

Dieter Mersch

Der versteinerte Augenblick. Zum Verhältnis von Kunst und Ereignis zwischen Barock und Moderne

Vorbemerkung

Im Verhältnis zur Poesie entwickelt Lessing bei der Betrachtung der klassischen *Laokoongruppe* ein Problem, das weit über seine spezifisch kunstwissenschaftliche Bedeutung hinausweist, vielmehr zur Grundfrage philosophischer Ästhetik überhaupt gehört: das Verhältnis von Kunst und Zeit, von Darstellung und Augenblick. Die antike Skulptur, wie sie Winckelmann als vollkommene »Regel der Kunst« pries, zeigt Laokoon mit seinen beiden Söhnen im Augenblick eines aussichtslosen Todeskampfes. Die Gruppe präsentiert sich uns als versteinertes Moment. Zwar diskutiert Lessing an ihr zur Hauptsache die verschiedenen Grenzen und Möglichkeiten von Poesie gegenüber Malerei, wobei zu beachten gilt, daß noch bis ins 18. Jahrhundert die Skulptur dem Bild zugerechnet wurde; doch handelt es sich nicht eigentlich nur um die Frage der Hierarchisierung der Künste, sondern um eine Kardinalfrage philosophischer Ästhetik: nämlich ihre Beziehung zu Raum und Zeit. Versucht wird im folgenden, das Problem weder in eine Ontologie der Künste noch in eine Semiotik ihrer Darstellungsweise, wie sie Lessing nahelegt, einzubetten, sondern sie in die Geschichte selber zurückzustellen, um an ihr grundsätzliche Transformationen im Kunstbegriff selber auszumachen. Der Weg wird exemplarisch über drei Stationen geführt: vom *Barock* über die *romantische Kunst* zur *experimentellen Ästhetik der Avantgarde*. Leitend für die Wegbeschreibung sind charakterische Paradoxa und deren Lösungsversuche, die zum angezeigten Umsturz in der Kunstauffassung führten – wobei, das sei ausdrücklich vermerkt, die Auflösung der markierten Dilemmata keiner Logik folgt, sondern sich in kontingenten Sprüngen, in Diskontinuitäten vollzieht. Insbesondere soll dabei die These verfolgt werden, daß sich im Übergang der Epochen die temporale Struktur genau umkehrt: von der *Repräsentation der Zeit*, ihrer Bewahrung im Bild, über ihre *Evokation als Präsenz, als Aura* bis hin zur *Spur*, der unauflösbaren *Nachträglichkeit*, was wiederum Wirkungen auf das Selbstverständnis des Ästhetischen selber ausübt.

1. Die ›Malkunst‹ oder der dramatisierte Augenblick

Ich beginne mit einem Bild von Jan Vermeer, das die Malkunst selbst zum Thema macht und heute im Kunsthistorischen Museum in Wien zu sehen ist: *De Schilderconst* oder auch *Allegorie der Malerei*, gemalt in den Jahren zwischen 1660 und 1670. Das Gemälde zeigt

den Maler mit dem Rücken zum Betrachter, vertieft in seine Arbeit, ein Modell darstellend, das, lorbeergekrönt und ausgestattet mit einem Buch und einer Trompete, vor einer Landkarte steht, die die Niederlande zur damaligen Zeit abbildet. Die Attribute Lorbeer, Buch und Trompete weisen das Modell nach Cesare Ripas *Iconologia* von 1593 – ein Buch mit Anleitungen zur Darstellung allegorischer Figuren, das Vermeer gut kannte – als *Clio*, die Muse der Geschichtskunst aus. Die »Malkunst« wird so von vornherein mit der Historie in Verbindung gebracht. Der Umstand überrascht, doch variiert er eine Tradition, die die innere Hierarchie der Künste selber betrifft: Noch bis ins 16. und frühe 17. Jahrhundert wurden den bildenden Künsten gegenüber der Dichtung ihr ästhetischer Status abgesprochen und dem Handwerk zugerechnet. Vermeers wertet ihren Rang zur *Memoria* auf: das Bild fungiert als *Gedächtnismedium*. Nach Hesiod führt zudem Clio die Musenschar an: Es gibt keine Kunst ohne Gedächtnis, ohne die innige Beziehung zur Kultur der Erinnerung. Allerdings sei hinzugefügt, daß die *Mnemosyne* in dem Maße, wie sie Erinnerung stiftet, ebenso Vergessenheit schafft. Das bedeutet: alle Kunst ist, wie das Gedächtnis selber, gezeichnet vom Tod; sie nährt sich an der Ambivalenz von Erinnern und Vergessen, von Dauer und Vergänglichkeit. Sie ist *überwundener Tod*, wie umgekehrt dessen Überwindung ihr *Mißverständnis* bleibt: Nicht nur entgeht nichts der Struktur der Endlichkeit; was überdauert, ist vielmehr *anderes* als das Gewesene.



Jan Vermeer, *Die Malkunst (Allegorie der Malerei)*, um 1673,
Kunsthistorisches Museum, Wien

So gehört zum Gedächtnis seit Alters die Anerkennung eines Verlustes: das Thema der *vanitas*, das das Bild Vermeers gleich auf mehrfache Weise unterstreicht. Denn man erkennt auf dem beigestellten Tisch ein Ensemble von Gegenständen, auf das Clio mit halbgeschlossenen Augen herabblickt – ein aufgeschlagener Text im Vordergrund, ein Seidentuch daneben, eine Maske, ein schwerer Foliant dahinter. Zwar können sie nach

Sedlmayr den Prinzipien der zeitgenössischen Italienischen Kunsttheorie zugeordnet oder nach Aemissen als Insignien der Gilde entziffert werden, denen die unterschiedlichen Handwerke wie ebenso die Malerei unterstand;^[1] dennoch lassen ihre verschiedenen Symbole gemäß der traditionellen Hermeneutik des vielfachen Textsinns^[2] stets auch eine allegorische Auslegung zu, zumal es sich bei dem Gemälde selbst um kein Historien- oder Genrebild handelt, auch wenn es sich nach deren Stil verfährt, sondern um eine *Allegorie*:^[3] Das Skizzenheft im Vordergrund kann als Diarium aufgefaßt werden, das das Flüchtige und Vorläufige des Tages festhält, das Seidentuch als Signum der Vergänglichkeit der Schönheit, die Maske als gefrorener Moment des Todes, jene unwiderruffliche Erfahrung des Verlustes, dessen Zeichen, nach Paul Ricœur, das »entscheidende Kriterium für den Vergangenheitscharakter der Vergangenheit« darstellt,^[4] schließlich der Foliant im Hintergrund als Buch der Geschichte, der die Ereignisse registriert, klassifiziert und einordnet und sie als Daten in sein Archiv eingetragen. M.a.W.: Die Symbolik des Bildes weist die Kunst selbst als Gedächtniskunst aus: die Malerei verleiht, wie die anderen Künste, der Zeit einen Sinn und eine Struktur, um so Geschichte als Geschichte *lesbar* zu machen.

Die Darstellung, die ihre Symbolik fast beiläufig präsentiert, verbindet zudem das Problem von Geschichtlichkeit mit der *Ordnung der Repräsentation*, in deren Gestalt sich das mimetische Projekt verwirklichte, für das wiederum das Bild selbst ein exaktes, detailgetreues Beispiel liefert: Die Genauigkeit der Wiedergabe der Landkarte demonstriert die Feinheit und Artifizienz der Malkunst, desgleichen gilt für das geometrische Muster des Fußbodens, wie es sich auf vielen Vermeer-Bildern findet, dazu der präzise Faltenwurf des teppichartigen Gewebes im Vordergrund. Die mehrfache Anspielung auf den Text: vorne das aufgeschlagene Heft, der Foliant im Rücken, das Buch in den Händen der Muse – drei Formen von Texturen, die zugleich das Thema von Malerei und Schreibkunst, das Verhältnis von Bild und Wort aufgreifen, weisen auf die enge Beziehung zwischen Vergangenheit (Historie) und Schrift: So entfaltet das Bild das Thema von Erinnerung und Bewahrung, wie es für das Zeitalter der *Ästhetik der Werkkunst* überhaupt charakteristisch ist, mitsamt seinen eingeschriebenen Paradoxien. Das wird besonders deutlich durch das, was das Zentrum des Bildes ausmacht: Ein Vorhang ist beiseitegeschoben und gibt eine Szene frei: Wir blicken auf eine Bühne, auf der ebenso ein Ereignis geschieht, wie es inszeniert wird. Der Vorhang verbirgt dabei ein Gewesenes, hinter ihm enthüllt sich ein intimer *Augenblick*. Es ist der Augenblick der Malerei, der zugleich das Verhältnis von historischem Augenblick und seiner Aufzeichnung *reflektiert*: *Wir schauen auf ein Geschehen, in dem gerade versucht wird, das Geschehen festzuhalten*. Es handelt sich also mit dem beiseitegeschobenen Vorhang um die Fixierung eines Ereignisses, in dem das Ereignis – die Erstellung des Abbildes – selber fixiert wird. Wir betrachten, wie Voyeure, den verschwiegenen Moment der Arbeit des Malers, der gerade dabei ist, die Szenerie auf die Bildfläche zu bannen, wobei er *eben erst damit begonnen hat*, den Lorbeerkranz auszumalen, während sich das übrige auf der nahezu leeren Leinwand noch im Halbdunkel bloßer Konturen hält. Seit alters galt die leere Leinwand als Zeichen der *Concetto*, der eigentlichen künstlerischen Idee, ein Topos, der sich bis zu den weißen Leinwänden Pierro Manzonis hält. *Abgebildet wird so ein Nichtabbildbares*: nämlich die *Differenz*, die darin besteht, das das Werk etwas zu bewahren trachtet, was gleichermaßen noch aussteht, wie es

bereits »vorübergegangen« ist, während wir das, was wir sehen, nur eine Idealisierung darstellt.

Es ist diese *Paradoxie der Zeitlichkeit*, die der Geschichte wie der Erinnerung im Verhältnis zum gewesenen Augenblick eignet, die sich anhand des Bildes von Vermeer für die Malerei als Gedächtniskunst geltend machen läßt. Sie wird bezeugt durch die *einzig* und zugleich *einzigartige* Stelle des *Bildes im Bild*, die nur den grünen Lorbeerkranz ansichtig werden läßt – Sinnbild und Symbol gleichermaßen für den Zwiespalt von Vergänglichkeit und ewigem Ruhm. Doch weil auch er nur angedeutet ist und unvollendet bleibt, bezeugt er allein die Bezeugung selbst, ohne »etwas« zu bezeugen, weil das, was bezeugt werden soll, der *Augenblick* und seine *Dauer*, im selben Moment wieder verwischt wird und sich in eine Spur von Linien auflöst, die *nicht* sehen lassen, was sie zeigen, vielmehr den Vorschein bilden auf ein Künftiges, das sich nur ahnen läßt. So erzählt das Bild *in seinem Gelingen* von einem *Scheitern* – oder vielmehr von einer Unmöglichkeit, die im Innern der Repräsentation selber wurzelt: Unzureichende Darstellbarkeit einer Gegenwart, die schon nicht mehr Gegenwart ist wie sie zugleich ihr mögliches Andersseinkönnen verhüllt.

2. Im barocken Spiegelkabinett: Paradoxien der Repräsentation

Von Anfang an wird damit die *Zeit im Bild* thematisch, wie sie zugleich von Anfang an als Problem erscheint. Die angezeigte Schwierigkeit untersteht allerdings dem Projekt von *Mimesis*. Es gewinnt für das Barock eine besondere Ausgestaltung, wie sie besonders in Vorlieben für Spiegel und Reflexion zum Ausdruck kommt. Von vornherein wird dadurch das Verhältnis von Augenblick und Abbildung terminiert. Es fügt sich ins doppelte Schema von *Rationalität* und *Repräsentationalität*, die das Paradox der Zeitlichkeit in eine Struktur mehrfacher Brechung und Spiegelung aufzulösen sucht. Das Schema der *Rationalität* betrifft dabei vor allem die Mathematisierung der *Aisthesis*, der Wahrnehmung – sei es durch Ausrichtung und Ausmessung des Raumes mittels der Geometrie der Zentralperspektive seit Brunelleschi und Alberti, die keineswegs dem natürlichen Sehen entspricht, sondern symbolische Form oder Konstruktion ist, wie gleichermaßen Panofsky und Nelson Goodman betont haben; sei es, wie in den anderen schönen Künsten, durch Logifizierung der Grammatik seit Port Royal oder der wohltemperierten Stimmung konzertanter Musik, wie sie Andreas Werckmeister auf der Basis des Logarithmus entwickelte. *Repräsentationalität* wiederum betrifft das *Regime der Zeichen*, das der binären Ordnung einer zweiseitigen Relation gehorcht, wie sie der Logik der Abbildung oder Substitution korrespondiert, der Ersetzung von etwas durch etwas, der sich die Eindeutigkeit der Benennung und Bezeichnung der Dinge verdankt.

Indessen nisten in ihrem Innern eine Reihe von Paradoxa, die das Verhältnis von Zeit und Repräsentation tangieren, die sich an einem weiteren Bild exemplifizieren lassen, das vor allem durch jene Analysen berühmt geworden ist, die Foucault ihm gewidmet hat:[\[5\]](#) Diego Velázquez' *Las Meninas*, 1656 am Hof des spanischen Königs gemalt und damit etwa zur gleichen Zeit entstanden wie Vermeers *Malkunst*. Wiederum zeigt das Bild den Maler bei

seiner Arbeit: Er steht vor einer Leinwand, die nahezu die gesamte linke Hälfte des Gemäldes ausfüllt und deren Ausmaße ihm annähernd entspricht, auch wenn man nicht sieht, was sie darstellt. Davor spielt sich eine Szene der Hofgesellschaft ab: Im Vordergrund befindet sich die Prinzessin Magareta, die spätere deutsche Kaiserin, flankiert von einigen Meniñas, den Hoffräulein, nebst ihren Anstandsdamen, daneben die beiden Zwerge Mari Bárbola und Nicolasito Pertusato, während das Ganze durch den Rahmen der geöffneten Türe im Hintergrund von Don José Nieto Velázquez, dem Hofmarschall der Königin beobachtet wird.^[6] Schlüssel der Foucaultschen Interpretation bilden die auf einen externen Punkt zielenden Blicke, die auf den Betrachter selbst gerichtet zu sein scheinen und ihn damit gleichermaßen als Ort der Darstellung instantiieren, wie sie auf etwas hindeuten, was er nicht sieht. Man erkennt es nach Foucault im Hintergrund: Neben der Türe läßt sich ein weiteres Bildnis erkennen, das König Philip IV. und seine Frau Marianna zeigt. Es handelt sich um einen Spiegel, der freigibt, was sich dem Betrachter auf doppelte Weise entzieht: Velázquez ist gerade dabei, das Königspaar zu porträtieren, das sich eben dort befindet, wohin alle Blicke sich richten und wo jetzt wiederum der Betrachter steht. So enthüllt das Bild nach Foucault ein Netz von Gegensätzen, das um das Sichtbare und Unsichtbare kreist und das von jenem Punkt außerhalb des Gemäldes festgehalten wird, den Foucault als dessen »Zentrum« identifiziert und um den sich »die ganze Repräsentation ordnet«: Ort, indem sich »genau der Blick des Modells im Augenblick, in dem es gemalt wird, der des Betrachters, der die Szene anschaut, und der des Malers im Augenblick, in dem er sein Gemälde komponiert« kreuzen, während jede einzelne Positionen sich im Bild unabhängig voneinander wiederfindet.^[7]



Diego Velázquez, *Las Meniñas* (1656),
Prado, Madrid

Foucault hat daraus die systematische Illegitimität der Struktur der Repräsentation herzuleiten versucht: Keine Repräsentation vermag sich *als* Repräsentation zu

repräsentieren. Im Kapitel über die »reduplizierte Repräsentation« der *Ordnung der Dinge* macht denn Foucault auch deutlich, daß das Mimetische ohne Begründung funktioniert: Es findet seinen Halt allein in einer Position, die selbst keine Position der Repräsentation mehr sein kann. *Doch läßt das Bild auch andere Deutungen zu.* So hat Asemissen darauf hingewiesen, daß Velázquez mit einer mehrfachen Spiegelung arbeitete.^[8] Die Interpretation weicht in wesentlichen Punkten von der Foucaults ab. Denn ausgehend vom Spiegelbild im Hintergrund kann der Schluß gezogen werden, daß schon allein von der Optik her die vermeintlich Portraitierten nicht an der Stelle stehen können, wo sie Foucault ausmachte: Der Spiegel müßte mehr enthüllen, als er zeigt. Darüber hinaus entdeckte Asemissen eine Reihe weiterer Ungereimtheiten: Im Vergleich zu anderen Portraits der Infantin fällt auf, daß diese Scheitel und Kopfschmuck genau auf der anderen Seite trägt als üblich. Zudem läßt sich im Grundriß des Alcázar der gemale Saal als *Pieza de la galeria* identifizieren, der ebenfalls im Bild spiegelverkehrt erscheint. Das legt die Vermutung nahe, daß das Gemälde, an dem der Maler im Bild arbeitet, *genau das Bild ist, das wir sehen.* Die dargestellten Personen blicken dann nicht auf das Königpaar, sondern auf einen großen Spiegel, wie er im Inventar des Alcázar auch verzeichnet ist. So funktioniert das Bild selber wie ein Spiegel, in den der Betrachter mit eben den Augen blickt, mit denen die Abgebildeten einst in ihn schauten, und was wir sehen, ist exakt das, was die dargestellten Figuren zum Zeitpunkt der Ausführung selber gesehen haben müssen.

Allerdings bleibt in der Deutungs Asemissens der Spiegel im Hintergrund ohne rechte Plausibilität. Keineswegs widerlegt sie darum das Foucaultsche Problem, wohl aber akzentuiert sie dessen Brisanz.^[9] Denn nicht länger kann das Gemälde als Exemplifikation jener Haltlosigkeit figurieren, die der Prozedur der Repräsentation innewohnt, vielmehr demonstriert es die *Nichtrepräsentierbarkeit des ästhetischen Augenblicks*, der dem Prozeß der Repräsentation vorangeht und das Werk allererst konstituiert. Das perfekte Spiegeltheater, daß das Bild konstruiert, scheidet mithin zuletzt an der *Performanz seiner Herstellung.* Es enthüllt eine wesentliche Lücke, einen Mangel, der nicht der Struktur der Repräsentation angehört, sondern der Möglichkeit seiner Produktion. Abwesend bleibt nicht das Repräsentierte, sondern der *Malakt selber*, der sich allein im Zeitpunkt seines Innehaltens zu fixieren vermag: der Maler tritt von der Leinwand zurück und schaut den Betrachter wie überrascht an. Unklar bleibt, ob er das Gemälde eben erst beginnt, noch mitten im Prozeß steht oder ob er ihn gerade vollendet hat – wobei sich uns das Gemälde selbst bereits in seiner Vollkommenheit präsentiert. So mißlingt schließlich Velázquez' Versuch, die Identität von Abbildung und Abgebildeten mit der Blickrichtung von Maler und Betrachter zu verschmelzen – gleichermaßen wie Vermeers Bemühung um die Fixierung des ästhetischen Augenblicks scheiterte – und offenbart damit ein weiteres Paradox: die *Unmöglichkeit der Repräsentation des Moments seiner Instantiierung.* Das bedeutet auch: Das Werk *als Werk*, das unter der Bedingung seiner *Vollendung* steht, vermag den Prozeß seiner Inspiration und Schöpfung nicht mitabzubilden. Man kann dies das *Paradox seines Performativs* nennen.

3. Darstellung des Undarstellbaren: der erhabene Augenblick der Romantik

Ich gelange so zu meiner *ersten These*: In der Ordnung der Repräsentation bleibt, wie aufwendig sie sich auch inszenieren mag, ein *Undarstellbares*: die *Zeitlichkeit des Augenblicks*, sei es als *Moment der Abbildung*, als *Kairos ihrer Inspiration* oder als *Akt ihrer Statuierung*. Die Problematik koinzidiert mit der *Grenze* des Werkes. Daran hat Karl-Heinz Bohrer zudem eine *ästhetische Grenzerfahrung* angezeigt, die die *Grenze des Ästhetischen* selber hervortreten läßt. Sie zwingt die Sprache der Darstellung ins Aporetische. Daran manifestiert sich die Problemstellung der Romantik: Gewahrung eines Fremden, Merkwürdigen oder Seltsamen – wie in den Märchen Ludwig Tiecks; Einbruch des Grundlosen, Unsinnigen oder Unvernünftigen – wie in Achim von Arnims Novelle *Die Majoratsherren*; Erfahrung des Phantastischen, Unheimlichen oder Wunderbaren – wie in den *Elixieren des Teufels* von E.T.A. Hoffmann; schließlich das »Unverständliche«, wie es Friedrich Schlegel in den *Athenäums-Fragmenten* und den späteren *Gesprächen über die Poesie* für das philosophische Denken geltend gemacht hat, die Risse im Gewebe des Symbolischen anzeigen, Bruchstellen der Repräsentation, aus denen das Unsagbare hervorbricht und der Bestimmung Rätsel aufgeben: Blitzlichter des Wahnsinns, Wege, die plötzlich vom Realen ins Imaginäre münden, unvorhersehbare Grausamkeiten oder Inversionen, die unvermittelt von der Taghelle des Bewußtseins in die »Nachtseite der Vernunft« zurückstürzen. Ähnliches gilt, wenn auch in anderem Sujet, für die Malerei: Interesse am Nebelhaften, am Dunst, der die Wahrnehmung eintrübt, an der Dämmerung, in der die Farben irrlichten, an der Vagheit kaum ausmachbarer Figuren, die in ihrer Abbildlichkeit undeutlich werden und in der Ferne verschwimmen, aber auch an der »großen« Bewegung, am *Ereignis* – vorzugsweise in Gestalt von Naturgewalten und Katastrophe. Nicht länger steht dann im Zentrum des Bildes das, was der *Logik der Repräsentation* und ihrer *symbolischen Rhetorik* genügt, sondern die alle Lesbarkeit sprengende Wucht der Natur, das Unbeherrschte, das dem Menschen entgegensteht und ihn gleichsam mit der Irreduzibilität einer unverfügbaren Präsenz konfrontiert – wie Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* (1808-10) mit dem überwältigenden Anblick des Himmels und der Wolken oder Theodore Gericaults *Floß der Medusa* (1818-1819), das den Elementen hilflos ausgesetzt scheint.

Sie lösen tendentiell das mimetische Projekt selber auf. Das läßt sich anhand eines späten Bildes von William Turner deutlich machen: *Sonnenuntergang über einem See*, entstanden um 1840. Keineswegs handelt es sich, wie man gesagt hat, um eine frühe Antizipation der gegenstandslosen Malerei, der reinen Abstraktion oder den Farbfeldern Mark Rothkos; vielmehr versucht Turner das Flüchtige selbst festzuhalten: das Licht, die Atmosphäre, den Schimmer der Luft, oder, wie auf anderen Bildern, den fallenden Regen, das Feuer, rieselnder Schnee. Und wie das Atmosphärische sich keiner Darstellung fügt, sondern gleichsam *zwischen* dem jeweils Darstellbaren *geschieht*, so läßt es sich auch nicht in eine Reihe von Gegenständen und ihren Formen auflösen, sondern ent-springt dem *Ekstatischen*, der Weise, wie sie gleichsam »herausstehen«. Die Verwaschenheit der Konturen sucht diese *Ekstasis* anzudeuten; entsprechend verliert sich die Darstellung im Unfaßlichen, büßt ihre Abbildfunktion ein und läßt die Mediatisierung in dem Maße zurücktreten, wie das Bild selber zum *Ereignis* wird. Es ist aufschlußreich, daß Turner zu dieser Lösungsmöglichkeit

offenbar durch die Technik des Aquarellierens gelangte,[\[10\]](#) die noch bis zum 18. Jahrhundert zumeist der Kolorierung von Zeichnungen vorbehalten war: der Umgang mit Wasserfarben eignet sich in besonderer Weise für die Skizzierung eines Eindrucks, die Andeutung einer Stimmung, das Fragmentarische der Momentaufnahme. Die Figuren werden durchscheinend, fast transparent; – im Gegensatz zur Ölmalerei, die durch die Materialität ihrer Farbgebung der Anwesenheit des Dargestellten eine besondere Schwere und Eindringlichkeit verleiht, verbleibt das Aquarell im Vagen und Unbestimmten. Entsprechend wird für Turner ein Stil der Verwischung charakteristisch, die dem Blick nichts Gegenständliches mehr bietet: Ein paar undeutliche Striche, die zu schwinden scheinen, sobald man in ihnen etwas auszumachen sucht; Farbflecken und Tupfer, die kaum Vorstellungen wecken, Schemen, die einzig die Ahnung eines Horizonts und der untergehenden Sonne zulassen.



William Turner, *Sonnenuntergang über einem See* um 1840,
Tate Gallery, London

Dennoch hält Turner am Paradigma der Abbildlichkeit fest, verharrt noch ganz in der *Sprache der Repräsentation*, die er bis an ihren Rand, ihre innere Aporetik auslotet und ausschöpft. Folglich liegt die *Auflösung der Abbildung im Bild* in der Konsequenz der Darstellung des Undarstellbaren selber – ähnlich jenem vollkommenen Gemälde des alten Malers Ludwig Frenhofer, von der Balzacs Novelle *Das unbekannte Meisterwerk* erzählt. Besessen vom Willen zur *perfectio*, wie ihn die »alte Kunst« forderte und im Medium der *repraesentatio* verfehlte, läßt Frenhofer einen weiblichen Fuß aus einem Chaos aus Linien und Farben entstehen, ohne ihn als solchen sichtbar zu machen: Vollendetheit einer Darstellung, in der schließlich Bild und Ereignis, Schöpfung und *Actus* so zusammenfallen, daß sich nichts mehr erkennen läßt. Unverstanden und verloren in Einsamkeit schließt sich Frenhofer, der sein Ideal verloren sieht, am Ende der Erzählung mit seinem »Meisterwerk« ein, um sich mit ihm zu verbrennen. Die Novelle verweist damit auf die unüberbrückbare Kluft zwischen *dem Ereignis einer Präsenz* und seiner Verkörperung im Sinne *absoluter Re-Präsentation*: Das Bild wird zur Verdichtung des Augenblicks, weshalb der Künstler, wie es bei Balzac heißt, nicht die Natur nachahmen darf, sondern sie *erfinden* muß; er sei »Dichter«, kein »Kopist«.[\[11\]](#)

4. Die Un-geheuerlichkeit der Ex-sistenz und die Evokation der Aura

An der *Darstellung des Undarstellbaren* nährt sich indessen die Pathosformal vom »Erhabenen«, wie sie Lyotard wieder virulent gemacht und auf die *experimentelle Ästhetik der Avantgarde* angewandt hat. Die Übertragung der Figur setzt allerdings eine *Zäsur* voraus, an der das gestellte Zeitproblem nocheinmal umbricht. Es führt, so meine zweite These, von der *Unmöglichkeit der Darstellung* zur *Aura*. Doch bedarf es dazu vorher – gegen das Verständnis der Romantik wie auch gegen Kant, auf den sich Lyotard bezieht – einer Transformation der ästhetischen Begriffe von Naturgegenständen auf Kunstgegenstände. Diese Verschiebung wird, in erklärter Abgrenzung zur romantischen Ästhetik, von Nietzsche besorgt. Im dionysischen Exzeß, der im Zentrum seiner Kunstauffassung steht, wird jenes »Grauen« manifest, in dem ein Göttliches nicht mehr *zur Darstellung gebracht wird*, sondern, wie es in der *Geburt der Tragödie* heißt, selbst *zur Erscheinung gelangt*, freilich so, daß es gleichsam unvermittelt aus dem »Ungeheuerlichen« des Lebens hervorbricht. D.h., die Maßlosigkeit des »dionysischen Rausches«, die für einen Großteil der Avantgardekunst des frühen 20. Jahrhunderts zum ästhetischen Ideal avancierte, setzt jenen »geheimnisvollen Grund« entfesselten »Wahnsinns« frei, der im Medium von Kunst *die Sprengkraft vollbringt*, die vormals dem Schrecken der Natur zukam. Nietzsche wird so zur Brücke: In Opposition zu einer Ästhetik der Form und des »schönen Scheins« wendet er das Erhabene zum *ästhetisch sublimierten Schock*. Darauf hat wiederum auch Bohrer aufmerksam gemacht: Gegen das Denken der Klassik macht Nietzsche die umgekehrte Denkfigur vernehmlich, indem er das Erschrecken nicht an die Phantasmen der Souveränität und des Selbstbewußtseins knüpft, sondern mit dem Zerschneiden des »*principium individuationis*« assoziiert. Ästhetische Erfahrung ist dann *Differenzerfahrung*; sie gehorcht dem Bruch, der Revolte, für die aber entscheidend ist, daß ihr eine *Sensibilität für das Andere*, das *Unfügliche* und *Unverfügbare* innewohnt.

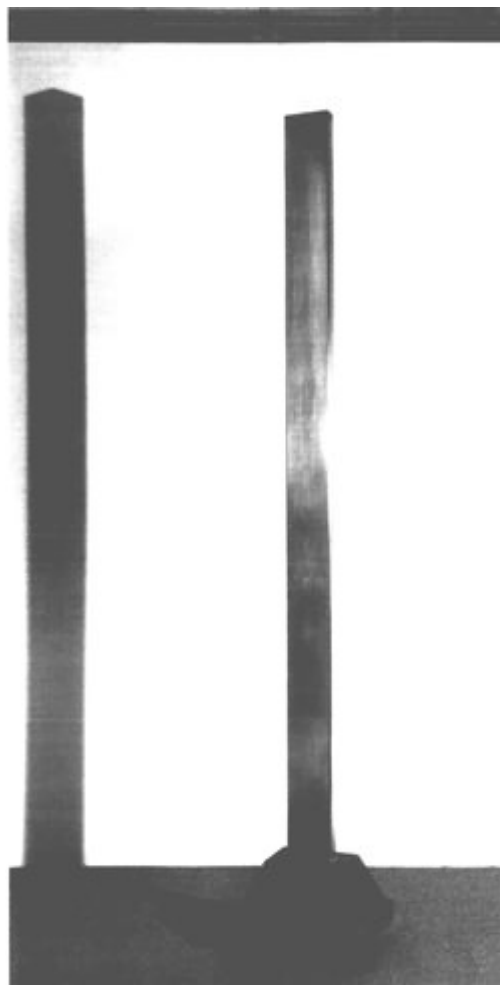
Sie kulminiert im Begriff des »Un-geheuren«. Dieser Begriff wird gleichermaßen kennzeichnend für die Kunstphilosophie Heideggers,^[12] freilich nicht um des Schocks, des Schreckens willens, sondern um einer Wahrheit (*aletheia*) willen, die Kunst im Moment erhabener *Ekstasis* allererst zum Vorschein kommen läßt. Grundbedingung der Ästhetik Heideggers ist das *Wahrheitsereignis*, das sich im Modus von Erhabenheit vollzieht – Wahrheit jedoch recht verstanden als »Unverborgenheit«, als »Entdecktheit von Sinn«. Als *Geschehen* erscheint sie gebunden an den *Kairos der Zeit*, wozu für Heidegger der *Augenblick einer Un-geheuerlichkeit* gehört, denn »(d)as Ins-Werk-Setzen der Wahrheit stößt das Un-geheure auf und stößt zugleich das Geheure und das, was man dafür hält, um.«^[13] Diese Metaphorik des Un-geheuren kommt indessen bei Heidegger mehrfach vor, vor allem in bezug auf jenes »Erschrecken«, das zur »Grundstimmung« des Philosophierens selber gehört, wie es in den Vorlesungen zu *Grundfragen der Philosophie* heißt, »jener nämlich, die sich geöffnet hat dem einen einzigen Ungeheuren: daß Seiendes *ist* und nicht vielmehr nicht ist.«^[14] Es leitet gleichzeitig den Aufgang des »anderen Anfangs des Denkens« ein, das sich gegen das überlieferte Denken der Metaphysik stellt. Was somit am

Anfang steht, ist die Gewahrung des »Daß«, der *Blöße der Ex-sistenz*, die Heidegger zum Erschreckendsten, aber auch Produktivsten zählt. Von hier aus erklärt sich auch der ästhetische Sinn des Erhabenen, der freilich von Heidegger in seine äußerste Radikalität gebracht wird: »Daß«, *quod*, vor dem »Was«, *quid*, das vor allem im Kunstwerk manifest wird, weshalb es in den Überlegungen zum *Ursprung des Kunstwerks* auch heißt, daß das »einfache *factum est* im Werk ins Offene gehalten« wird: dieses nämlich, »daß Unverborgenheit des Seienden hier geschehen ist und als dieses Geschehene erst geschieht: dieses, daß überhaupt solches Werk ist und nicht vielmehr nicht ist.«^[15] Auf einzigartige Weise konfrontiert so Kunst mit dem »Daß« seines Geschaffenseins. An ihm bemißt sich der Umsturz und das Revolutionäre eines Kunstwerks, seine Kraft zur Irritation oder die Fähigkeit, den Glauben und das Vertrauen in die Selbstverständnisse der Welt zu erschüttern. Darum sagt Heidegger auch, daß jedes Kunstwerk neu anfängt. »Immer, wenn Kunst geschieht, d.h. wenn ein Anfang ist, kommt in die Geschichte ein Stoß, fängt Geschichte erst oder wieder an.« »Der Anfang enthält [...] die unerschlossene Fülle des Ungeheuren [...].«^[16] Eben dies meint das Wort: »Ur-sprung«.

Es ist dieser Gedanke, daß das »Erhabene« nicht die Darstellung eines Undarstellbaren betrifft, sondern eine *Epiphanie*, die plötzlich und wie der »Blitz« einfällt und die gewohnten Beziehungen zur Wirklichkeit untergräbt, die schließlich Lyotard für die Ästhetik der Avantgarde, besonders für die monochrome Malerei Barnett Newmans reklamiert hat.^[17] Dem koinzidiert das auffallende Interesse der Künstler der klassischen Moderne, gerade auch des *Konstruktivismus* und der *Abstrakten Malerei*, sei es Malewitsch, Kandinsky oder auch Mondrian, Paul Klee, Josef Albers und Barnett Newman, an Spiritualität und Mystik, an Anthroposophie, jüdischer Kaballa bis hin zu Tao und Zen-Buddhismus: Sie suchen für die Kunst ähnliches, was der Romantik im Topos des Erhabenen an der Natur widerfuhr: *Präsenz*, die *Erscheinung des Erscheinens* selbst, das »Daß« im Unterschied zu Nichts. Angezeigt ist darin aber vor allem ein *Vorrang des Nichts*, von dem Artaud gesagt hat, er gebühre allein den Dichtern: Er nimmt für die Moderne jenen Platz ein, den vormals die Natur besetzte: Es läßt Sein *ereignen*. Entsprechend heißt, dem Nichts den Vorrang erteilen, *das Sein in den Rang eines Ereignisses zu heben*. Deshalb hatte Maurice Blanchot vom »lockenden Reiz des reinen Augenblicks« gesprochen, »das nichts bedeutende abstrakte Aufblitzen, das keine Dauer hat, nichts zum Vorschein bringt und in das Nichts, das von ihm beleuchtet wird, zurückkehrt« – eine Erfahrung, die wiederum »Selbstablösung«, eine »tiefreichende Demut« und die »vollkommene Treue zu einer grenzenlosen Macht der Zerstreung« fordert, so die Formulierungen Blanchots.^[18] Im Hinweis auf den *asignifikanten Moment*, in dem das Nichts hervortritt, um erneut zu verlöschen, konzentriert sich dann der ganze *Unterschied zwischen Romantik und Moderne*. Denn die Romantik favorisiert stets »Etwas«, die Welt, in die jäh ein Nichtendes als Beunruhigung hineinfährt, während im avantgardistisch ausgezeichneten Augenblick die Beunruhigungen des Nichts gleichsam das Sein im Innern bewohnen. Folglich dreht sich auch der Sinn des Erhabenen um: Es geht von der Erhebung des Subjekts zur Konfrontation mit einem Anderen als Anderen über. Es wird, mit einem Wort: *auratisch*.

Eben dies läßt sich beispielhaft an der Kunst Barnett Newmans belegen. Die großen

monochromen Farbtafeln mit Titeln wie *Now* (Jetzt) oder *Be* (Sei) oder die hier gezeigte glatte Stele mit dem Titel *Here III* (1965-66) stellen nicht nur nichts dar: sie *präsentieren die reine Materialität der Farbe* oder den *bloßen Glanz des Metalls*. Was sich dabei zeigt, ist weder ein unmöglicher noch ein undarstellbarer Augenblick, sondern allein: die *Gegenwart selbst*, der *Kairos* ihrer Anwesenheit, wie sie sich im Raum entfaltet. *Zeit und Objekt fallen dann im unmittelbaren Präsens zusammen; sie werden identisch*. Zugleich lösen sich die Paradoxien der Zeitlichkeit, wie sie Bild und Skulptur beherrschten, im *auratischen Augenblick* auf, der sich weder darstellen läßt noch der Darstellung bedarf: *Er überkommt*. Gerade dies aber hatte Lyotard in seinem *Ereignisdenken* betont, von dem her sich allererst sein Rekurs auf das Erhabene erschließen läßt: Rückgang auf die *Fraglichkeit* des Ereignens *vor* dem Ereignis als Faktum, dem *Geschieht es?* als Frage *vor* dem *Geschehnis* als Tatsache. »Es handelt sich nicht um die Frage nach dem Sinn und der Wirklichkeit dessen, *was* geschieht, oder *was* das bedeutet. Bevor man fragt: was ist das?, was bedeutet das?, vor dem *quid*, ist ›zunächst‹ sozusagen erfordert, daß es geschieht, *quod*. [...] Denn *daß es geschieht*: das ist die Frage als Ereignis; ›danach‹ erst bezieht sie sich auf das Ereignis, das soeben geschehen ist. Das Ereignis vollzieht sich als Fragezeichen, noch bevor es als Frage erscheint. *Es geschieht, Il arrive* ist ›zunächst‹ ein *Geschieht es? Ist es, ist das möglich?* Dann erst bestimmt sich das Fragezeichen durch die Frage: geschieht dies oder das, ist dies oder das, ist es möglich, daß dies oder das geschieht?«^[19] Lyotard spricht daher von der Irreduzibilität des *Ereignens* in seiner *Vorgängigkeit, seinem Zuvorkommen*. Deshalb heißt es auch: »Das Ereignis ist der Augenblick, der unvorhersehbar ›fällt‹, oder ›sich ereignet‹, der aber, ist er einmal da, Platz nimmt in dem Raster dessen, was geschehen ist. Jeglicher Augenblick ist der Beginn, vorausgesetzt, er ist mehr nach seinem *quod* als nach seinem *quid* erfaßt. Ohne diesen Blitz gäbe es nichts [...].«^[20] Die Kunst Barnett Newmans muß als solcher Blitz verstanden werden.



Barnett Newman, *Here III (1656)*, (1965-66),
Whitney Museum, New York

5. Ereignis und Spur: Das Paradox des Archivs

Ich komme zu meinem letzten Schritt und damit zu meiner letzten These. Sie führt über den *Abstrakten Expressionismus*, die Ästhetik des *Minimal* hinaus zu jenen avantgardistischen Projekten, die ihm nachfolgten und die man als »performative Kunst« bezeichnen könnte. Darunter ist solche Kunst zu verstehen, die ganz im Vollzug, dem Geschehen oder dem Ereignis aufgeht, sei es eine Aktion, ein Event, eine Inszenierung oder auch eine spontan zelebrierte *Performance*. Sie machen heute einen wichtigen Teil des Kunstgeschehens aus; doch führt ihr Ursprung in das Klima vibrierender Innovation der 50er und 60er Jahre, in Europa vor allem vertreten durch Yves Klein, Beuys, Vostell und den Wiener Aktionismus, in den USA durch Rauschenberg und besonders die Klasse um John Cage an der New Yorker *School of Social Research* mit Allan Kaprow, George Brecht und anderen. Allen diesen verschiedenen Aktivitäten, sei es Situationismus, Happening oder Fluxus ist gemeinsam, daß es ihnen nicht mehr um dauerhafte *Werke* geht, sondern nurmehr um singuläre *Ereignisse*, die nicht selten durch den Zufall provoziert werden. *Kunst ereignet sich*; so erfindet sich eine Ästhetik, die sich in die vielfältigsten Praktiken ausdifferenziert:

die Einbeziehung von Alltagshandlung, einfache Gesten, die Verweigerung von Erwartungen wie in *Cages 4'33* (1952) oder, gleichsam als deren andere Seite und Entsprechung, Beuys *Wie man einem toten Hasen die Bilder erklärt* von 1965, ein Rundgang durch die Wuppertaler Galerie Parnass mit einem toten Hasen im Arm unter Ausschluß der Öffentlichkeit. Daß es sich dabei nicht um bloßes Spektakel, ein Amüsement, reine Willkür oder die Verhöhnung des Publikums handelt, wie man geargwöhnt hat, sei kurz an der letzten Aktion erläutert: Der tote Hase steht exemplarisch für den Tod der vergangenen Kunst, wie sie Vermeer, Velàzquez und besonders Dürer verkörpern. Die Aktion reagiert damit auf den besonders in den 50er Jahren kursierenden Topos, der das Idealbild des *Dürer-Hasen* den vermeintlich dilettantischen Avantgarde-Künstlern kritisch entgegenhielt. Ihm, dem toten Dürer-Hasen also, erklärt Beuys jene degoutierte Malerei der Kunst-Rebellen unter Ausschluß eben jenes Publikums, das für deren Manifestationen stumpf und unempfänglich geblieben ist.

Im Lichte solcher Aktionen wandelt indessen das anfangs gestellte Zeitproblem noch einmal radikal sein Gesicht. Insbesondere entsteht die wesentliche Frage nach ihrer Aufzeichnung, ihrer Dokumentierbarkeit, denn was sich lediglich als Handlung in der Zeit vollzieht duldet, das hatte bereits Lessing in bezug auf den *Laokoon* festgestellt, keine Abbildung: Bildende Kunst habe ihren Ort im *Raum*, allein Dichtung *ereignet sich*, so Lessing im zentralen 15. und 16. Kapitel seiner Schrift: »Der Knoten muß dieser sein«. (Im Gegenstand von Dichtkunst und Malerei, Hinzufügung von mir) findet sich doch dieser wesentliche Unterschied, daß jener eine *sichtbar fortschreitende Handlung* ist, deren verschiedene Teile sich *nach und nach, in der Folge der Zeit*, eräugnen, dieser hingegen eine *sichtbar stehende Handlung*, deren verschiedene Teile sich *nebeneinander im Raume* entwickeln.»^[21] Wie also Zeit kein Objekt des bildlichen Mediums sein kann, so auch kein *Zeitliches* ein *Ausstellungsgegenstand*, es sei denn, es handele sich um filmische Aufnahmen, die jedoch stets nur Inszenierungen oder einen Ausschnitt darbieten, oder um mehr oder weniger willkürliche *Spurensammlungen*. Doch zeigen eben diese *nicht*, was geschah; sie spielen vielmehr die Differenz zwischen Ereignis und Erinnerung, zwischen einmaligem Geschehen und dessen historischer Aufzeichnung aus: eine Differenz, die dadurch radikal gesetzt wird, daß das Dokument, die Quelle, indem, *was* sie preisgibt, in nichts mehr auf das verweist, *wofür sie steht*, nicht einmal mehr, *ob* und *daß* sich etwas ereignet hat. Anders ausgedrückt, sie bildet *als Spur* keine *Repräsentation*, keine *Verkörperung*, sondern nurmehr Marke, *Signifikant* ohne verbindliches Signifikat oder bestimmbare Semantik.

Dies sei abschließend erläutert an einem unscheinbaren Objekt von Nam June Paik, das zur Sammlung des Wiesbadener Museums gehört: *Zen for Head* von 1962, bestehend aus einem Streifen Papier, bemalt mit Tusche und Tomate, sowie einer offenbar benutzten Krawatte, getunkt in Tusche. Es waren Objekte dieser Art, die Arthur Danto veranlaßten, sich im *Metropolitan Museum of Modern Art* und anderen Institutionen stundenlangen Betrachtungen hinzugeben, getrieben durch die einfache Frage: »Was ist das?« Die Irritation liegt m.E. in der Sache und in dem, was man für eine performative Ästhetik das *Paradox des Archivs* nennen könnte: die Präsentation von etwas, das sich jeder Präsentierbarkeit entzieht.

Ich werde nun meinerseits keine Deutung anbieten, sondern lediglich einige Fragen aufwerfen, die der Spurenlese dienen könnten. Das Exponat, das sich derart präsentiert, weckt zunächst Assoziationen an den *Abstrakten Expressionismus*, freilich so, daß es ihn ironisch konterkariert. Das hieße, es wie eine Chiffre lesen: Zweifaches Symbol, einmal Tomate, statt Farbe, auf Papier, fast pastellhaft, versehen mit einer Tuscheskriptur, die wiederum an asiatische Malereien erinnert. Daneben, Anklang ans Materialbild und die Assemblagen des Dadaismus: die Sache selbst, eine Krawatte in Tusche getränkt, beinahe tropfnaß, die Materialität von Schwärze vorstellend wie die an die Wand genagelten, tropfenden Farblappen des *Abstrakten Expressionismus*. Doch hieße, so vorgehen, aus dem Objekt ein *autonomes Kunstwerk* machen, das für sich selbst steht und *symbolisch* interpretierbar wäre. Die Wahl des Paradigmas impliziert bereits eine spezifische Kunstauffassung, die freilich jener, für die Paik verbürgt, zuwiderläuft. Denn das Exponat stünde in keiner Beziehung zu jenen aggressiven *Fluxus-Aktionen*, die Paik gerade Anfang der 60er Jahre durchführte und mit der er gängige Normen und Symbole der bürgerlichen Lebensweise attackierte. Zwar ist er vor allem durch Video-Installationen bekannt geworden; doch begann seine Arbeit im Rahmen neuer Musik mit einer Absage an sämtliche überlieferten Musikformen. Richtungsweisend wurde 1958 seine Begegnung mit John Cage an den Darmstädter Ferienkursen, darauf folgte 1959 die *Hommage á John Cage*, der Auftakt dessen, was später *Aktionsmusik* genannt wurde und in deren Verlauf das Klavier als Symbol klassischer Musik und bürgerlicher Bildung immer wieder zum Ziel wütender Angriffen wurde: »Das Klavier ist ein Tabu. Es muß zerstört werden.«^[22] Desgleichen gilt für die Krawatte, die allerlei Verunglimpfungen und Beschneidungen oder Verwandlungen in Malzeug ausgesetzt war. In diesen Umkreis gehört offensichtlich auch das Wiesbadener Exponat: Es entstand wahrscheinlich – das Museum konnte darüber keine Auskunft geben – auf dem von George Maciunas inszenierten Wiesbadener *Festum Fluxorum* im Spetember 1962, an dem auch Paik teilnahm und wiederum Aktionen des *Contre-Festivals* und der *Kölner Originale* wiederholte. Dann führt der Hinweis auf den *Abstrakten Expressionismus* in die Irre; vielmehr handelte es sich um den Rest einer Aktion und was seine Betrachtung auslöste, wäre bestenfalls ein kontingenter Blick auf etwas, was einmal geschehen war, das ein für allemal vorüber ist und das durch das Objekt als solches nicht wieder ins Gedächtnis rufen läßt: Es verbirgt, was es bewahrt. Es gerät damit zur »Spur«, die in sich einen »Aufschub« einbehält: eine grundlegende *différance*, einen *Entzug*.



Nam June Paik, *Zen for Head* (1962),
Museum Wiesbaden

Daraus folgt, um meine These abzurunden, hinsichtlich der Zeitstruktur von Kunst die genaue Umkehrung der Beziehung zwischen Objekt und Augenblick: Von der Aufzeichnung des Moments im Bild zu seinem Geschehnischarakter selbst. *Kunst ereignet sich*, und was sich im Museum, den Archiven des kulturellen Gedächtnisses verwahrt, *ist nicht Kunst*. Lückenhaft, bruchstückhaft oder fragmentarisch versammeln sie Relikte einer Aktion, die zu ihr, als Aktion, nurmehr einen zufälligen Bezug unterhalten. Wie also das Werk ein Geschehen in sich aufbewahrt und ihm Dauer verleiht, zugleich es als Geschehen verliert, so erschöpft sich performative Kunst in der *Singularität des Ereignisses*, von dem nichts weiter kündigt als eine Kontingenz, die wiederum seine Rekonstruktion verwehrt. Der Augenblick des Geschehnis sperrt sich des Zeichens; er bleibt *unwiederholbar*. Wiederholte man ihn, machte man aus ihm ein anderes Ereignis, das seine Einmaligkeit sowenig wiederholbar machte, wie mit einer Folge von Aufführungen ein »Werk« entstünde. Dann vollzieht die *Ästhetik des Ereignisses* eine ähnliche Bewegung, wie innerhalb der Philosophie die

Hinwendung zum Differenzdenken: Nicht nur bleibt hinter dem Exponat der Sinn chronisch prekär, *vielmehr erscheint eine grundlegende Differenz konstitutiv* für das, was überhaupt interpretierbar ist. Sie sichert dem ästhetischen Objekt nicht nur eine unendliche, nirgends abschließbare Deutung, sondern läßt, was es ist, *ins Unbestimmte gleiten. Und Unbestimmtheit bezeichnet eine stärkere Kategorie als Offenheit.*

Abbildungsnachweis

Barnett Newman, *Here III* (1956), (1965-66), Whitney Museum, New York, aus: Christos M. Joachimides u. Norman Rosenthal, *Die Epoche der Moderne. Kunst im 20. Jahrhundert*, Ostfildern-Ruit 1997, Kat. 159.

Nam June Paik, *Zen for Head* (1962), Museum Wiesbaden, aus: Bernhard Holeczek u. Lida von Mengden, *Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ludwigshafen 1992, S. 231.

William Turner, *Sonnenuntergang über einem See* um 1840, Tate Gallery, London, aus: Michael Bockemühl, *J.M.W. Turner (1775-1851). Die Welt des Lichtes und der Farbe*, Köln 1991, S. 7.

Diego Velázquez, *Las Meniñas* (1656), Prado, Madrid, aus: José López-Rey, *Velazquez. Werkverzeichnis*, Bd. 1: *Maler der Maler*, Köln 1999, S. 307.

Jan Vermeer, *Die Malkunst (Allegorie der Malerei)*, um 1673, Kunsthistorisches Museum, Wien, aus: Norbert Schneider, *Vermeer (1632-1675). Verhüllung der Gefühle*, Köln 1999, S. 83.

Anmerkungen

[1] Hans Sedlmayr, »Jan Vermeer, Der Ruhm der Malkunst«, in: ders., *Kunst und Wahrheit*, Hamburg 1958, S. 161-172, deutet die Embleme als Symbole der damaligen italienischen Kunsttheorie: Das aufgeschlagene Buch als Skizzenheft im Sinne der *disegno*, die Maske als *imitazione*, der Foliant als *buona regola* und die Seidentücher als *decoro*, vgl. S. 166. Dagegen versteht sie Hermann Ulrich Asemisen, *Jan Vermeer. Die Malkunst*, Frankfurt/M. 1988, als Zeichen der in der Gilde versammelten und mit der Malerei verbundenen Handwerke, wozu ebenfalls die Karte im Hintergrund gehört; vgl. S. 19ff.

[2] Eco nennt als diese Literalität, Allegorie, moralischer Sinn und Anagogik; vgl. Umberto Eco, *Streit der Interpretationen*, Konstanz 1987, S. 20.

[3] Bis auf wenige Bilder handelt es sich bei den meisten Bildern Vermeers um Genrebilder: Alltägliche Szenen mit sittlicher Bedeutung, zumeist in geschlossenen Innenräumen mit präzise ausgewähltem Interieur, dazu Gestalten, die eine rätselhafte Stille und Verschwiegenheit zu umgeben scheinen. Oft wird ein halbgeöffnetes Fenster gezeigt, das jedoch den Blick auf die Außenwelt nicht preisgibt. Die *Malkunst (Schilderconst)* gehört hingegen, neben der Allegorie des Glaubens (1671-74) zur einzigen allegorischen Darstellung, die Vermeer gemalt hat, wobei auffällt, daß es seine allegorische Bedeutung eigentümlich zurückhält: fast scheint es, als handele es sich um eine bürgerliche Szene.

[4] Paul Ricœur, *Das Rätsel der Vergangenheit*, Essener Kulturwissenschaftliche Vorträge, Bd. 2, hg. vom Präsidenten des Kulturwissenschaftlichen Instituts im Wissenschaftszentrum NRW, o.D., S. 28.

[5] Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M. 1971, S. 31ff.

- [6] José López-Rey, *Velázquez, Werkverzeichnis*, Köln 1999, 2 Bde., Bd. 2, S. 306ff.
- [7] M. Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 43.
- [8] Vgl. Hermann Ulrich Asemissen, *Las Meniñas von Diego Velázquez*, Kassel 1981 (Kasseler Hefte für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik, Heft 2). Reinhard Brandt hat die Deutung wiederholt.
- [9] Vgl. Rainer Marx, »Foucaults Irrtum«, in: *Frankfurter Rundschau*, Nr. 95 (24.4.1999), S. ZB 3.
- [10] Vgl. Michael Bockemühl, *J.M.W. Turner*, Köln 1991, S. 33.
- [11] Vgl. Honoré de Balzac, *Das unbekannte Meisterwerk*, Zürich 1983, S. 102.
- [12] Karl-Heinz Bohrer reklamiert dasselbe präzisiert im Begriff des »Schocks« ebenfalls für die *Ästhetische Theorie* Adornos; vgl. ders., *Das absolute Präsens*, Frankfurt/M. 1994, S. 110ff. sowie S. 137.
- [13] Martin Heidegger, »Der Ursprung des Kunstwerks«, in: ders., *Holzwege*, Frankfurt/M. ⁵1972, S. 7-68, hier: S. 62
- [14] Martin Heidegger, *Grundfragen der Philosophie*, Gesamtausgabe, Bd. 45, Frankfurt/M. 1984, S. 2.
- [15] M. Heidegger., »Der Ursprung des Kunstwerks«, S. 53.
- [16] Ebd., S. 64 und 63 passim.
- [17] Vgl. Jean-François Lyotard, »Der Augenblick, Newman«; in: ders., *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Berlin 1986, S. 7-23; sowie ders., »Das Erhabene und die Avantgarde«, in: *Merkur* 424 (1984), S. 151-164.
- [18] Maurice Blanchot, *Der Gesang der Sirenen*, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1982, S. 138.
- [19] J.-F. Lyotard, »Das Erhabene und die Avantgarde«, S. 152. Mit der Frage nach dem Ereignis (*occurrence*), der Fraglichkeit des »Geschieht-es?« *vor aller Bestimmung*, ist in der Tat das Grundproblem des Lyotardschen Denkens markiert; vgl. ders., *Der Widerstreit*, München, ²1989, S. 16.
- [20] J.-F. Lyotard, »Der Augenblick, Newman«, S. 13.
- [21] Gotthold E. Lessing, *Laokoon*, Werke und Briefe in 12 Bänden, Band5/2, München 1970ff., S. 115, 116.
- [22] Nam June Paik, Interview: »Die Fluxus-Leute«, in: *Magnum*, Sondernummer: *Experimente*, Heft 47, 1963.

[Home](#) [Texte](#) [Kontakt](#)