

*Es ist freilich weder das Geheimnis der Dinge,
noch das des Geistes, das sich in der Kunst darstellt,
sondern das Verhältnis zwischen beiden.*

Martin Buber, *Der Mensch und sein Gebild*

Erster Exkurs: *Die Wirklichkeit des Bildes*

Bilder ergreifen den Betrachter in gleichsam doppelter Hin-Sicht. Zum einen fühlt er sich angezogen, er spürt seine innere Nähe zum Bild, weil er auch sich selbst sieht, die Dinge und Ideen seiner Welt. Zum anderen aber empfindet er eine gewisse Distanz, eine Frag-Würdigkeit, resultierend aus einem begrenzten Verstehen, aus dem Erscheinen von Fremdheit und Unbestimmtheit, aus dem Verwiesensein auf Transzendenz. In der sinnlich-geistigen Wahr-Nehmung wird eine Gespaltenheit des Kunstwerks erfahrbar, die aus dem, was sich als das Dargestellte im Bild zeigt und erkennen läßt, allein nicht hervorgeht; wohl aber aus dem, was das Bild zu verbergen scheint und zugleich als ein anderes seiner selbst entbirgt.¹²⁵ Die Wirklichkeit des Bildes, die in ihrem *an sich* nicht erfahren, sondern nur gedacht werden kann, erschließt sich dem Betrachter als *eine* wirklich werdende Möglichkeit der An-Schauung.

Was in Bildern zur Darstellung kommt, ist etwas, was als etwas erscheint und verweist, was ist und bedeutet. In Hegels Vorlesung über die Ästhetik heißt es, daß ein Kunstwerk „eine Erscheinung ist, die etwas bedeutet.“¹²⁶ Dieses Phänomen des Bildes ist zugleich sein Wert, „der im Unerklärlichen (liegt), in dem, was die Seele den Farben und

¹²⁵ Vgl. Gottfried Boehm, der in diesem Zusammenhang auf einen entscheidenden kulturgeschichtlichen Aspekt hinweist: „Das Bilderverbot der alten Geschichte kehrt in jedem Kunstwerk wieder, insofern jedes einzelne Werk ein Moment von Nichtdarstellung in sich selbst sichtbar macht.“ G. Boehm, Diskussionsbeitrag in: W. Oelmüller (Hrsg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie 3. Das Kunstwerk*, Paderborn 1983, 223. Vgl. auch Reinhard Brandt: „Jedes Bild ist ein Gebilde aus Sein und Nichtsein.“ R. Brandt, *Die Wirklichkeit des Bildes*, München 1999, 13.

¹²⁶ G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I/II*, (hrsg. von Rüdiger Bubner), Stuttgart 1995, 61. Romano Guardini schreibt über das Wesen des Kunstwerks: „Es ‚beabsichtigt‘ nichts, sondern ‚bedeutet‘; es ‚will‘ nichts, sondern ‚ist‘.[...] Im Letzten wird es geschaffen, damit es sei und offenbare.“ R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, 30 f., 33.

Linien hinzugefügt hat, um wiederum zur Seele zu sprechen“, so Eugène Delacroix in den Aufzeichnungen für sein Journal.¹²⁷ So ist denn das Kunstwerk immer mehr, als es zu sagen vermag und selbst das zu Sagende bleibt im Wandel. Die Wirklichkeit des Bildes ist also etwas, was nicht von vornherein da ist, sondern ein sich im Betrachten ereignendes Geschehen. Im Akt der Anschauung gibt das Bild seine Wirklichkeit als eine Wirklichkeit des Sehenden frei. Insofern eröffnen Bilder dem Auge auch den Zugang zum Unsichtbaren. Paul Cézanne sagt: „Der Inhalt unserer Kunst liegt darin, in dem, was unsere Augen denken.“¹²⁸ Sich auf die geistige Wendung im Spätwerk Cézannes beziehend, schreibt Gottfried Boehm: „Die Begegnung von Blick und Realität ist das eigentliche, auslösende Ereignis, in ihm *zeigt sich*, was *ist*.“¹²⁹ Das dieses Ereignis kein Stillstand bedeutet, sondern vielmehr erst Welt-Sicht und Welt-Gestaltung ermöglicht, darauf hat Hans-Georg Gadamer in Anschluß an die Ästhetik Kants hingewiesen: „Es ist vielmehr das wahrhaft Auszeichnende der Kunst, Anschauung, und zwar Welt-Anschauung, zu sein.“¹³⁰ Bereits in der Kunsttheorie Konrad Fiedlers heißt es: „Denn nichts anderes ist die Kunst als eines der Mittel, durch die der Mensch allererst seine Wirklichkeit gewinnt.“¹³¹

Im Hinblick auf die phänomenologischen Untersuchungen Maurice Merleau-Pontys stellt Bernhard Waldenfels fest: „Die Ordnung des Sichtbaren entsteht *mit dem Sehen* und *mit den Dingen* im Zuge einer Erfahrung, die sich *zwischen* Gesehenem, Sehendem und Mitsehendem abspielt und dem Geburtsstadium nie völlig erwächst.“¹³² Dabei beruft er sich zustimmend auf die Aussage Merleau-Pontys: „Die phänomenologische Welt ist nicht Auslegung eines vorgängigen Seins, sondern Stiftung des Seins.“¹³³ Diese Intention liegt

¹²⁷ E. Delacroix, zit. in: Conrad Fiedler, Schriften über Kunst (eingeleitet von Hans Eckstein), Köln 1996, 8.

¹²⁸ P. Cézanne, zit. in: Gespräche mit Cézanne, 148.

¹²⁹ G. Boehm, Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire – Eine Kunst-Monographie, Frankfurt/M. 1988, 27.

¹³⁰ H.-G. Gadamer, Kunst als Aussage, Gesammelte Werke, Band 8, Tübingen 1993, 195.

¹³¹ K. Fiedler, Schriften zur Kunst (hrsg. von Gottfried Boehm), Band 1, München 1991, 180.

¹³² B. Waldenfels, Das Rätsel der Sichtbarkeit, in ders., Der Stachel des Fremden, Frankfurt/M. 1998, 204-224, 209.

¹³³ M. Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966, 17. Am Beispiel der Wahrnehmung einer roten Fläche verdeutlicht er diesen Gedanken: „Das Rot ist nicht bloß einfach gegenwärtig, in seiner Gegenwart vergegen-

auch in den Worten Hans-Georg Gadamer: Die in der bildlichen Darstellung „erscheinende Welt steht nicht wie ein Abbild neben der wirklichen Welt, sondern ist diese selbst in der gesteigerten Wahrheit ihres Seins. [...] Jedes Bild ist ein Seinszuwachs und ist wesentlich bestimmt als Repräsentation.“¹³⁴ Noch einleuchtender erscheint diese Feststellung, wenn sie auf das Werden des Bildes, auf die Bildwirklichkeit selbst bezogen wird. Durch die in der Darstellung des Darzustellenden hervortretende ganz eigene Wirklichkeit des Bildes erfährt das ‚Urbild‘ den eigentlichen „Zuwachs an Sein.“¹³⁵ Hierbei wächst natürlich auch ganz unmittelbar dem Künstler ein neues Sein zu. Er ist gleichsam der Entdecker, er macht das neue Sein anschaulich. Gleichberechtigt gilt die Aussage natürlich auch für den Betrachter, der im Er-Schauen Anteil nimmt an jenem neuen Sein. Genau dies nun macht die Lebendigkeit des Kunstwerks aus, seine Mitte. Hans Blumenberg hat dies in dem Satz zusammengefaßt: Das post-mimetische Kunstwerk „will nicht mehr nur etwas *bedeuten*, sondern es will etwas *sein*.“¹³⁶

Bereits für Hegel steht das authentische Kunstwerk „in der *Mitte* zwischen der unmittelbaren Sinnlichkeit und dem ideellen Gedanken;“ es ist „*nicht mehr* bloßes materielles Dasein“, aber auch „*noch nicht* reiner Gedanke.“¹³⁷ Das Bild lebt nicht allein von Farbe und Form, sondern auch in und von der Idee, von der Vergeistigung des Sinnlichen. Die künstlerische Meisterschaft wird erreicht, wenn die „Geheimnisse des sich in sich vertiefenden Scheinens der äußeren Erscheinungen“ zur Darstellung gelangen; „eine Erscheinung (aber), die etwas bedeutet, stellt nicht sich selber und das, was sie als äußere ist, vor, sondern *ein anderes*.“¹³⁸ Erst in der Wahrnehmung, die einer unmittelbaren Anschauung entspricht, entscheidet sich freilich, ob im Dargestellten jene

wärtigt es mehr als es selbst, etwas, was nicht ‚reelles Moment‘, sondern ‚intentionales Moment‘ der Wahrnehmung, nicht mein ‚Besitz‘, sondern ein ‚Vermeintes‘ ist.“ M. Merleau-Ponty, zit. in: L. Wiesing (Hrsg.), Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen, Frankfurt/M. 2002, 255.

¹³⁴ H.-G. Gadamer, Wahrheit und Methode, Gesammelte Werke, Band 1, Tübingen 1986, 142, 153.

¹³⁵ Ebd., 145, 156; vgl. auch H.-G. Gadamer, Kunst als Aussage, 126.

¹³⁶ H. Blumenberg, Nachahmung der Natur, in: ders., Ästhetische und metaphorologische Schriften (Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp), Frankfurt/M. 2001, 9-46, 45.

¹³⁷ G.W.F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I/II, 86.

¹³⁸ Ebd., 666, 61.

Mitte als ein die Ganzheit der Wirklichkeit Berührendes erfahrbar wird.

Auch für Schelling ist das Kunstwerk ein „thätiges Band zwischen der Seele und der Natur, und kann nur in der lebendigen Mitte zwischen beiden erfaßt werden. [...] Das höchste Verhältnis der Kunst zur Natur ist dadurch erreicht, daß sie diese zum Medium macht, die Seele in ihr zu versichtbaren.“¹³⁹ Im Blick auf die bildende Kunst sieht er für die Plastik „das Höchste“ in einem „vollkommenen Gleichgewicht zwischen Seele und Materie“ erreicht.¹⁴⁰ Keine der beiden Seiten soll dabei ein Übergewicht bekommen. So wie die Seele nicht ihre Idee verleugnen darf, so soll sie sich andererseits aber auch nicht übersteigen. Da die Malerei allein durch Licht und Farbe ihr Kunstwerk zur Geltung bringt, wird sie „mit desto größerer Befugniß in die Seele ein deutliches Uebergewicht legen (zu) dürfen. Wo sie dem Höchsten nachstrebt, wird sie allerdings die Leidenschaften durch Charakter veredeln oder durch Anmuth mäßigen.“¹⁴¹

In Edmund Husserls Vorlesungsmanuskript von 1925/26 heißt es: „Das Wahrgenommene in seiner Erscheinungsweise ist, was es ist, in jedem Momente des Wahrnehmens, ein System von Verweisen, mit einem Erscheinungskern, an dem sie ihren Anhalt haben, und in diesen Verweisen ruft es uns gewissermaßen zu: Es gibt hier noch Weiteres zu sehen.“¹⁴² In jeder Darstellung ist etwas mitgemeint und zugleich als mitgegenwärtig da. Die Mit-Gegenwart aber wird erst im Vollzug der Anschauung zum Gegenwärtigen und damit als ‚da‘ sichtbar. Das Phänomen des Verweisens ist für Husserl die Begründung dafür, daß es keine je abgeschlossene und damit auch keine abschließbare Wahrnehmung gibt. Die Wahrnehmung „ist ein Prozeß beständiger Kenntnisaufnahme, der das in Kenntnis Genommene im Sinn festhält und so einen immer neu gewandelten und immer mehr bereicherten Sinn schafft.“¹⁴³ Somit weist das Kunstwerk stets ins Offene, weil dem wahrnehmenden Augen-Blick ein bildschaffendes Geschehen ent-

¹³⁹ F.W.J. Schelling, Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur, 582, 606.

¹⁴⁰ Ebd., 606.

¹⁴¹ Ebd., 607.

¹⁴² E. Husserl, Analysen zur passiven Synthesis, in: Husserl (Ausgewählt und vorgestellt von Uwe C. Steiner), München 1997, 257-282, 259.

¹⁴³ Ebd., 267. Wilhelm Weischedel sagt: „Jede Gestalt will mehr, als sie ist.“ W. Weischedel, Die Tiefe im Antlitz der Welt, Tübingen 1952, 53.

springt, das als eine immerfort werdende und sich wandelnde Wirklichkeit des Bildes verstanden werden kann. Das Bild ist „über alle endgültige Faßbarkeit hinaus.“¹⁴⁴

Für Martin Heidegger vollzieht sich im Kunstwerk das „Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit.“¹⁴⁵ Dies ist ein Vorgang, ein Prozeß, so daß die Wahrheit sowohl im Vollzug des Bildschaffens als auch des Bildbetrachtens geschieht, sich immer wieder neu ereignet. Heidegger sagt: „Die Kunst läßt die Wahrheit entspringen.“¹⁴⁶ Damit ist nicht gemeint, daß das Bild eine je schon bekannte Wahrheit zeigt oder offenbart, sondern daß sich eine Wahrheit im Anblick des Bildes neu ereignet. Die Wahrheit selbst wird zum Geschehnis und ist damit zugleich geschichtlich. Sie bleibt im Werden, ohne daß sie an ein Ende kommt. „Im Werk ist die Wahrheit am Werk, also nicht nur ein Wahres. [...] Indem ein Werk Werk ist, räumt es jene Geräumigkeit ein. Einräumen bedeutet hier zumal: freigegeben das Freie des Offenen und einrichten dieses Freie in seinem Gezüge. [...] Das Werk hält das Offene der Welt offen.“¹⁴⁷ Die Unverborgenheit des Wahren aber bringt nicht alles ans Licht, denn Lichtung ist immer zugleich auch Verbergung. Im Denken Klees würde dies heißen: das uns Sichtbare ist *eine* uns zuteil werdende Wahrheit des Ganzen, *andere* Wahrheiten bleiben latent vorhanden.

Der Frage nach der Mitte des Kunstwerks, nach dem einheitsstiftenden Moment ist auch Hans Sedlmayr nachgegangen. Er versteht darunter seinen „anschaulichen Charakter“, ein „lebendiges Qualitatives“, in dem „Form und Inhalt überein kommen.“¹⁴⁸ Dieser Aussage folgend, schreibt Gottfried Boehm: „Die Fülle des Werkes wird in sei-

¹⁴⁴ M. Bockemühl, Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion: Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael, Stuttgart 1985, 176. „Der Bildprozeß, der zur Präsenz führt“, so schreibt Gottfried Boehm, „ist paradoxer Natur. Ein Anfang und ein Ende *in* der Zeit läßt sich benennen.“ G. Boehm, Der Topos des Lebendigen. Bildgeschichte und ästhetische Erfahrung, in: J. Küpper, Ch. Menke (Hrsg.), Dimensionen ästhetischer Erfahrung, Frankfurt/M. 2003, 94-112, 110.

¹⁴⁵ M. Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerks, in: ders., Holzwege, Frankfurt/M. 1994, 1-74, 25.

¹⁴⁶ Ebd., 65.

¹⁴⁷ Ebd., 43, 31.

¹⁴⁸ H. Sedlmayr, Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Hamburg 1958, 97.

ner Mitte erfaßt.¹⁴⁹ Boehm betont, daß (erst) im Rahmen eines „prozessualen Werkverständnisses“ auch das „Potential für die anschauliche Genese des Bildes“ gewahrt bleibt; dann wird es möglich, „die Unerschöpflichkeit des Gebildes als einen genetischen Vorgang zu begreifen, dessen Gestaltung und Umgestaltung sich zudem im Medium und in der jeweiligen Dinglichkeit selbst vollzieht.“¹⁵⁰ Das Bild versucht zu bewirken, daß „das Sichtbare nicht aufhört, auf ein anderes als es selbst zu verweisen. [...] Das Bild ruft den Blick auf, sich zu überschreiten. [...] Der Blick kann niemals zur Ruhe kommen.“¹⁵¹

In der theologischen Ästhetik Hans Urs von Balthasars weist das Bild, das er als ‚Schöpfung‘ versteht, „durch sein ‚Bedeutend‘ über sich selbst hinaus auf ein Mehr-als-es-selbst, das doch wiederum nicht außerhalb seiner selbst liegt. [...] Bilder zeigen über sich selbst hinaus auf das Geheimnis, das sie bergen.“¹⁵² Das ‚Mehr‘ der Bilderwelt ist die „Unerschöpflichkeit ihrer Wahrheit. [...] Sie kann nur in einer schwebenden Mitte zwischen der Erscheinung und dem Erscheinenden selbst gefunden werden.“¹⁵³ In der Beziehung des Betrachters zum Bild entbirgt sich ihm im Erscheinen die Bedeutung des Objekts. Was sich im Sehen bewahrheitet, leuchtet vom Grund des Bildes her; es verwirklicht sich aber erst, sofern es ans Licht gebracht ist. So ist also „das Bedeutende ganz im Bild zu erfassen und dennoch nicht auf die Realität des Bildes beschränkt. In dieser unauflösbaren Doppelheit beginnt sich das Geheimnis der Wahrheit als ein erfülltes Geheimnis zu offenbaren.“¹⁵⁴ In der tiefsten inneren Reflexion findet das Geheimnis seine Erfüllung, in dem das zur Sichtbarkeit Kommende sich erfüllt.

¹⁴⁹ G. Boehm, Das Werk als Prozeß, in: W. Oelmüller (Hrsg.), Kolloquium Kunst und Philosophie 3. Das Kunstwerk, 326-338, 333.

¹⁵⁰ Ebd., 335.

¹⁵¹ J.-L. Marion, Idol und Bild, in: B. Casper (Hrsg.), Phänomenologie des Idols, Freiburg-München 1981, 107-132, 122 f.

¹⁵² H.U. von Balthasar, Wahrheit. Ein Versuch, Einsiedeln 1947, 169, 159.

¹⁵³ Ebd., 158, 152.

¹⁵⁴ Ebd., 154. Es gehört zum „Vorgang der Sichtbarmachung“, so schreibt Hans-Eckehard Bahr, „daß das Rätselhafte in seiner Unergründlichkeit belassen und als solches sichtbar gemacht wird. Diese Sichtbarkeit des Verborgenen als verborgenes macht gerade das Geheimnis des Kunstwerks aus. Ja, in ihm *muß* Verborgenes fühlbar werden, da es immer das Ganze der Schöpfung symbolisiert.“ H.-E. Bahr, Poiesis. Theologische Untersuchung der Kunst, Stuttgart 1961, 144 f.

Hans-Georg Gadamer schreibt, daß „das Wesen des Bildes gleichsam zwischen zwei Extremen in der Mitte (steht). Diese Extreme von Darstellung sind das *reine Verweisen* – das Wesen des Zeichens – und das *reine Vertreten* – das Wesen des Symbols. Von beiden ist etwas im Wesen des Bildes da. Sein Darstellen enthält das Moment des Verweizens auf das, was sich in ihm darstellt. [...] So steht das Bild in der Tat in der Mitte zwischen dem Zeichen und dem Symbol.“¹⁵⁵ Neben dem erkennbaren Sinn verweist das Kunstwerk auch auf einen „Sinnüberschuß, der in dem Werke selbst liegt. Auf ihm beruht seine Unauserschöpfbarkeit.“¹⁵⁶ Jede Begegnung mit dem Bild verrät etwas von der „geheim(n) Selbigkeit des Schaffens“, von der Subjektivität des Kunstwerks, die auch den Betrachter berührt.¹⁵⁷ So wird im Sehen der Betrachter gleichsam selbst Teil des Bildes; er nimmt teil an dem, was sich ihm als das Unverborgene zeigt, das zugleich über die Realität hinausgeht. „Der Blick ist nämlich selbst Einkörperung des Sehenden in das Sichtbare, Suche nach sich selbst im Sichtbaren, dem es ZUGEHÖRT.“¹⁵⁸ In dieser Erfahrung wird der Mensch auf sich zurückverwiesen; er begegnet sich selbst auf ganz neue Weise.

Ausgehend von den künstlerischen Arbeiten Paul Cézannes entwickelt Merleau-Ponty eine ‚Phänomenologie der Wahrnehmung‘, die er in eine Ontologie des Sichtbaren zu überführen sucht, die auch eine Beschreibung des Sichtbaren als ein Unsichtbares erlaubt. Für ihn ist das Unsichtbare weder ein Noch-nicht-Gesehenes, noch ein Nicht-mehr-Gesehenes, sondern „eine Form der Abwesenheit, die als solche zur Welt gehört und unaufhebbar ist.“¹⁵⁹ Das Unsichtbare dieser Welt ist *inmitten* des Sichtbaren, ohne daß es je zur Darstellung gelangt. So wie es ein Bewußtsein vom Unbewußten gibt, ohne daß das Unbewußte bewußt wird, so kann auch das Unsichtbare nicht im Sichtbaren seine Unsichtbarkeit verlieren. Im Blick auf die Entwicklung der modernen

¹⁵⁵ H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 157, 159.

¹⁵⁶ H.-G. Gadamer, *Kunst als Aussage*, 7.

¹⁵⁷ Ebd., 391.

¹⁵⁸ M. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (übersetzt von R. Giuliani und B. Waldenfels), München 1986, 173.

¹⁵⁹ B. Waldenfels, *Phänomenologie in Frankreich*, Frankfurt/M. 1998, 200. In den Neuen Fragmenten von Novalis heißt es: „Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren.“ Novalis. *Briefe und Werke*, Band 3 (Die Fragmente), Berlin 1943, 197. Gottfried Boehm schreibt: „Jedes Gesehene begleitet der Schatten des Ungesehenen, das Sichtbare erscheint im Hof des Unsichtbaren.“ G. Boehm, *Sehen. Hermeneutische Reflexionen*, *Internationale Zschr. für Philos.* 1(1992)1, 50-67, 59.

Malerei und die Unabwendbarkeit menschlichen Umgangs mit Bildern, gibt Merlau-Ponty zu bedenken, daß wir „eine Wahrheit anzuerkennen (haben), die nicht den Dingen ähnelt, die kein äußeres Modell hat, keine vorherbestimmten Ausdrucksinstrumente und die dennoch Wahrheit ist.“¹⁶⁰

Nach Nelson Goodman findet das Bildverstehen seinen Höhepunkt „in der Mitte auf dem Weg vom Obskuren zum Offensichtlichen.“¹⁶¹ In diesem Spannungsfeld wird das Kunstwerk zur Botschaft, es repräsentiert etwas *als* etwas. Der Mensch wird im An-Blick, der kein unschuldiger ist, über die Tat-Sachen hinaus zu Entdeckungen geführt. Kunst befähigt zu „Eroberung und Gewinn.“¹⁶² Aus dem Symbolhaften des Bildes erwächst ein Weltverstehen, das von der „Relativität des Sehens und der Repräsentation“ beeinflusst ist.¹⁶³ Damit können Kunstwerke zu verschiedenen Zeiten verschiedene Dinge symbolisieren, womit zugleich auf die Geschichtlichkeit der Kunst verwiesen wird. Auch Boehm hat im Blick auf die Erfahrung von Kunst zeigen können, daß „in jedem Akt der Anschauung das Sich-fort und Anders-Deuten mit angelegt ist.“¹⁶⁴

Jedes Beschreiben der *Mitte* des Bildes läßt sich wohl übergreifend verstehen als ein Verweis auf das ‚Zwischenreich der Form‘, jene Mitte, die zwischen den Polen von Realität und Abstraktion liegt, zwischen der äußeren Wirklichkeit des Sichtbaren und der inneren Wirklichkeit des Unsichtbaren. Dieses *Zwischen* ist kein leerer Ort, keine

¹⁶⁰ M. Merlau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, 87. Kurt Werner Peukert verweist auf die abendländische Tradition jener Annahme, „daß das, was nicht ist, im Sinne des Anwesendseins, wirklicher ist, als das, was ist.“ K.W. Peukert, *Das Bild als Vorgang. Bemerkungen zu Paul Klees imaginärer Metaphysik*, *Antaios*, 7(1965-1966), 319-331, 322. Bereits der mittelalterliche Theologe Hugo von St. Victor schreibt um 1130: „Jede Darstellung zeigt umso deutlicher die Wahrheit, je klarer sie durch die unähnliche Ähnlichkeit beweist, daß sie nur ein Bild ist und nicht die Wahrheit. Deshalb führt auch die unähnliche Ähnlichkeit unseren Geist näher zur Wahrheit, weil sie ihm nicht gestattet, bei der Ähnlichkeit allein zu verweilen.“ Zit. in H. Seldmayr, *Kunst und Wahrheit*, 131; auch in: G. Frey, *Anthropologie der Künste*, Freiburg-München 1994, 144 f.

¹⁶¹ N. Goodman, *Sprachen der Kunst*, Frankfurt/M. 1997, 238 f.

¹⁶² Ebd., 236.

¹⁶³ Ebd., 21.

¹⁶⁴ G. Boehm, *Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik*, in: W. Oel Müller (Hrsg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie 1. Ästhetische Erfahrung*, Paderborn 1981, 13-28, 26.

Verhältnislosigkeit. Realität und Abstraktion kommen im *Zwischen* aufeinander zu; mehr noch, sie durchdringen einander. In diesem Prozeß des gegenseitigen Durchströmens entsteht die Wirklichkeit der Mitte. Es ist also „weder das Geheimnis der Dinge noch das des Geistes, das sich in der Kunst darstellt, sondern das Verhältnis zwischen beiden.“¹⁶⁵ Im Gebild ist diese Wirklichkeit gleichsam aufgehoben für den Betrachter, der dieser Wirklichkeit zu einer ‚zweiten Geburt‘ verhilft. Er eignet sich die Bildlichkeit an, in dem er sich die Wirklichkeit des Bildes zu eigen macht. In anderen Worten: „Wirkende Bildlichkeit ist bildende Wirklichkeit.“¹⁶⁶ Romano Guardini hat in seinem Entwurf zu einer ‚Philosophie des Lebendig-Konkreten‘ die *Mitte* definiert als einen „Beziehungspunkt lebendiger Gestalt. [...] Jedes Lebendige hat seine Mitte. [...] Etwas Schwebendes ist sie.“¹⁶⁷ Diese Aussage gilt im übertragenen Sinn auch für ein Kunstwerk, das den Zustand des Werdens nicht verläßt. Die Mitte, so scheint es, macht ein Geheimnisvolles aus, gerade deshalb, weil sie nicht zur Ruhe kommt. Sie hat keinen Anfang und kein Ende, sie ist unbegrenzt, aber sie berührt das Auge, das mit der Seele sieht. Genau dies hat Klee in seiner Bauhaus-Vorlesung (1924) über den Charakter des Kunstwerks herausgestellt: „Die Formung bestimmt die Form [...] (und) ist also nirgends und niemals als Erledigung, als Resultat, als Ende zu betrachten, sondern als Genesis, als Werden. [...] Gut ist Formung. [...] Formung ist Leben.“¹⁶⁸ Es mag überraschen, eine fast gleichlautende Formulierung bei Guardini zu finden: „Leben ist Form, Formung, Form-Erfassung. Lebensintensität ist Formintensität.“¹⁶⁹ Bilder bestimmen menschliches Leben, wie auch das Leben sich in Bildern wiederfindet und so weist das Bild gleichsam in den Menschen hinein: das Bild ist „menschliche Mitte.“¹⁷⁰ Das Bild als Ort des *Zwischen* steht gleichnishaft für das *Zwischen* menschlicher Existenz. Lebt das Bild von seiner Mitte, so wird auch menschliches Leben inmitten von Bildern seine Mitte nicht verlieren können. August Macke schreibt 1913 für eine Künstler-Zeitschrift: „Das Leben ist unteilbar. Das Leben im Bilde ist unteilbar.“¹⁷¹

¹⁶⁵ M. Buber, *Der Mensch und sein Gebild*, Heidelberg 1955, 52.

¹⁶⁶ M. Bockemühl, *Die Wirklichkeit des Bildes*, 180.

¹⁶⁷ R. Guardini, *Der Gegensatz. Versuche zu einer Philosophie des Lebendig-Konkreten*, Mainz 1985, 206 f.

¹⁶⁸ P. Klee, *Unendliche Naturgeschichte*, 269.

¹⁶⁹ R. Guardini, *Der Gegensatz*, 47.

¹⁷⁰ J. Möller, *Mensch sein: ein Prozeß*, Düsseldorf 1977, 352.

¹⁷¹ A. Macke, *Das neue Programm*, in: *Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung*, 459-462, 459.

In seinem Bild *Physiognomischer Blitz* (1927) hat Klee auf die Ganzheit unserer Lebenswirklichkeit hinweisen wollen, auf die Einheit von Mensch und Natur, auf das Bei- und Ineinandersein von Innen und Außen, von Subjekt und Objekt (Abb. 6). Für einen Augenblick, im Akt des Denkens, ist das Ungetrenntsein aufgehoben, die Ganzheit zerschnitten. Das *Zwischen* wird zur Distanz, zur Ortlosigkeit, zur Leere. Der äußere Kreis als das Symbol für Vollkommenheit und Ganzheit, für den ‚kosmischen Punkt‘, verweist darauf, daß es der Kunst gelingen kann, diese Einheit in ihrer Ursprünglichkeit sichtbar werden zu lassen, die Harmonie des Universums. Klee sagt in einer Vorlesung (1922): „Meine Aufgabe hier sehe ich von Anfang an und je länger je deutlicher: in der Übermittlung meiner im ideellen Gestalten (Zeichnen und Malen) gemachten Erfahrung, die sich um den Aufbau von Vielheiten zur Einheit dreht.“¹⁷² Diese Aussage zum künstlerischen Weg Klees korrespondiert mit der Charakterisierung des Kunstwerks durch Schelling, bei dem es heißt: „Das Kunstwerk nur reflektiert mir, was sonst durch nichts reflektiert wird, jenes absolut Identische, was selbst im Ich schon sich getrennt hat; was also der Philosoph schon im ersten Akt des Bewußtseyns sich trennen läßt, wird, sonst für jede Anschauung unzugänglich, durch das Wunder der Kunst aus ihren Produkten zurückstrahlt.“¹⁷³ Das Bild, so läßt sich gleichsam metaphorisch hinzufügen, „lebt aus der nachparadiesischen Erinnerung an die Einheit zwischen Mensch und Welt.“¹⁷⁴ Auch Klee drängt es immer wieder zum ‚Urbildlichen‘, „wo das Urgesetz die Entwicklungen speist“, zum „Urgrund der Schöpfung, wo der geheime Schlüs-

¹⁷² P. Klee, *Das bildnerische Denken*, 453.

¹⁷³ F.W.J. Schelling, *System des transcendentalen Idealismus*, 693.

¹⁷⁴ O. Bauhofer, *Der Mensch und die Kunst*, 79. „Die Kunst“, so schreibt Wolfgang Trillhaas, „erscheint uns [...] wie die Erinnerung an den Ursprung, an ein verlorenes Paradies.“ W. Trillhaas, *Vom Wesen des Menschen. Eine christliche Anthropologie*, Stuttgart 1949, 88. Nach Romano Guardini entwirft die Kunst erinnernd „etwas voraus, das noch nicht da ist“; sie verweist auf eine „Zukunft, die nicht mehr von der Welt her begründet werden kann. Jedes echte Kunstwerk ist seinem Wesen nach ‚eschatologisch‘ und bezieht die Welt über sie hinaus auf ein Kommendes.“ R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, 51, 53 f.

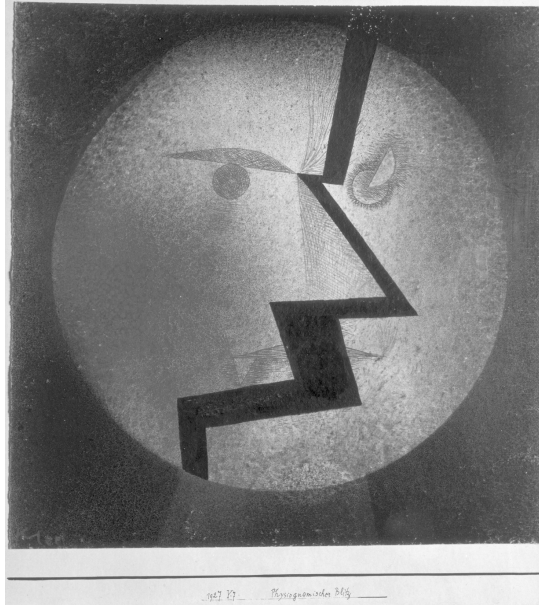


Abb. 6 Paul Klee, *Physiognomischer Blitz*, 1927

sel zu Allem verwahrt liegt.“¹⁷⁵ Hans Blumenberg verweist in diesem Zusammenhang auf das paradigmatische Lebenswerk Klees, an dem „sich zeigt, wie im Spielraum des frei Geschaffenen sich unvermutet Strukturen kristallisieren, in denen sich das Uralte, Immer-Gewesene eines Urgrundes der Natur in neuer Überzeugungskraft zu erkennen gibt.“¹⁷⁶

Quelle: B. Marx, Balancieren im Zwischen. Zwischenreiche bei Paul Klee, Würzburg 2007, 48-59.

¹⁷⁵ P. Klee, Jenaer-Vortrag, 66.

¹⁷⁶ H. Blumenberg, Nachahmung der Natur, in ders., Ästhetische und metaphorologische Schriften, 46.