Programm 1960: „***Der Historismus hat den primären Sinn jedes Bildes eine zeitfreie Welt für sich zu sein, zugunsten des geschichtlichen Verständnisses aufgeopfert... Der Entwicklungsgedanke ... ist ... in erster Linie ein Hilfsmittel historischer Orientierung, das über einen wesentlichen Anspruch des Kunstwerkes hinweggeht. Man könnte fast sagen, es hintergeht.***“

Die Eigenschaften der Form allein geben keinen Aufschluss über den künstlerischen Gehalt. Schüler- und Kopistenarbeiten, die ihren meisterlichen Vorbildern formal in nichts nachstehen, können künstlerisch wertlos sein, und mancher für die Ausstrahlung wirklicher Kunstwerke unempfindliche Experte hat Fälschungen für echt gehalten, weil sein Urteil nur auf stilistischen Untersuchungen beruhte. Die Expertisen der Vermeer-Fälschungen des Han van Meegeren (1889-1947) zeigen mit aller Deutlichkeit, dass die formale Darstellung allein kein Kriterium für den künstlerischen Gehalt abgibt.

Die neuere Archäologie und Kunstgeschichte verzichtet deshalb weitgehend auf eine Wertung ihrer Objekte und ist bestrebt, die Subjektivität der Urteile durch unvoreingenommene wissenschaftlich begründete Forschungsmethoden zu ersetzen und das Gebiet ihrer Untersuchungen auf die formale Gestaltung der Bildwerke, ihre Ikonographie und auf die strukturelle Entwicklung der Stile zu beschränken. Sie leistet damit Besseres, als jene wortreichen Kritiker, welche die schöpferischen Absichten der Künstler zu erklären vermeinen und übersehen, dass selbst spitzfindigste Analysen die unmittelbare Anschauung nicht ersetzen, wohl aber verstellen können.

Es ist nicht Sache des Künstlers, sich theoretisch mit den Hintergründen seines Schaffens auseinander zu setzen, und es widerstrebt ihm, die Synthese seines Ausdruckes gedanklich zu zerlegen. Infolgedessen gehen solche Untersuchungen fast ausschließlich von kunstgeschichtlicher und literarischer Seite aus. Diese oft interessanten Abhandlungen kranken jedoch daran, dass Ihre Autoren den sogenannten „Schöpfungsakt“ des Künstlers nicht aus eigener Erfahrung kennen und demzufolge in psychologische, historische, soziologische oder formale Gedankengänge ableiten und damit am Wesen der künstlerischen Vorstellungswelt vorbeisehen.

Ein typisches Beispiel für eine abwegige Beurteilung bildender Kunst von literarischer Seite bietet Lessings Abhandlung „Laokoon“ (1766). Seine Betrachtungen beziehen sich sämtlich auf die sekundären Begleiterscheinungen einer naturalistischen Gestaltung, während das Wesentliche eines Bildwerkes, ihr künstlerischer Gehalt, mit keinem Wort erwähnt wird. Berechtigterweise ließe sich einwenden, Lessing habe das künstlerische Element übergangen, weil es der Laokoon-Gruppe fehlt, doch zeigen seine Ausführungen, dass er die Randerscheinungen bildnerischen Schaffens für den Kunstgehalt selbst hält. Für Lessing besteht die Leistung des Bildhauers ausschließlich in der angemessenen Darstellung der thematischen Vorgaben. *„Poesie und Malerei, beide sind nachahmende Künste, beider Endzweck ist, von ihren Vorwürfen die lebhaftesten, sinnlichsten Vorstellungen in uns zu erwecken. Sie haben folglich alle die Regeln gemein, die aus dem Begriffe der Nachahmung, aus diesem Endzweck entspringen.“* (Lessing, „Laokoon“, ursprünglicher Entwurf II).

Ihn interessiert die Art, wie die Gemütsbewegung Laokoons und seiner Söhne, ihr Schmerz und ihre Verzweiflung durch Mimik, Haltung und Anordnung der Körper dargestellt werden. Da der Bildhauer dieses aber nicht durch intuitives Erfassen der Formenwelt, sondern durch die Nachahmung realer Formen und mit Hilfe anatomischer Kenntnisse erreicht, bleibt sein Werk künstlerisch indifferent, es ist das Produkt einer gedanklichen Tätigkeit und einer willentlich geleiteten Vorstellungskraft und nicht Ausdruck eines durch die Phantasie erschauten Formgefüges. Es ist kein Zufall, dass Lessing ausgerechnet eines der künstlerisch gehaltlosesten Werke der Antike als Objekt seiner subtilen ikonographischen Untersuchungen wählte, denn wertvolle Werke griechischer Kunst, wie z.B. die Koren (Statuen von Mädchen) des spätarchaischen Stils (560-500 v.u.Z.) oder die Epheben (Statuen von Jünglingen) des Strengen Stil (500-450 v.u.Z.), bieten wenig oder gar keine Angriffsfläche für literarische Betrachtungen.

Die Überschätzung der Laokoon-Gruppe in literarischen Kreisen zeigt, wie diese – allen voran die deutschen Klassiker – am Wesen der bildenden Künste vorbei urteilen. Wie Winckelmann (1717-1768), der Vater der wissenschaftlichen Archäologie, der Kunstgeschichte und des deutschen Klassizismus, schätzten Goethe, Schiller, Lessing, Byron und vor und nach ihnen viele Literaten den Laokoon als eines der hervorragendsten Werke der griechischen Klassik. Der Malerfürst Titian schloss sich dieser literarisch hochgespielten Begeisterung jedoch nicht an. Ihn ärgerte die künstlerisch unkritische Betrachtung des Werks, das er karikierte, indem er aus den gepeinigten Gestalten zottige Affen machte. (s. Wolfgang Lippmann, „Winckelmann“, Scherz-Verlag, Bern-München 1971).

Aus mangelndem Verständnis für bildende Kunst unterliefen den Kunsthistorikern oft peinliche Schnitzer. So wurde erst spät erkannt, dass der als Spitzenbeispiel griechischer Klassik bewunderte Laokoon keineswegs in jener Zeit entstand, sondern ein römisches Werk aus dem späten 1. Jh. v. Chr. oder sogar eher aus dem 1. Jh. n. Chr. ist, das auf den Rat eines römischen Kaisers die drei Bildhauer Hagesandros, Polydoros und Athenodoros auf Rhodos geschaffen hatten. Möglicherweise ist die Gruppe auch eine Marmorkopie einer hellenistischen Bronzeskulptur aus dem 2. Jh. v. Chr. (s. W. Lippmann und Wikipedia). Vgl. die Gigantomachie auf dem Fries des hellenistischen Pergamonaltars, der um 160 v. u. Z. datiert.

Wäre das Urteil Winckelmanns nicht durch seinen auf die szenische Darstellung des Laokoon gebannten Blick blockiert worden, hätte er schon an der naturalistischen Ausführung der Statuengruppe merken können, dass er es um drei oder vier Jahrhunderte zu früh datierte. Ein Beispiel dafür, wie einseitig auf die Ikonographie gerichtetes Interesse die Sicht auf den Kunstgehalt vernebelt. Die Kunstauffassung von Winckelmann und Lessing hatte weitreichende, nachhaltige und kunstgeschichtlich verwirrende Folgen. Bildhauer wie Canova, Schadow und Thorvaldsen bezeugen es.

**Die Frage, warum es der umfangreichen Literatur nicht gelingt, das Phänomen Kunst in seiner Substanz zu erfassen, lässt sich leicht beantworten: Der künstlerische Ausdruck entsteht auf irrationale Weise. Er entzieht sich somit jeder diskursiven Untersuchung und kann nicht anders, als durch unmittelbares Nachempfinden des Kunstwerkes erfasst werden.** Der vollkommene Kunstkritiker müsste folglich wie ein Seismograph sein, der seine Erschütterungen alleine nach Maßgabe des künstlerischen Gehaltes registriert. So unbestechlich reagierende Kunstbetrachter sind jedoch selten. Meistens sind dem Urteil subjektive, von persönlichen Neigungen und zeitbedingten Geschmacksrichtungen bestimmte oder übernommene Vorurteile beigemischt. Die Kunstgeschichte zeigt, welchem Wechsel die Bewertung der künstlerischen Produktion unterworfen ist und welche verfehlten Urteile auch angesehene Kenner abgeben können.

Abgesehen von den unergiebigem Versuchen, dem Phänomen Kunst psychologisch beizukommen, schwankt die Kunstgeschichte seit ihren Anfängen zwischen einer subjektiv begründeten und einer auf die äußere Form beschränkte Beurteilung ihrer Objekte und auch der häufige Wechsel ihrer Forschungsmethoden entlässt sie nicht aus diesem Dilemma. Die Schwierigkeiten, die der Kunstwissenschaft daraus erwachsen, zeigen sich u.a. in der Problematik der Stilanfänge. Der Archäologe Nikolaus Himmelmann-Wildschütz (1929-2013) schreibt dazu unter dem Titel „Der Entwicklungsbegriff der modernen Archäologie“: *Das Problem der Anfänge hängt jeder Art von Archäologie, die Geschichte sein will, an... Die Schwierigkeiten des Problems ‚Anfänge‘ sind grundsätzlicher Natur... Der Anfang kann nicht gradweise erscheinen, sondern muss schon das Ganze einer Struktur, einer Formkategorie herstellen... Anfänge gehen regelmäßig von einem bestimmten Ort, wahrscheinlich von einer bestimmten Person aus.* Als Beispiele werden genannt: Der progeometrische Stil Griechenlands, die Gotik und die Renaissance, also Stileinheiten, deren Anfänge für gewöhnlich einem Kollektiv, einem „Zeitgeist“ zugeschrieben werden. Himmelmann beruft sich dabei auf Schriften von Jantzen über Ausführungen von Dehio, Paatz und Kübler.

Am Anfang jeden Kunstschaffens und folglich auch der Stile steht die zeitlose, einmalige und unwiederholbare „Idee“ eines einzelnen Künstlers. Sie tritt in sein Bewusstsein als ein in sich geschlossenes Bild, dessen Formen er weder wählen noch beeinflussen kann. Vgl. Kurt Badt: „Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte“, DuMont Verlag 1971: *„Die Anfänge eines Stiles ... sind oft nicht tastend oder unvollkommen, sondern – wie Athene aus dem Kopf des Zeus – steht der neue Stil vollständig vor uns da, vollständig und charakteristisch entwickelt. ... Kunst hat keinen Anfang, sondern tritt im Ursprung zutage, den wir dem Genie zuschreiben... (S. 102). Er empfindet sie als eingegeben. Sie ist keiner rationalen Untersuchung zugänglich.“ (S. ?).*

Um diese eingegebene „Idee“ mitzuteilen, muss der Künstler sie darstellen, indem er eine ihr adäquate Ausdrucksform findet. Zu diesem Zweck bedient er sich der im Laufe seiner Tätigkeit gesammelten formalen und technischen Kenntnisse. Da er um die verschiedensten Vorstellungen mitzuteilen, immer nur über den gleichen von ihm selbst und seinen Vorgängern erworbenen Bestand an technischen Kenntnissen verfügt, sind sich seine Werke zwar untereinander ähnlich. Indem jede neue Vision in einer nur ihr eigenen Ausdrucksform erscheint, unterscheiden sie sich aber voneinander. Die äußere, auf der technischen Erfahrung des Künstlers begründete Form gibt also den gemeinsamen Nenner ab, während die Differenziertheit des künstlerischen Ausdrucks die Vielgestaltigkeit der Werke bewirkt.

Die Ähnlichkeit, die mehrere Bildwerke verbindet, wird mit „Stil“ bezeichnet. Wenn ein Künstler mit zunehmender Erfahrung seine Fähigkeiten erweitert, entwickelt sich auch sein persönlicher Stil, und wenn seine Schüler oder Nachfolger aus dem Erfahrungsbestand des Meisters schöpfen, wird nachträglich von einer Stilepoche gesprochen. Sie weicht erst dann einer neuen, wenn wieder ein schöpferischer Geist, um seine Ideen darstellen zu können, eine neue Technik verwendet. Die Technik des Kunstwerks ist das sichtbare Ergebnis der Vision des Künstlers.

Zur Neubildung eines Stils müssen zwei Faktoren zusammenwirken: die Initialvision eines einzelnen Künstlers und seine fachliche Erfahrung. Da erstere diskursiv nicht zugänglich ist, kann die Kunstgeschichte nur das Formale einer Darstellung zum Gegenstand ihrer Forschung machen. Von der äußeren Form allein auf den sie bedingenden künstlerischen Gehalt zurückzuschließen, wäre jedoch ein ebenso wenig Erfolg versprechendes Unterfangen als die Seele eines Menschen durch Sezieren seiner Leiche erfassen zu wollen. So bleibt der Anfang der Stile für die Wissenschaft im Dunkel.

Hier muss vorausgeschickt werden, dass die Hindernisse, die sich der Stilfeorschung entgegenstellen, bei dekorativen Werken nicht bestehen. Die Entstehung und Entwicklung des Ornamentes kann diskursiv angegangen werden, weil ihm das irrationale Element, die visionäre Komponente weitgehend fehlt. Es wird nicht durch die einmalige und unwiederholbare Eingebung eines Einzelnen bestimmt, sondern durch die Verwendbarkeit des Gebrauchsgegenstandes und die Geschmacksrichtung eines Künstlers oder eines Kollektivs, das bestimmte Formen anderen vorzieht (s. Kapitel 2).

Auch unter den Werken großer Meister gibt es solche, bei deren Gestaltung nicht die künstlerische Idee, sondern der formale Erfahrungsschatz ausschlaggebend war. **Ausgiebige formale Kenntnisse können auch dann zu einer tadellosen Darstellung führen, wenn die künstlerische Idee fehlte oder durch Überbewertung des Formalen verdrängt wurde. Dann entstehen Machwerke, Routinearbeiten und Nachahmungen, die künstlerisch bedeutungslos sind, obwohl sie darstellerisches Können bezeugen.**

**Da die Kunstwissenschaft sich nur mit dem historischen und formal feststellbaren Aspekt der Werke befasst, macht sie zwischen solchen Produkten und gehaltvollen Werken, soweit beide die gleiche Formstruktur aufweisen, keinen Unterschied.** Wenn das Urteil dann nicht durch das persönliche Sensorium eines Kunstgelehrten korrigiert wird, ist die unausbleibliche Folge ein entstelltes und verzerrtes Bild des Kunstgeschehens: Der unterschiedliche künstlerische Gehalt der einzelnen Werke eines Meisters, Höhe- und Tiefpunkte seines Wirkens, werden nicht berücksichtigt, die eruptive Produktion hervorragender Bildwerke zu bestimmten Zeiten, das Absinken künstlerischer Gestaltungskraft zu anderen, wie auch jede Abweichung von der stilistisch festgelegten Form bleiben ungeklärt.

Manche griechische Plastik des Hellenismus (2. - 3. Jh. v.u.Z.) verdankt ihren Ruhm weniger ihrem künstlerischen Gehalt als ihrer formvollendeten Darstellungstechnik, während manche von Kenntnissen, Regeln und Kanons unbelastete, aus spontaner Eingebung gestaltete Votivköpfchen oder Terrakotta-Figurinen der gleichen Zeit ein kunsthistorisches Aschenbrödel-dasein fristen. Ein weiteres Beispiel fragwürdiger Beurteilung bietet der Vergleich von Skizzen und Entwürfen von Meistern wie Raffael, Poussin, Rubens, Ingres u.a. mit ihren nach diesen Entwürfen ausgeführten Gemälden. Während der Bleistift-, Feder- oder Pinselstrich der Entwürfe die künstlerische Idee frisch und unmittelbar ausdrücken, ist diese in den Gemälden oft durch den Perfektionismus der Darstellung verdrängt oder ausgelöscht worden. Trotzdem wird den gewichtigeren Gemälden ein weit höherer Wert zuerkannt. Das gleiche Gefälle von spontaner Strichführung zu ausdrucksärmerer Ausführung zeigt sich, wenn beschädigte Fresken auf neuen Grund übertragen werden, z.B. im Camposanto von Pisa. Die nach der Ablösung von der ursprünglichen Wand zurückbleibende Sinope-Skizzierung der Untermalung vermittelt ein lebendigeres Bild der künstlerischen Vorstellung als die ausgeführtere aber leblosere Übermalung.

**Da der künstlerische Ausdruck diskursiv nicht erklärbar ist und der Zugang zu ihm durch die Gewichtsverlagerung auf seine Nebenerscheinungen erschwert wird, wäre es die vordringliche Aufgabe einer Kunstphilosophie zu untersuchen, was zum Wesen der Kunst gehört und was nicht, d.h. den Begriff „Kunst“ abzustecken indem er aus allen rational erreichbaren Nebenerscheinungen herausgelöst wird.** Allerdings würde damit ein Weg beschritten, der jener Kunstkritik, welche den Gehalt von Kunstwerken auf analytischem Wege zu erfassen vermeint, der Boden unter den Füßen entzogen. Weder die Ikonographie, die Typologie oder die Stilgeschichte, noch die historischen oder psychischen Beweggründe würden wie bisher herangezogen, um Auskunft über den künstlerischen Ausdruck zu geben, vielmehr würde das von allem historischen, biographischen und fachlichen Ballast befreite Kunstwerk dann unmittelbar auf das künstlerische Sensorium des Betrachters einwirken. Dann könnte dieser erkennen, dass viele Bildwerke als Kunstprodukte gelten, obwohl sie willkürlich, zufällig oder geschmacklich bedingte Gebilde sind und mit Kunst wenig oder nichts zu tun haben, wogegen andere, oft weniger beachtete, sich als echte Kunstwerke erweisen.

**Erst wenn der Begriff „Kunst“ aus der Verwucherung mit wesensfremden Elementen befreit wird, ist erkennbar, dass nicht jede bildnerische Tätigkeit eine künstlerische Schöpfung und nicht jeder Wille ein Kunstwerk zu erzeugen, auch künstlerisches Schaffen sind.** Um den künstlerischen Kern von den ihn verbergenden Begleiterscheinungen zu scheiden, muss er aus der zähen Masse unbesehen übernommener Ansichten herausgeschält und freigelegt werden. Eine dieser Ansichten beruht auf der etymologischen Ableitung des Wortes „Kunst“ von „Können“. Mit der ursprünglichen, spontanen künstlerischen Idee ist „Können“ nicht in Verbindung zu bringen: denn eine von Phantasie geleitete Eingebung als „gekonnt“ bezeichnen zu wollen, ist unsinnig. Das Können bezieht sich somit auf die zur Darstellung des Phantasiebildes erforderlichen technischen Kenntnisse. Kunst mit Können zu verwechseln, bedeutet also, das Kunstwerk zu einem Produkt fachlicher Kenntnisse zu stempeln. Da diese erlernbar sind, wäre ein Kunstwerk das Ergebnis einer Fleißarbeit. Dieser Ansicht steht die ebenfalls irrige Meinung gegenüber, ein talentierter Künstler benötige keinerlei Kenntnisse, da ihm sein Handeln eingegeben wird.

Uns sind aber sowohl Bildwerke bekannt, die – trotz geringer fachlicher Kenntnisse – ein echtes künstlerisches Erlebnis mitteilen (z.B. die Höhlenmalereien von Lascaux und Altamira), als auch solche, die von großem darstellerischen Können zeugen, deren künstlerischer Gehalt aber unbedeutend ist oder ganz fehlt (viele Sammlungen und Museen sind voll solcher Arbeiten). Es ist also zwischen künstlerischer Eingebung und ihrer materiellen Darstellung, die fachliche Kenntnisse erfordert, zu unterscheiden. Wenn von der Definition des Begriffes „Kunst“ als einem Ausdruck transzendierender/transzendentaler Wahrnehmungen ausgegangen würde, entlarvte sich die Verbindung von Kunst mit Können als sprachlich bedingter Irrtum.



Die selbe Sinnverschiebung zeigt sich jedes Mal, wenn das Wort „Kunst“ für fachliches Können, für eingeübte Fertigkeit steht (z.B. Kunstreiter, Kunstturner, Eiskunstlauf, Zauberkunst) oder wenn ein Ding bezeichnet werden soll, das dank technischer Kenntnisse auf nicht natürlichem Wege oder aus unorganischen Stoffen entstanden ist (z.B. Kunstdünger, Kunststoff, Kunstleder, Kunstharz). Auch die Wortverbindung „Kunstphotographie“ ist fragwürdig. Wie weit diese Verlagerung des Begriffes „Kunst“ von seiner wirklichen Bedeutung wegführen kann, zeigt das Adjektiv „künstlich“, mit dem etwas Unechtes, Naturfremdes, ein Machwerk, ein Surrogat oder gar eine Fälschung bezeichnet wird.

Wenn künstlerische Erkenntnisse visueller Art sind, wird von „bildender Kunst“ gesprochen. Wie unbestimmt aber auch dieser Begriff bleibt, solange die darin enthaltenen heterogenen Elemente nicht unterschieden werden, zeigen folgende Beispiele. Ein geschnitztes Holz, das ein Schwarzafrikaner als Amulett trägt oder als Totem verehrt, ist das bildliche Symbol seiner Gottheit oder seines Ahnen. Er erkennt seine Gottheit an bestimmten, ihm bekannten Formen oder Attributen, so wie ein Abendländer einen Heiligen am Heiligenschein und einen König an der Krone. Die visuelle Vorstellung wird hier nicht unmittelbar ausgedrückt und ist infolgedessen nur dank der Kenntnis ihrer Symbolik verständlich. Ihre Mittelbarkeit ist auf den Kreis jener beschränkt, welche in diese Symbolik eingeweiht sind. Die Bildwerke der Mayas, die Mandalas der Tibeter oder die Totems der Indianer, deren Symbolik eine hervorragende Rolle spielt, sind uns deshalb weitgehend unzugänglich. Auch die Kalender der Mayas bleiben ohne die Erklärung von Archäologen unverständlich. Sie gehören offensichtlich nicht zur bildenden Kunst, die sich ohne Inhaltsangabe, also ausschließlich visuell ausdrückt.

Das ändert sich sobald Formsymbole wie die ägyptischen Hieroglyphen, die chinesischen Schriftzeichen oder Anfangsbuchstaben europäischer Schriften ornamental verwendet werden, d.h. sich eine visuelle Komponente zur symbolischen Zeichensprache gesellt. Arabische Schriftzeichen schmücken manche Moschee, kunstvoll verschlungene Buchstaben verschönern mittelalterliche Bücher und die Drucke von Giambattista Bodoni (1740–1813) bezwecken nicht nur Leserlichkeit, sondern auch ein harmonisches Schriftbild. Je deutlicher die visuell erfassbare Komponente einer symbolischen Formensprache ist, umso eher kann sie der bildenden Kunst zugerechnet werden.

**Unter bildender Kunst werden hier zwar alle Ausdrucksformen verstanden, die visuell wahrnehmbar sind, unter „visionärer“ Kunst aber nur solche, die auf nicht-rationale Weise entstanden, transzendente Erlebnisse sichtbar machen. Während für die Religion die sinnlich erfassbare Erscheinungswelt oft ein Hindernis auf dem Weg transzendenten Erkennens ist, schöpft der bildende Künstler seine Erkenntnisse ausschließlich aus den sinnlich erfahrbaren Erscheinungen.** Es ist diese Schau, die ihm transzendente Zusammenhänge über die sichtbaren Formen eröffnet. Gemeinsam ist beiden Erkenntniswegen, dass sie etwas vermitteln, das jenseits der Schranken liegt, in die uns der Verstand und die reale Erfahrung verweisen. Beide Wege transzendieren die Formenwelt.

Der künstlerische Gehalt eines Bildwerkes lässt sich weder nachweisen noch erklären und nicht anders als durch das Kunstwerk selbst mitteilen. Weder der Künstler noch der Kunstbetrachter ist in der Lage, das was er als Kunsterlebnis empfindet, auch als solches auszuweisen. Deshalb kann einem amüsischen Geist nur auf Umwegen erklärt werden, dass was er aus Bildwerken herauszulesen glaubt, nicht immer ihr künstlerischer Gehalt ist. Z.B. kann die Betrachtung des Parthenonfrieses in ihm ein historisches oder ein mythologisches Interesse wecken, das er für ein Kunsterlebnis hält. Da ihm der künstlerische Gehalt des Frieses nicht erklärt werden kann, wenn er ihn nicht selbst erfasst, muss ihm der Unterschied zwischen historischem Interesse und Nachempfinden des künstlerischen Ausdrucks verborgen bleiben. *[In diese Falle treten die allermeisten Museumsbesucher einschließlich der Museumsführer auch bei der „Erklärung“ von Werken wie „Die Alexanderschlacht“ von Albrecht Altdorfer oder „Das Massaker von Chios“ von Eugène Delacroix.]*

Es ist ebenso fruchtlos, einen für Kunst unempfänglichen Geist auf den künstlerischen Gehalt eines Werkes aufmerksam zu machen, wie einem Blindgeborenen den blauen Himmel zu erklären. So bleibt jede Verständigung in Dingen der Kunst von vorneherein auf diejenigen beschränkt, welche dafür ansprechbar sind. Diese sind aber weit zahlreicher als vermutet wird, denn die Empfänglichkeit für den künstlerischen Ausdruck kann auch vorhanden sein, wenn die Ansichten über Kunst irrig und die Erwartungen, die an sie gestellt werden, verfehlt sind. Auf der Tatsache, dass der künstlerische Gehalt nicht nachweisbar ist, beruht der Erfolg mancher Pseudokünstler. Selbst wenn jemand einen Farbkumpen gegen eine Leinwand schleudert und meint, damit ein Kunstwerk geschaffen zu haben, kann ihm dieses nicht widerlegt werden, denn er kann behaupten, die Kunst zeige sich in der Art, wie der Farbkumpen geschleudert wurde und wie er sich auf der Wand verteilt.

Ein Kunstwerk ist die manifestierte Form künstlerischer Vorstellungen. Indem der Künstler seine Vorstellungen mittels der ihnen entsprechenden Ausdrucksmittel darstellt, macht er sie mitteilbar. Während der Dichter sich des Wortes als Ausdrucksmittel bedient, drückt sich der Komponist mittels der Töne aus, der bildende Künstler durch Formen und Farben, der Tänzer durch Bewegungen des Körpers, der Architekt durch Raumelemente, die er zu Gebäuden formt. Kunst ist also Ausdruck intuitiven Erkennens und gleichzeitig Gestaltung, Mitteilung, Sprache. **Die künstlerische Idee erscheint immer in einer bestimmten Ausdrucksform, einer sprachlichen, einer akustischen, einer visuellen, einer kinetischen usw. Da die Vorstellungen der bildenden Künstler visuell sind, werden sie hier „Visionen“ genannt. Malerei, Plastik, Zeichnung, Radierung usw. gehören zur visionären Kunst, soweit sie transzendente Erkenntnisse vermitteln, jedoch zur dekorativen Kunst, wenn sie der Verschönerung von Gegenständen dienen. Fehlen beide Funktionen, so tragen sie den Namen „Kunstwerk“ zu Unrecht.**

### 1.3 Beweggründe und Thema

Was der Entstehung künstlerischer Erkenntnisse vorausgeht, welche Anschauungen Gefühle, Gedanken und Erlebnisse, entzieht sich unserer Betrachtung, denn sie liegen jenseits der künstlerischen Bewusstseinschwelle. Erst indem diese Gefühle und Erlebnisse zu Visionen werden, treten sie ins Bewusstsein. Hier, in der Manifestation und Ausgestaltung der Visionen, beginnt der Bereich der Kunst und nicht vorher bei möglichen seelischen oder intellektuellen Auslösern. Es gibt Gefühle und Erlebnisse im Leben eines Künstlers, die psychisch große Erschütterungen hervorrufen, ohne das Geringste an künstlerischer Vorstellung zu bewirken. Umgekehrt können belanglose Erlebnisse die Phantasie mit einer überbordenden Fülle von Visionen befruchten. Deshalb ist es abwegig, psychische, gedankliche oder andere kunstfremde Motive, die das Kunstschaffen zwar veranlassen können, der Vorstellungsbildung aber vorausgehen, zur Beurteilung oder Bewertung der Werke heranzuziehen.

Was der künstlerischen Vision vorausgeht, kann psychologisch, soziologisch oder historisch interessieren – auf die Kunst bezogen, ist es irrelevant. Nicht, dass Beethovens Rondo aus Ärger über einen verlorenen Groschen oder die Zeichnungen der Höhlenbewohner zur Beschwörung übernatürlicher Kräfte entstanden sein sollen, interessiert hier, sondern welchen Ausdruck diese Gefühle und Erlebnisse fanden. Hier richtet sich die Aufmerksamkeit darauf, *dass* Phantasiebilder entstanden und *wie* sie gestaltet wurden, nicht *warum* sie entstanden. Denn was sie möglicherweise veranlasste, ist vom Wesenskern der Kunst her gesehen belanglos. Denn nicht Beethovens Ärger über einen verlorenen Groschen als solcher oder die Rituale der Steinzeitmenschen selbst machen den Wert der Kunstprodukte aus.

Dem unbewussten Untergrund künstlerischer Vorstellungen können auch bewusste Motive beigemischt sein (z.B. gesellschaftliche Probleme in Theaterdichtungen von Schiller oder Ibsen). Diese erscheinen aber in der Vorstellung des Künstlers nicht als begrifflich isolierbare Grundsätze oder Meinungen, sondern sind mit persönlichen Eindrücken, Empfindungen, Erfahrungen und Erinnerungsbildern innig vermischt und von verschiedenartigsten Gefühlen gefärbt. Diese Mischung, der von allen Seiten der Erfahrung und der Seele Beweggründe zufließen – und nicht das einzelne bewusste Motiv, bildet den Nährboden künstlerischer Vorstellungen. Sie entstehen unbewusst, auch wenn sie bewusste Motive enthalten.

Da der Künstler so wie der Betrachter seiner Werke die unbewussten Vorgänge, in die das bewusste Motiv gerät, nicht wahrnehmen kann, erscheint ihm das bewusste Motiv an sich als der einzig erkennbare Beweggrund, während es in Wirklichkeit nur den unausgegorenen Rohstoff zu künstlerischem Erkennen abgibt. Vergleichen wir Werke, in denen das bewusste Motiv als solches dargestellt wird, ohne durch die Phantasie zur künstlerischen Vorstellung, d.h. in eine Vision verwandelt worden zu sein, mit solchen die aus künstlerischer Ergriffenheit erwachsen, so wird der Unterschied offenkundig. Wäre Goyas Schauer vor den Gräueln des Krieges nicht zu Visionen verwandelt worden, so wären seine „Desastres de la guerra“ nicht in dieser Art entstanden, und wir müssten uns mit den Produkten jener Kriegsberichterstatler oder Autoren von Kriegstagebüchern begnügen, deren zeichnerisches Können nicht über ihre künstlerische Nichtigkeit hinwegtäuscht. Wäre die Frömmigkeit eines Grünewald nicht durch seine visuelle Phantasie aus dem Fundus des Unterbewusstseins gehoben worden, so wären statt der Coburger oder Isenheimer Altartafeln Heiligenbildchen entstanden wie sie in Wallfahrtsorten zu Tausenden feilgeboten werden. Nicht die Frömmigkeit Grünewalds ist es also, die das Kunstwerk schuf, sondern seine visuelle Erlebniskraft!

Die Beweggründe an sich haben keinerlei künstlerische Bedeutung, sie sind lediglich Rohmaterial, aus dem künstlerische Vorstellungen geformt werden können. Aus dem Wunsch, Tod und Vergänglichkeit zu überdauern, entstanden ägyptische Monumentalplastiken ebenso wie moderne Wachfigurenkabinette. Überbordende Sinnlichkeit brachte hinduistische Fresken und Reliefs ebenso wie banale pornographische Blätter hervor; aus Sinnenfreude an der menschlichen Erscheinung schufen die Griechen ihre Statuen, andere zu anderen Zeiten bloß kitschige Akte; mystische Ergriffenheit ließ sowohl Giotto's Fresken entstehen als auch blasse Motivbildchen; wissenschaftlicher Forscherdrang stand manchen der schönsten Zeichnungen Leonardos Pate ebenso wie heutigen medizinischen Lehrtafeln.

Was sich im subjektiven Bereich des einzelnen Künstlers abspielt, mag ihm persönlich wichtig erscheinen, für die Entstehung des Kunstwerkes bedeutet es lediglich einen Anlass unter vielen, bestenfalls einen Impuls, eine Anregung für die Phantasie. Jede Kunstwissenschaft, welche diese Beweggründe untersucht oder auch nur in Betracht zieht, verfällt deshalb unweigerlich in psychologische oder historische Erwägungen, die am wahren Phänomen künstlerischen Schaffens vorbeisehen. Ebenso irrelevant wie die mehr oder weniger unbewussten Vorgänge, die der Entstehung des künstlerischen Ausdrucks vorausgehen, ist für die Kunstbetrachtung die thematische Vorlage, der Stoff, in den bildenden Künsten die dargestellte Szene, das Sujet, das in der Fachsprache des Malers „Motiv“ und im deutschen Sprachgebrauch irreführenderweise auch „Inhalt“ genannt wird.

**Das Thema an sich hat keinerlei Anteil an der Gestaltung des Kunstwerkes, denn diese setzt erst ein, wenn die thematische Vorlage durch die Phantasie erfasst wird. Die Tatsache, dass sie das Sujet erfasst und die Frage, wie sie es erfasst, führt uns in den Bereich der Kunst. Was sie erfasst, kann höchstens Aufschluss über die persönlichen Neigungen des Künstlers, seiner Auftraggeber oder seiner Zeitgenossen geben.**

Es ist deshalb vom Standpunkt kunstphilosophischer Betrachtung aus abwegig, die Werke nach den Themen, die sie behandeln, in verschiedene Kategorien einzuteilen, z.B. in Stilleben, christliche oder mythologische Kunst, in Genre-, Historien- oder Landschaftsmalerei, in Portraits oder Aktdarstellungen. Künstlerische Belange werden durch solche Einteilung überhaupt nicht berührt.

**Das Thema wird aus zufälligen oder kunstfremden Gründen gewählt, meistens nicht einmal durch den Künstler selbst, sondern durch seine Auftraggeber. Da die Kirche im abendländischen Kulturbereich bis weit in die Renaissance hinein beinahe alleinige Auftraggeberin war, entstanden damals fast ausschließlich sakrale Werke. Es wäre aber ein Irrtum, deshalb auf Religiosität der Künstler zu schließen. Wenn ein Maler eine Frauengestalt mit einem Heiligenschein versieht, um sie als Mutter Gottes zu charakterisieren, sagt das über die Gläubigkeit dieses Künstlers nichts aus, sondern bezeugt nur, dass der Auftraggeber dieses Attribut erwartet.**

Oft mögen es die Künstler selbst gewesen sein, die das Thema wählten und manche taten es möglicherweise aus religiöser Überzeugung. Ob das zutrifft und ob es für Maler wie Botticelli, Raffael oder Holbein ebenso wie für Fra Angelico oder Grünewald gilt, sind historische und psychologische Fragen, die für die Kunstbetrachtung selbst ebenso belanglos sind wie die Frage, ob der Hofmaler Velázquez ein ehrerbietiger Untertan war oder ob ein Porträtist schöner Frauen auch ihr Bewunderer oder gar Liebhaber zu sein hat.

Selbst wenn Giotto, Grünewald, El Greco auch religiös beteiligt gewesen sein sollten – was durchaus möglich ist – ist doch ausschließlich ihre *visuelle* Ergriffenheit für den künstlerischen Gehalt ihrer Werke verantwortlich. Ein religiös indifferenter Maler kann sakrale Themen ebenso packend darstellen wie ein gläubiger, weil nur das Ausmaß visionären Erlebens über den Ausdruckswert des Bildwerkes entscheidet. Frömmigkeit des Künstlers aus seinem Werk herauszulesen, ist kein geringerer Irrtum als vor Schlachtenbildern von Altdorfer, Uccello oder Delacroix auf einen kriegerischen Charakter ihres Urhebers zu schließen!

Dieser Irrtum entsteht, weil der Betrachter von Meisterwerken transzendente Erkenntnisse miterlebt und solche, sowohl durch den künstlerischen als auch durch den religiösen Ausdruck mitgeteilt werden. Er übersieht aber, dass es nur die Transzendenz ist, die beide Erkenntnisse gemeinsam haben, dass sich das transzendierende / transzendente Erlebnis des bildenden Künstlers aber ganz anders manifestiert als dasjenige des religiösen Visionärs.

Als Jehova dem Moses auf dem Berge Sinai erschienen war, brachte dieser Gesetzestafeln mit und Franziskus von Assisi wurde von Gott beauftragt, Armut, Sanftmut und Liebe gegenüber allen Lebewesen zu lehren. Wir erfahren aber weder von Moses noch von Franziskus, ob die Erscheinung Gottes sie visuell ergriffen hat, und können folglich annehmen, dass das visuelle Element in ihrer Gottesschau fehlte oder unwesentlicher als das religiöse war. Wenn hingegen ein Künstler wie Rembrandt den Gekreuzigten malt, führt er uns eine Dramatik der Formen und Farben vor Augen ohne ethische Erkenntnisse zu formulieren. Er ist visuell ergriffen und malt mit der gleichen Ergriffenheit Bildnisse und Landschaften.

Das transzendente Universum manifestiert sich auf verschiedene Art: Pythagoras erkannte, die „Harmonie der ewigen Natur“ in der Zahlenreihe der Tetraktis, einem Liebenden erscheint es im geliebten Wesen (s. Novalis), einem Dritten in der Unendlichkeit des Sternenhimmels, im Rhythmus des Wellenschlages, im Tosen des Gewitters usw. Der bildende Künstler erkennt es in der visionär erschauten Welt.

Wie viele andere Maler schuf Rembrandt neben Werken mit christlich sakralen Motiven auch solche mit Darstellungen aus der griechischen Mythologie. Wäre die These von der Religiosität dieser Künstler richtig, so müsste angenommen werden, sie hätten ihre christliche Frömmigkeit abgelegt und wären vorübergehend Anhänger des griechischen Polytheismus geworden, um die antiken Gottheiten darzustellen. Aus den biblischen Darstellungen dieser Künstler lässt sich aber beim besten Willen keine andersgeartete Ergriffenheit feststellen als aus ihren mythologischen oder ihren Alltagsszenen. **Es ist immer die gleiche visuelle Ergriffenheit, von Formen und Farben inspiriert und in Formen und Farben wiedergegeben.**

Ebenso bezeugen jene Heiligenbildchen, die von künstlerisch unbeteiligter, aber religiös bewegter Hand gemalt wurden, dass die Größe eines Kunstwerkes von Themen und Beweggründen unabhängig ist. Wird hingegen ein Bild deshalb als religiöse Malerei eingestuft, weil es mit Andacht, Ehrfurcht und Hingabe geschaffen wurde, so müssten folglich auch van Goyens Landschaften, Chardins Stilleben oder ter Borchs Interieurs – ja jedes (!) echte Kunstwerk – mit dem gleichen Attribut versehen und religiös genannt werden. Auch die Ansicht, Höhepunkte der Religion fielen mit jenen der Kunst zusammen und eine religiös indifferente Zeit könne keine großen Kunstwerke hervorbringen, ist verfehlt. Die Kirche, als Vertreterin der Religion, hat lange Zeit für Künstler wie für Wissenschaftler die Rolle eines Mäzens gespielt. Sie hat die Künstler finanziell unterstützt und ihnen dafür Themen aufgetragen. Solange sie die Behandlung dieser Themen den Künstlern überließ, war sie ihnen förderlich. Wenn die Kirche ihnen aber vorschrieb, wie ihre Visionen zu sein hatten, wirkte sie ebenso beengend und hemmend auf das Kunstgeschehen wie auf die Wissenschaft (vgl. z.B. Galileo) indem sie entschied, welche Erkenntnisse zu tolerieren seien und welche nicht!

Wie weit z.B. die konventionelle Haltung der Gestalten byzantinischer Mosaiken den formalen Ausdrucksmöglichkeiten ihrer Schöpfer und wie weit dem Zwang zuzuschreiben ist, sich vorgeschriebener Formen zu bedienen, bleibe dahingestellt; sicher ist, dass es Vorschriften gab und dass diese den künstlerischen Ausdruck hemmten. Dass sich klerikale Dogmatik und religiöser Fanatismus auch auf die Kunst verheerend auswirken kann, zeigen die Bilderstürme, die mehrmals in der christlichen Welt wüteten, und zeigt das Verbot des Korans und des Talmud Lebewesen darzustellen. Demzufolge wurde jede bildnerische Tätigkeit im gesamten islamischen und jüdischen Kulturbereich unterbunden – außer im schiitischen Persien.

Nach der Kirche waren es die weltlichen Fürsten die Auftraggeber der bildenden Künste wurden. Nun entstanden prunkvolle Porträts auch von Würdenträgern, hohen Offizieren, Künstlern und Gelehrten, (z.B. von Tizian, Holbein d.J., van Dyck, Tintoretto und Velázquez) oder Darstellungen, welche die Taten von Regenten und ihren Vorfahren verherrlichten (z.B. Velázquez' „Die Übergabe von Breda“ oder der große Medici-Zyklus von Rubens). Es mehrten sich Bildnisaufträge angesehener Patrizier und reicher Kaufleute (z.B. von Veronese und Hals). Soll daraus etwa gefolgert werden, die Frömmigkeit der Künstler habe sich plötzlich verflüchtigt?

Selbst wenn das Thema nicht durch einen bestimmten Auftraggeber bestellt wird, entscheidet oft des Käufers eigener Geschmack die Wahl des Sujets. So wählten Fragonard und Watteau die damals beliebte Schäferidylle oder Vermeer die behaglichen Genreszenen zu Themen ihrer Bilder, wohl hauptsächlich, da zu ihrer Zeit die Nachfrage nach solchen Bildern ihren Absatz sicherte. Wenn der Künstler die Wahl des Themas selber trifft, so entscheidet oft ein äußerer Zufall mit. Im Thüringer Wald wandernd wurde Goethe zu seinen berühmten Zeilen „Wandlers Nachtlied – Ein gleiches“ inspiriert, die er an der Bretterwand einer Berghütte verewigte. Aber ist das, was er sah, „die Wipfel“ und „die Vöglein im Walde“, für die Größe seines Gedichtes verantwortlich? Die Stilleben Chardins könnten aus dem Bedürfnis entstanden sein, seine komplizierte Maltechnik in Ruhe an unveränderlichen Gegenständen anzuwenden, und die Aussicht aus dem Fenster eines vielleicht zufällig bezogenen Hotelzimmers hat das Motiv mancher impressionistischen Landschaft abgegeben.

Thema und Gegenstand sind immer nur *Anlass* zu künstlerischem Schaffen, Objekte, an denen sich die Phantasie des Künstlers entzünden kann. Mittelmäßige Künstler können auch mit den erhabensten Themen nichts anfangen, während den bedeutenden Malern jeder Gegenstand gut genug ist, ein Meisterwerk zu schaffen. Chardin machte anhand von Küchengeräten, Rembrandt aus einem aufgeschlitzten Ochsen, Bosch aus höllischem Ungetier, Goya anhand von Irrenanstalten hohe Kunstwerke; Brueghel und Brouwer verwandelten derbe Bauerngelage zu Kunst. Dagegen brachten es David, Gros, Piloty, Markart, Durand und andere – trotz erhabenster Themen – nur zu platten Darstellungen und Reni oder Prud'hon – trotz schönster Vorlagen – nur zu süßlichen Nachahmungen.

Jedoch ist nicht jedes Thema für jeden einzelnen Künstler gleichermaßen geeignet, seine Phantasie anzuregen, d.h. es gibt Sujets, welche die Vorstellungsbildung des einen fördern während sie für die eines anderen abträglich sind. Maler wie Turner, Constable, Achenbach, Momper und van Goyen wurden von Landschaften mehr angesprochen als von der menschlichen Gestalt. Andere spezialisierten sich auf Blumenarrangements, Porträts oder üppige Stillleben und die Höhlenzeichnungen der Dordogne zeugen von einer engen Beziehung zu Tieren. Die Frage, ob Themen aus persönlicher Neigung gewählt werden oder ob ihre Wahl zufälligen Gegebenheiten zu verdanken ist, lässt sich nicht immer beantworten, und ist in künstlerischer Hinsicht ohnehin belanglos, denn in jedem Fall ist das Thema für den Künstler nur Anlass zu künstlerischer Tätigkeit als ein von außen geforderter, ein zufällig bedingter oder ein aus persönlicher Neigung gewählter.

Bewertungen von Kunstwerken, die das Thema als solches ins Urteil einbeziehen, sind deshalb nicht gerechtfertigt. Wer die überragende Schönheit Rubensscher Bilder nicht anerkennt, weil ihm die Wohlbeibtheit seiner Frauengestalten nicht zusagt, hat das Wesen seiner Kunst gar nicht erfasst. Die Umkehrung solcher Beurteilungsweise ist ein ebenso großer Irrtum, wenn man allein schon in der Wahl hässlicher, banaler, krankhafter oder ekelerregender Motive eine künstlerische Leistung erblickt (vgl. Grosz, Dubuffet, Soutine). Beide Male wird die Bedeutung der Themen überschätzt und das Wesen der Kunst grundsätzlich verkannt.

Wie unwichtig das Thema ist, bemerken wir u.a. daran, dass wir von großen Kunstwerken ergriffen werden, ohne die thematische Bedeutung des Dargestellten zu kennen. So können wir indische Plastiken, chinesische Tuschzeichnungen, persische Miniaturen oder gewisse Meerbilder von Turner nachempfinden, ohne etwas Spezifisches vom Thema zu wissen. Wir werden von Federzeichnungen Rembrandts, Tiepolos oder Poussins ergriffen noch bevor wir erfahren, ob sie mythologische oder biblische Szenen oder solche aus der Zeit des Künstlers darstellen. Auch in sehr naturähnlichen Meisterwerken wird der Kunstgenuss durchaus nicht geschmälert, wenn wir von einem Bildteil nicht wissen, was er darstellt. So ist es auch in der Musik: Man kann Melodie und Gesang eines russischen Lieds als schön empfinden oder eine gut interpretierte italienische Opernarie genießen, auch ohne den Text, den Inhalt zu verstehen.

**Hingegen wäre es verfehlt zu glauben, Thema und Gegenstand könnten, da sie keine künstlerische Bedeutung haben, in den bildenden Künsten einfach abgeschafft werden! Die visuelle künstlerische Phantasie braucht einen Gegenstand, irgendeinen, an dem sie sich konkretisiert** (s. Kap.5.2). Sie entfaltet ihre Tätigkeit erst, wenn sie mit einem Gegenstand konfrontiert wird, so wie der elektrische Strom einen Metalldraht braucht, um geleitet zu werden. Da der künstlerische *Gehalt* immer wieder mit dem thematischen *Inhalt* verwechselt wird, muss mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, dass die Vorstellungswelt des Künstlers (so wie hier definiert) sich ausschließlich im Bereich der ihr entsprechenden Ausdrucksform abspielt: das Musizieren in der Welt der Töne, das Malen in jener der Farben, das Schreiben im Bereich der Worte und Gedanken etc.

In der bildenden Kunst, in ihrer reinsten Form, geht es also um optisch „Sinnfälliges“, d.h. um Nur-Visuelles, somit nicht um Vorstellungen, die thematisch-gedanklich bedingt sind. **Alle Gedanken, Empfindungen, Betrachtungen, die von außerhalb seiner visuellen Erlebniswelt auf einen Maler eindringen, tragen nichts zur künstlerischen Qualität seines Werkes bei. Sie bestehen auf Kosten des künstlerischen Ausdrucks, und zwar umso mehr je stärker sie die ursprünglich visuelle Vorstellung überwuchern.**

**Steht etwas Gattungsfremdes wie erzieherische Gedanken und persönliche Gefühle ganz im Vordergrund, so kann dies das Entstehen von Phantasiebildern völlig unterbinden und reine Kopfgeburten hervorbringen.** So kann das persönliche Interesse eines Porträtisten gegenüber seinem Modell die Entstehung der künstlerischen Vorstellung hemmen oder verhindern und ein Maler, der sich zu eingehend mit den historischen Geschehnissen einer von ihm zu behandelnden Szene auseinandersetzt, verliert leicht die spontane visuelle Ergriffenheit, die diese Szene ohne den gedanklichen Eingriff in seine Phantasiesphäre hervorrufen würde.

Das Erlebnis, dem ein (im hier definierten Sinne „visionär“) bildender Künstler Ausdruck gibt, ist stets ein visuelles. **Die visuelle Manifestation steht nicht für einen anderen, hintergründigen und außer- oder übervisuellen Inhalt, sondern ist selbst Ausdruck und Inhalt zugleich.** Sie ist nicht ein formaler Träger oder bloß formales Mittel, um thematische Inhalte darzustellen, sondern teilt ein ausschließlich visuelles Geschehnis mit. Dies wird besonders deutlich im Vergleich pompöser, höfischer Auftragsarbeiten (z.B. Ingres' Napoleon auf dem Kaiserthron) mit intimeren Porträts von Genies wie Rembrandt, Hals, Vermeer, Rubens, van Dyck, Delacroix.

Die für bildende Künste ungeeignete und abwegige Aufteilung des künstlerischen Ausdrucks in Form und Inhalt hat im deutschen Sprachraum große Verwirrung angestiftet. Die Trennung von Form und Inhalt entstammt der literarischen Begriffswelt. Hier ist sie angebracht, denn das Wort ist die Form, der Sinn des Wortes aber der Inhalt. Auf die bildenden Künste angewandt, ist diese Aufteilung sinnlos und hat zur Folge, dass die Begriffe „Form“, „Inhalt“, „Ausdruck“ vieldeutig und je nach Bedarf ausgelegt werden.

Wenn unter „Inhalt“ psychische Impulse gemeint sind, kann der Begriff „Inhalt“ nicht auf den künstlerischen Ausdruck bezogen werden, weil er diesem vorausgeht, d.h. unterhalb der Bewusstseinsschwelle und somit jenseits der hier vorgestellten Definition von Kunst liegt. Wird „Inhalt“ als das aufgefasst, was die Motive aussagen würden, wenn sie nicht gemalt oder modelliert sondern real wären (z.B. der Heroismus einer geschichtlichen Szene oder der Hochmut einer porträtierten Person), dann wird bildende Kunst zu bloßer Illustration missbraucht oder zur Fähigkeit degradiert die Realität mittels Farben und Formen vorzutäuschen. Der Begriff „Form“ steht dann für die Nachahmungstechnik und der Begriff „Ausdruck“ wird auf die Gesten und die Mimik der dargestellten Personen bezogen. Das ist eine naturalistische Auslegung.

Diese abwegige Interpretation des Begriffes „Ausdruck“ wurde von den Expressionisten fallen gelassen, aber falsch korrigiert. Für sie war der Inhalt ein im psychischen Untergrund des Künstlers verstecktes Etwas, dem an Hand bildnerischer Darstellung Ausdruck verliehen werden sollte. Da dem natürlichen Gegenstand ihrer Ansicht nach kein Ausdruck abzugewinnen war, mussten seine Formen willkürlich übersteigert, seine Konturen verbogen und seine Farben verändert werden. Diese Verzerrungen sollten das formale Zeugnis eines schöpferischen Erlebens sein. Warum ein schiefes Haus oder ein blaues Pferd ausdrucksvoller als ein gerades Haus oder ein braunes Pferd sein sollten, bleibt unersichtlich.

Unbewusste psychische Vorgänge, Stimmungen, Assoziationen oder intellektuelle Konstruktionen bilden auch für die gegenstandslosen Künstler den Inhalt ihrer Produkte. Da Form und Inhalt aber so streng getrennt werden, dass den hintergründigen Impulsen nur abstrakte Formen

gegenüberstehen, bleibt der psychische Inhalt unmitteilbar und die Werke arten zwangsläufig in formalistische, zufallsbedingte, spielerische oder geschmacklich bedingte Kompositionen mit geometrischen Formen, Farbkleckschen, Drähten, Stoffresten und anderen Materialien aus.

Wie der natürliche Sinn für visuelle Kunst durch die Zweiteilung in Inhalt und Form gefälscht wird, zeigen Urteile des kunstbetrachtenden Publikums: Bei einem Herrscherbildnis von Velázquez wird die Wiedergabe habsburgischer Charakterzüge gewürdigt, und eine Löwenjagd von Delacroix erschreckt durch ihre Grausamkeit, obgleich die Kunst von Velázquez mit dem Charakter Philipps IV nicht das Geringste zu tun hat und Delacroix sich ebenso wenig um die Blutrünstigkeit der Tiger und Löwen kümmerte. Hatte Velázquez den Rückenakt in London (die sogenannte „Rokeby Venus“) und Delacroix seine Algerierinnen nicht mit der gleichen Ausdruckskraft gemalt, wie der eine den Philipp und der andere die Löwenjagd? Welche nicht visuellen oder übervisuellen Inhalte werden auch in diese Werke hineingedeutet?

Die Auffassung, die Form sei nur das Gefäß, in dem sich ein übervisueller Inhalt verberge, ist derart verankert, dass vor den Werken, deren Thema nicht offensichtlich ist, sofort die Frage gestellt wird: „*Was stellt es dar?*“. Es genügt auch nicht, die Werke im Ausstellungskatalog etwa mit „Landschaft“, „Stilleben“ oder „Mehrere Akte“ zu bezeichnen, vielmehr müssen sinnvollere Titel wie „Romantische Landschaft“, „Herbstliches Stilleben“ oder „Badende Nymphen“ gefunden werden, um das eingefleischte Bedürfnis des Publikums nach mehr oder weniger hintergründigen Inhalten zu befriedigen. Hingegen zeigt die Beliebtheit der Impressionisten, die von keinem literarischen Anspruch belastet waren, dass es sich bei der Suche nach verborgenen Inhalten nur um ein sprachliches Missverständnis handelt, das den natürlichen Sinn für visuelle Kunst nur verdrängte, jedoch nicht zerstörte.

Doch trübten literarische Einschlüge auch die Vision guter Maler. Z.B. drängt sich in den Werken Spitzwegs seine oft ironisch erzählte Gemütlichkeit und Versponnenheit biederer Kleinstadtlebens vor, während C.D. Friedrich betont viel an romantischen Stimmungen lag. Auch die Gemälde mit niederländischen Sprichwörtern von Pieter Bruegel d. Ä. und Pieter Bruegel d. J. sind hier zu nennen. Die Werke großer Künstler wie Altdorfer, Grünewald, Cranach, Rubens, Rembrandt, van Goyen, Velázquez, Tizian, Tiepolo, Guardi, Turner u.a. sind frei von solchen Einflüssen. Die Intensität und die Dramatik ihrer Visionen spielen sich *innerhalb* der Formen und Farben der dargestellten Sujets ab, also im rein Visuellen.

**Die Dramatik des Lichts und die Dynamik der Farbe haben mit der inhaltlichen Dramatik dargestellter Szenen oder der äußeren Bewegung bzw. Ruhe des Gegenstands gar nichts zu tun. Sie sind unabhängig von der Wahl des Sujets und deshalb bei der Tonpfeife („*Rauchnecessaire*“ oder „*La Tabagie*“) oder dem Geburtstagskuchen („*La Brioche*“) von Chardin ebenso gewaltig und ausdrucksvoll wie bei einer Kreuzigung von Rubens.**

Nicht übervisuelle oder außervisuelle Zusammenhänge sind es also, die der Künstler in einer inspirierten, meditativen Schau der Erscheinung erkennt (etwa den Charakter eines Menschen durch seine Gesichtszüge), sondern ihm offenbart sich der transzendente Gehalt der Erscheinung im unmittelbar sichtbaren inneren Rhythmus der Formen und Farben des Gesichts – sinnlich und ohne physiognomisches Wissen.

Außer den Klassizisten waren es vor allem die Romantiker, die literarische Inhalte in ihren Bildwerken schätzten. Verdienst der Impressionisten ist es, sich dagegen aufgelehnt und die visuelle Bedeutung wieder zu Ehren gebracht zu haben. Ihre Parolen wirkten wie ein reinigendes Gewitter: „*Den Ursprung der Schöpfung in der visuellen Empfindung suchen, die Malerei ihrer Gesetzmäßigkeit zurückgeben, sie von jeglicher Literatur befreien, den Gegenstand verschmähen, sich der Romantik widersetzen.*“ („*Chercher en la sensation visuelle la source originelle de la création, resti-*



*tuer la peinture à ses lois, la dépouiller de littérature, dédaigner le sujet, opposition au romantisme“).* Wenn ihre Malerei trotzdem die Höhe der Meisterwerke voriger Jahrhunderte nicht mehr erreichte, war also nicht eine unangemessene Auffassung der Kunst schuld (wie bei den Expressionisten), sondern der Verlust überlieferter maltechnischer Kenntnisse und vor allem der Hang, im Spätimpressionismus aufgestellte Farb- und Formtheorien zu Dogmen zu erheben.

Wenn Kunst von psychologischer Seite angegangen wird, kann sie beträchtlichen Missverständnissen ausgesetzt sein. Ein „meditativ“ erschautes Kunstwerk ist keine Projektion seelischer Vorgänge und kein Ausdruck einer seelischen Konfliktsituation. Es ist weder Flucht aus einer nicht beherrschten Wirklichkeit in eine fiktive Welt der Phantasie und Illusion noch eine Ersatzbefriedigung für ungelöste Probleme oder ein Abwehrmechanismus, um unbewältigten Schwierigkeiten auszuweichen. Gerald Heard (1889-1971) meint, ein solcher Irrtum beruhe auf der „zur Zeit bedauerlichen Neigung, das Geistige mit dem Seelischen zu verwechseln.“ und Arnold Hauser schreibt: **Das Kunstwerk als Dokument von seelischen und persönlichen Interessen zu betrachten, ist reiner Psychologismus.** („Methoden moderner Kunstbetrachtung“, H. Beck Verlag).

Der Werdegang, den die Psychologie im Laufe der Zeit einschlug, förderte die Missverständnisse und verankerte sie in breiten Kreisen. Nach Freud wurden wichtige Strömungen der Psychologie immer mehr zu einem Fachgebiet von Ärzten, die naturgemäß ihr Augenmerk hauptsächlich auf seelische Erkrankungen richteten. Die Grenzen zwischen produktiven seelischen Spannungen und psychischen Erkrankungen ist jedoch sehr unbestimmt. Seelische Spannungen und Konflikte waren zwar oft Vorboten oder Anlässe zu schöpferischer Tätigkeit und der „Normaltypus“ eines psychisch gesunden, konflikt- und spannungslosen Menschen entspricht der Natur des Künstlers keineswegs.

**Die Wirklichkeit des „visionär“ schaffenden Künstlers hat mit psychischen Gegebenheiten nichts zu tun und liegt jenseits der alltäglichen Erfahrung. Nicht Angst vor der Realität treibt den Kunstschaffenden, sondern der Wunsch die Schranken des rationalen Bewusstseins zu durchbrechen, um mit dem Wesen der Dinge in unmittelbaren Kontakt zu treten (es sei denn, er tritt als kopierender Naturalist auf). Nicht Lebensangst, sondern der Genuss an transzendenter Einsicht beflügelt ihn.**

**Was eine fiktive Welt der Phantasie und Illusion genannt wurde, in die sich der Künstler angeblich flüchtet, ist im Gegenteil das Wesen, die innere Wirklichkeit, die sich unserem Verstand unzugänglich hinter der Welt der äußeren Erscheinung verbirgt und die der Künstler intuitiv zu erkennen unternimmt. Er macht nicht Halt an der Schwelle, welche die psychischen von geistigen Zusammenhängen trennt. Er überschreitet sie und erst mit dem Überschreiten dieser Schwelle wird er zum Künstler.**

Psychologisch nicht voreingenommene Autoren gaben ein richtigeres Urteil über das Phänomen Kunst. So schreibt z.B. André Maurois in seinem „Journal des Etats-Unis 1946“: *Der Schriftsteller sucht eine unsichtbare Wahrheit der Dinge, die sich hinter ihrer Erscheinung verbirgt, in Kontemplation zu erfassen und dem Leser mittels Bildern zu vermitteln (... une vérité sous-jacente, cachée derrière les apparences, que l'écrivain appréhende par contemplation et transmet au lecteur par des images...)*“.

Weiter: **„Die einzig gültige Wirklichkeit ist jene der Kunst. Das Glücksgefühl liegt im Erkennen von etwas Absolutem, während die Realität, wie sie gemeinhin erlebt wird, zunehmend enttäuscht. (... la désillusion progressive qu'apporte cette réalité. ... la conclusion que la seule réalité est celle de l'art. ... Le Bonheur est dans l'appréhension d'un absolu.“)**

Psychische Probleme können zwar Anlass zum Kunstschaffen sein oder den Impuls dazu geben, aber sie bleiben lediglich thematisches Material, mit dem sich der Künstler befassen kann, und haben mit seiner Fähigkeit, sie geistig zu durchdringen und in ein Kunstwerk zu verwandeln, nichts zu tun. Der christliche Glaube Grünewalds mag bei der Entstehung seiner Werke zwar Pate gestanden haben – erzeugt wurden sie aber von seiner visionären Ergriffenheit. **Kunst fängt da an, wo die persönliche und psychische Motivierung aufhört und intuitives Erkennen einsetzt. Ohne diesen Schritt von subjektivem Entstehen zu transzendtem Erkennen entsteht kein wahres Kunstwerk und dieses ist genau so viel wert, wie es frei von psychischen Einflüssen ist.**

Das echte Kunstwerk hat keinen psychischen Gehalt oder eine psychologische Botschaft, auch wenn es von seelischen Vorgängen handelt oder es solche veranlasst. Die Gebilde von geistig Verwirrten sind zwar eine Fundgrube für Psychiater, sie sind aber ebenso wenig Kunstwerke wie Traumbilder, denn ihr Ursprung ist psychischer, nicht geistiger Natur. Sie sind subjektiv gegeben und nicht Ausdruck transzendierender / transzendenten Erkennens. Psychische Kunst ist von der hier definierten „visionärer Kunst“ aus gesehen Pseudokunst. Flaubert kannte die Gefahr persönlicher Anteilnahme und wählte mit seiner „Madame Bovary“ bewusst ein Thema, das ihm nicht zusagte.

Die psychologische Terminologie ist auf Kunst nicht anwendbar. Der Künstler schöpft seine Erkenntnisse nicht aus dem Unterbewusstsein (vgl. C.G. Jung, „Der Mensch und seine Symbole“). Der Künstler produziert weder Traumbilder noch Symbole, sondern verdankt seine Erkenntnisse einem erweiterten, verschärften und vertieften Bewusstsein, das man allenfalls mit Überbewusstsein bezeichnen könnte.

*„Irgendetwas, ein plötzlicher Gedanke, ein flüchtiges Erlebnis, eine optische Wahrnehmung, eine Erregung, politische Parteinahme, ein geschichtliches Ereignis oder eine menschliche Tragödie können eine künstlerische Vision auslösen, aber niemals erzeugen. Oft entzündet sich der künstlerische Funke an zufälligen, belanglosen Gegebenheiten, die einer normalen Aufmerksamkeit entgehen, dem Künstler jedoch eine Welt eröffnen, die er weder psychisch erlebt noch rational erfasst hat. Die künstlerische Erkenntnis entzieht sich jeder kausalen Erklärung. Das Kunstwerk entspringt wie Athene dem Kopf Jupiters. Es entsteht aus gewissen an und für sich unergründlichen und unerklärlichen Elementen.“* (Arnold Hauser).

Entging es den Psychologen, dass es neben reichlich interpretierten Kunstwerken wie die sogenannte „Madonna in der Felsengrotte“ von Leonardo da Vinci im Louvre, auch hervorragende Landschaften und Stilleben gibt, über die mit bestem Willen keine psychologischen Abhandlungen geschrieben werden könnten?

Am Beispiel von Symbolen lässt sich ermessen, welche Kluft die beiden trennt: Psychologie und Kunst. Symbole (insbesondere abstrakte) können sich schon wegen ihrer relativ geringen Anzahl und der Formenarmut (z.B. durch Reduktion) mit der unbegrenzten Vielfalt, der Differenziertheit und dem Formenreichtum des künstlerischen Ausdrucks nicht messen. Dem Psychologen oder Psychiater sind Symbole bedeutsam, da sie seelische Zustände kennzeichnen und über innere Konflikte Aufschluss geben. Für den visionär schaffenden Künstler hingegen sind Symbole an und für sich völlig bedeutungslos.

Der bildende Künstler kann sie als Figuren einer erfundenen, bestellten oder gesehenen szenischen Darstellung verwenden, doch sind sie ihm nur insofern bedeutsam als sie formal in sein Phantasiebild eingehen und damit ihre Aussage als Symbole weitgehend oder ganz verlieren. Ebenso erkennen Dichter und Dramatiker innere Zusammenhänge von Dingen und Menschen, die weit über ihre psychologische Bedeutung hinausgehen, und um die Musik wäre es schlecht bestellt, wenn sie sich auf den Ausdruck seelischer Zustände beschränken müsste.

Die Beurteilung von Kunst, die von psychologischen Erwägungen ausgeht oder im Kunstwerk einen psychischen Ausgangspunkt annimmt, ist also abwegig – es sei denn es handle sich um Werke, die bewusst auf eine psychologische Botschaft abzielen oder um Erzeugnisse von Menschen in einem therapeutischen Prozess. Seelische Vorgänge mit der geistigen (transzendierenden) Tätigkeit intuitiven (meditativen) Erkennens zu verwechseln, wäre etwa so als würde man z.B. den Vorgang der Verdauung mit der Gedankentätigkeit gleichsetzen. In diesem Zusammenhang ist auch darauf hinzuweisen, dass die Psychologisierung der Kunst von gewissen Scharlatanen ausgenutzt wird, um reine Zufallsprodukte oder willkürliche Verformungen als Produkte seelischer Erlebnisse auszugeben.

#### 1.4 Die Ausdrucksform

Die Ausdrucksform ist inhärenter Teil der künstlerischen Vorstellung selbst. Diese ist ohne Ausdrucksform undenkbar, denn nur indem sie in eine bestimmte Ausdrucksform gekleidet ins Bewusstsein tritt, wird sie zur Vorstellung. Der Komponist hört seine musikalische Idee in seinem geistigen Ohr, wie der Maler seine Vision vor seinem inneren Auge sieht. Dieses innere Hören und Sehen ist künstlerische Vorstellung und damit schon Formgebung. Es ist ein weitverbreiteter Irrtum zu glauben, es gäbe formlose Vorstufen künstlerischen Schaffens. Sie sollen in unterschwelligem Vorgängen bestehen, die noch keine Form gefunden haben und im Geiste des Künstlers nach Ausdruck drängen. **Ein Erlebnis liegt entweder unterhalb der Bewusstseinschwelle, dann ist es ein psychisches und kein künstlerisches Phänomen, oder es hat seinen Ausdruck als künstlerische Vorstellung und damit auch seine Form gefunden.**

Selbst der undeutlichste Anfang eines dichterischen Ausdrucks zeigt sich in Worten, das verschwommenste Phantasiebild des Malers in Farben und Formen; auch das primitivste Fragment jeder musikalischen Idee ist schon eine Tonfolge. Die Aufwallung eines romantischen Gefühls, eine elegische Stimmung oder ein schöpferisch undefinierter Drang sind keinesfalls als Anfang oder Vorstufe künstlerischen Ausdrucks zu werten. Sie können ihn bestenfalls veranlassen, tun es aber meistens nicht, sondern verflüchtigen sich wieder wie wesenloser Spuk. Der künstlerische Ausdruck beginnt, wenn fertige Vorstellungen oder Vorstellungsfragmente dem Künstler aus heiterem Himmel „einfallen“.

Ebenso irrig ist die Meinung, es läge im freien Ermessen eines begabten Künstlers, seine Ausdrucksform zu wählen, seine schöpferischen Impulse also in musikalische oder dichterische oder malerische Form zu fassen. Da die künstlerische Tätigkeit erst mit entstehender Vorstellung beginnt und diese nur in einer bestimmten Form erscheint, ist damit der Ausdruck schon entweder als ein musikalischer oder als ein dichterischer oder als ein malerischer festgelegt. Die vielfachen Interessen Leonardo da Vincis am Bau von Kriegs- und Fluggeräten, seine anatomischen und medizinischen Studien manifestierten sich, wie aus seinen Zeichnungen hervorgeht, sämtlich in den visuellen Ausdrucksformen des bildenden Künstlers. Und wenn Michelangelo auch dichtete, so zeigt das nur, dass sein Geist neben visuellen Vorstellungen auch dichterische erzeugte. Künstlerische Vorstellungen ohne Form gibt es nicht, doch können mehrere Ausdrucksformen zugleich auftreten und sich verbinden. Dies ist z.B. in der Choreographie der Fall. Hier vereinigen sich visuelle, kinetisch-tänzerische und musikalische Vorstellungen. Dasselbe gilt auch für die Oper, in der sich musikalische, dichterische und mimische Vorstellungen gleichermaßen manifestieren. Allerdings haben die einzelnen Ausdrucksformen solcher Werke meistens nicht einmal denselben Autor und werden getrennt entwickelt. So entsteht das Lied, diese innigste Verbindung von Musik und Dichtung gewöhnlich indem Melodien zu einem schon bestehenden Text komponiert werden. Ebenso haben Opern-Libretti, Literatur-Illustrationen und Wandmalereien in der Architektur nur ausnahmsweise ein und denselben Autor.