

Symbolische Funktionen gegenstandloser Bilder

Alice Thaler

Dem Thema „symbolische Funktionen gegenstandsloser Bilder“ haben sich zwei Untertitel angeschlossen. Der erste:

Ist denn die Milchflasche das Sinnbild der Milch?

Kasimir S. Malewitsch

berührt die Beziehung von Zeichen und Bezeichnetem ebenso wie die von Form und Inhalt und damit mitten in unser Thema treffen

Der zweite, eine Zeile aus einem Neujahrsgedicht von Paul Michel, begleitet mich, seit ich sie las.

Die Menschheit denkt in Antithesen, manchmal muss man abwärts lesen.

Paul Michel

Sie ist kreativ äusserst anregend, eine Aufforderung, etwas in ungewohnter Richtung zu bedenken.



An diesen drei Werken werde ich das Thema behandeln.

Das heisst: an sie wird die Frage gestellt, ob sie symbolische Funktionen haben und wie die ggf. zu benennen sind.

Der Vortrag greift Überlegungen aus der derzeit noch unveröffentlichten Studie *Bild ohne Welt: ein Sichtwechsel. Zur Genealogie der Abstraktion* auf.

Bei diesen Bildern handelt es sich um abstrakte Kunst in ihrer radikalsten Form. Das verlangt, sie einem Kultur- und Kunstbegriff einzuordnen.

Vorausschicken möchte ich noch, dass ich weder Lebensgeschichten noch Werksgeschichten zu den Künstlern ausbreite.

Das *Schwarze Quadrat*, *Monochrome bleu* und *Untitled* stellen und stellen vermutlich in jeder Generation neu Vieles in Frage: von den Sehgewohnheiten über die Erwartungen, die wir an ein Bild haben und die Rolle des Publikums bis hin zur Interpretation.

Die Kunstgeschichte hat sie inzwischen alle ideell, der Kunstbetrieb finanziell geadelt, sie sind viel Geld wert.



Kasimir S. Malewitsch
1879–1935
Das schwarze Quadrat,
1915, Öl auf Leinwand, 79,5 x 79,5 cm,
Moskau, Tretjakow-Galerie.



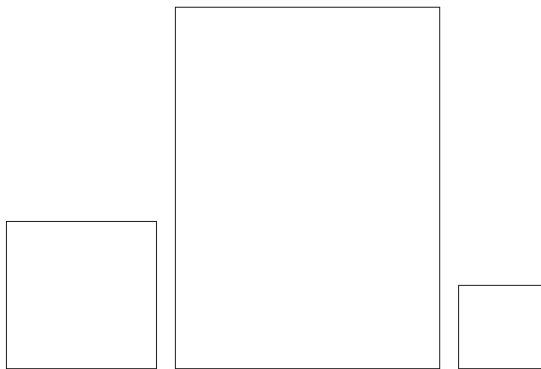
Yves Klein
1928–1962
Monochrome bleu
1961, IKB auf Leinwand,
195.1 x 140 cm



Robert Ryman
1930–2019
Untitled
2010–2011, Öl auf Baumwolllein-
wand, 45 x 45 cm,
Paris, Pinault Collection.

Die Entstehungszeit der drei Bilder liegt immer circa 50 Jahre auseinander, d.h., sie entstammen unterschiedlichen Epochen. Was bereits für zumindest unterschiedliche Bedeutungen spricht.

In der Präsentation hier werden Werke nebeneinandergestellt und Bildgrößen einander angeglichen – was die Realität beträchtlich verzerrt. Deshalb gab ich der Google-KI den Auftrag, die Bildgrößen im richtigen Verhältnis darzustellen. Hier das Resultat:



Hier also habe ich Künstliche Intelligenz eingespannt. Das einzige Mal.
Für alles weitere bin ich selbst verantwortlich.

Sehen ist nicht voraussetzungslos.

Vor rund 550 Jahren veränderte die Einführung der Zentralperspektive die Sehgewohnheiten, das Bild- und Symbolverständnis und die Art, Bilder zu komponieren.

Die Bildfläche suggerierte, Tiefe zu haben, man spricht vom Bildraum, obwohl es sich immer um eine Bildfläche handelt; Die Bedeutungsperspektive galt nicht mehr: was gross war, hatte keine grössere Bedeutung mehr, sondern war vorne und was klein war, war weit weg, unabhängig von jedem Bedeutungszusammenhang. Ein Bild bot nicht mehr gleichzeitig einen Blick von oben und von vorn, sondern zeigte einen einheitlichen Raum.

Die Welt trat räumlich und in präziser Abbildung ins Bild ein und der Standpunkt des Betrachters, sein Blickwinkel, wurden festgelegt.

Das zentralperspektivische konstruierte Bild zwingt zu einem bestimmten Sehen: einem sukzessiven Sehen und einem Sehen, das wissen und erkennen will.

Auch die Symbolik verlor ihre festgelegten Darstellungen. Da plötzlich alle Alltagsgegenstände ins Bild treten konnten, musste neue symbolische Bedeutungszusammenhänge entwickelt werden.¹

Mimesis wurde zu einem Kriterium und Werturteil von Malerei.

Das WAS hatte Oberhand vor dem WIE gewonnen.

Im 19. Jahrhundert wurde diese Entwicklung, dieser inzwischen zur Gewohnheit gewordene Darstellungsmodus wieder in Frage gestellt. Der Bildraum wurde wieder polyfokal, Farbtonalitäten wieder Bedeutungsträger und mit dem Wegfall der Gegenständlichkeit ging auch die relativ junge, aber inzwischen vertraute Symbolik verloren.

Ging sie das?

Ich meine, sie verlagerte sich.

Wenn Symbolik heisst, dass eine konkrete Darstellung für eine abstrakte Bedeutung steht, dann gilt das sehr wohl auch für «unsere» drei Werke.

Oberflächlich betrachtet sind sie schon einmal dadurch von symbolischer Bedeutung, als sie inzwischen als «Ikonen der Moderne» bezeichnet werden, d.h. das Aufbrechen von Bildtraditionen symbolisieren.

Und als das sind sie Teil unserer visuellen Kultur. Einer Kultur, die sich in verschiedenen Bereichen oder Systemen entwickelte und entwickelt.

Sprache, Mythos, Religion, Kunst und Wissenschaft sind die Bereiche, die der Philosoph Ernst Cassirer in seinem Hauptwerk *Philosophie der symbolischen Formen*² behandelt.

Der Symbolik wird damit nicht auf ein einzelnes Ding bezogen, sondern auf einen Bereich, ein System, das Cassirer Form nennt. Alle diese Bereiche haben ihre eigene Art, sich auszudrücken, ihre eigenen «Sprachen», ihre eigenen Symbolsysteme.

Hintergrund oder Ausgangspunkt ist dabei, dass

Der Mensch nicht nur von Vernunft bestimmt ist,
die Welt als Gewebe von Symbolen erlebt, sich in Symbolen ausdrückt
und sich durch Symbole mit anderen verständigt.
Er sei ein animal symbolicum.

Im Original: «Hence, instead of defining man as an animal rationale, we should define him as an animal symbolicum. By so doing we can designate his specific difference, and we can understand the new way open to man—the way to civilization».³

Was aber wird mit oder in der Kunst ausgedrückt oder formuliert?

Es war Susanne K. Langer,⁴ die um die Mitte des letzten Jahrhunderts. ausgehend u. a. von Cassirer, Kunstphilosophie und Kunsttheorie buchstäblich vom Kopf auf die Füße stellte.

Ich übernehme hier drei Gedanken, die für das Verständnis unserer drei Bilder zentral sind:

¹ Erwin Panofsky, *Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen*, insbes.: Bd. 2, Köln 2006, S. 146–148.

² Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Hamburg 2010. In den drei Hauptbänden werden Sprache, Mythos und Wissenschaft (Phänomenologie der Erkenntnis) behandelt, Religion aus dem Mythos entwickelt. In *An Essay of Man* (1944) wird auch Kunst zu den symbolischen Formen gezählt.

³ In: *An Essay of Man*, S. 26.

⁴ Susanne K. Langer, *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, Frankfurt 1984.

1. Kunst ist das Erschaffen von Formen, die menschliches Fühlen symbolisieren.

Die Aussage gilt für alle Kunst: für Tanz und Literatur ebenso wie für Musik und Malerei.

2. In Bildern werden Welt- und Subjekterfahrungen in nicht-diskursiver Form zum Ausdruck gebracht.

Sagt etwas aus über das WIE des Ausdrucks: er ist nicht sprachlich, auch in gegenständlicher Kunst oder in der Sprachkunst selbst, der Literatur, gibt es die nicht-diskursiven Aussagen, die oft stärker sind als die Gegenständlichkeit selbst. Selbst konkrete Formen können mit Ausdruck versehen werden. Vielleicht erinnert sich oder kennt jemand an Anton Stankowskis Bilderbuch *Gucken* aus den 1970er Jahren?⁵

In Bildern sehen wir Welt und Subjekterfahrungen, wofür wir aber nicht genügend oder keine Begriffe haben: ich bin versucht zu sagen noch keine Begriffe, denn Bilder zeigen oft Themen, für die erst viel später Begriffe gefunden werden. Und mit viel später meine ich Jahrhunderte später. Dafür gibt es viele Beispiele, die hier jedoch nicht ausgeführt werden können.

3. Kunst zeigt *präsentative* Symbolisierungen, die Transformation von Erfahrung in wahrnehmbare Struktur

Damit wird die Art der Symbolisierung benannt.

Langer prägte den Ausdruck: *präsentativ* für eine *Symbolik*, die im Augenblick des Wahrnehmens wirkt, sich nicht in Worte fassen lässt, sondern sich unmittelbar als Ganzes zeigt.⁶

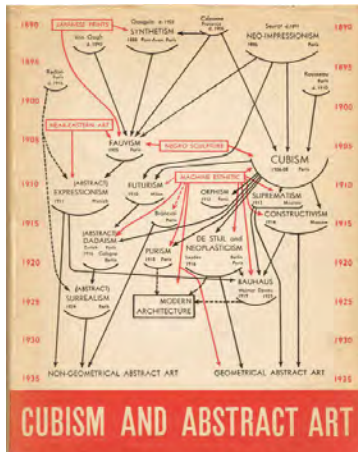
Es handelt sich um eine Symbolik, die ihre Bedeutung durch ihre reine, sinnliche Gestalt transportiert und recht eigentlich unübersetzbar ist. Präsentative Symbolik umfasst DEN Teil auch eines gegenständlichen Bildes, der sich nicht in Sprache übersetzen lässt. Sie wirkt simultan, unmittelbar und ganzheitlich und ist abhängig vom innerbildlichen Kontext, d. h. von den Beziehungen der Bildelemente untereinander.

Wenn Langer recht hat, und ich meine natürlich: sie hat – dann gelten die drei Gedanken Langers auch für unsere drei Bilder.

Doch bevor wir uns den einzelnen Bildern zuwenden, stelle ich hier ein Diagramm vor, dass die Komplexität der Entwicklungen abstrakter Malerei zusammenfasst:

⁵ Anton Stankowski, *Gucken*, Texte von Eugen Gomringer, Stuttgart 1979. Das Buch gilt wegweisend, für die Vermittlung künstlerischen, konstruktiv-konkreten Denkens und Sehens.

⁶ Susanne K. Langer, *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, Frankfurt 1984, S. 103.



Es handelt sich um das Titelblatt des Ausstellungskatalogs der ersten Ausstellung zu Kubismus und Abstrakter Kunst, die Alfred H. Barr 1936 als Direktor des Museums of Modern Art in New York ausrichtete.⁷

Ich möchte hier den Anfang und den Schluss, also 1890 und 1935, hervorheben:

Zum einen haben wir Gauguin und Cézanne, als die zwei grossen Beförderer der Abstraktion und zum anderen als zusammenfassende Einteilung nur zwei Kategorien: die geometrische und die nicht-geometrische Abstraktion. Zu bemerken ist: die eine der beiden Abstraktions-Arten bezeichnet Barr nur ex negativo: nicht-geometrisch. Darauf wird zurückzukommen sein. Der Zwei-Teilung ist beizufügen, dass das Diagramm nichts über die Bildfindung aussagt, sondern nur eine Kategorisierung der Erscheinungen vornimmt.

Deshalb möchte ich hier betonen: abstrakte Bilder entstehen auf drei Wegen:

durch Deduktion, d.h. so, wie üblicherweise abstrahieren verstanden wird.

durch Induktion, z.B. ausgehend von einem Fleck, – bereits Leonardo da Vinci empfahl diese Methode.⁸ Sie funktioniert selbstverständlich auch für Abstrakte.

Und durch Konstruktion. (Zürcher Konkrete!)

Auf diesen Hintergründen schauen wir uns nun als erstes Malewitschs Schwarzes Quadrat an:



Hier der Künstler auf einer Foto von 1925,⁹ und das schwarze Quadrat sowie die drei Gedanken von Langer, die es zu überprüfen gilt:

- Kunst ist das Erschaffen von Formen, die menschliches Fühlen symbolisieren.

⁷ Alfred Hamilton Barr Jr., *Cubism and Abstract Art*, Umschlag [Ausstellungskatalog, Museum of Modern Art, New York, 2. März–19. April 1936], New York 1936.

⁸ Vgl. Heinrich Ludwig (Hrsg.), *Leonardo da Vinci. Das Buch von der Malerei: nach dem Codex Vaticanus 1270*, Wien 1882, Absatz 66, S. 56–57, <https://doi.org/10.11588/diglit.73085>.

⁹ Quelle: https://www.kunst-zeiten.de/Kasimir_Malewitsch-Leben, ohne Namen des Fotografen.

- In Bildern werden Welt- und Subjekterfahrungen in nicht-diskursiver Form zum Ausdruck gebracht.
- Es handelt sich um *präsentative* Symbolisierungen, Transformation von Erfahrung in wahrnehmbare Struktur.

Wenn der zweite Satz für dieses Bild zutrifft, dann sind auch die anderen zwei Sätze zutreffend.

«Jedes Kunstwerk ist ein Kind seiner Zeit, oft ist es Mutter unserer Gefühle» – mit diesem Satz eröffnet Kandinsky 1912 seine Schrift *Über das Geistige in der Kunst*.¹⁰ Kandinsky betrachtet seine Zeit als «Epoche des großen Geistigen» und sieht in der Theosophie¹¹ eine mögliche geistige Orientierung, um dem materialistischen Weltbild etwas entgegenzusetzen. Vor diesem Hintergrund legitimiert er eine Malerei, die sich vom Materiellen löst, als eine Alternative zum «Alpdruck materialistischer Anschauungen». ¹²

Bei Sonia Delaunay heisst es: «Unsere Zeit ist mechanisch, dynamisch und visuell geprägt [...] Das Visuelle ist ihr spirituelles Merkmal,»¹³ – ist es nicht bemerkenswert, dass Spiritualität wie selbstverständlich als Merkmal von Malerei bezeichnet wurde?

Mondrian – auch er mit der Theosophie vertraut – publizierte 1917 seine Überlegungen zum neuen Bild in der Malerei.¹⁴

Anders als Kandinsky, der die geistige Dimension der Kunst stärker religiös deutet, begründet Mondrian die Abstraktion aus einem veränderten Bewusstsein des modernen Menschen. Für ihn vollzieht die Moderne selbst eine Bewegung vom Äusseren zum Inneren, vom Natürlichen zum Geistigen. «Das Leben des heutigen, kultivierten Menschen wendet sich allmählich vom Natürlichen ab: Es wird zunehmend zu einem abstrakten Leben», die Kunst bringe dessen Bild nur in einer abstrakten Erscheinung zum Ausdruck.¹⁵ Damit versteht Mondrian die Abstraktion nicht als Abkehr von der Moderne, sondern als deren konsequenten Ausdruck. Sie ist für ihn das ästhetische Äquivalent eines modernen, innerlich orientierten Bewusstseins.

Und Malewitsch?

Er schreibt:

Die Kunst will nicht mehr im Dienste des Staates und der Religion stehen,
sie will nicht mehr die Sittengeschichte illustrieren,
sie will nichts mehr von dem Gegenstande (als solchem) wissen und
glaubt, ohne das Ding an sich und für sich bestehen zu können.
(...) es ist doch immer und überall einzig und allein die Empfindung der Ursprung jeglicher
Gestaltung.¹⁶

¹⁰ Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, München 1912, <https://ia601602.us.archive.org/25/items/berdas00kand/berdas00kand.pdf>, oder Bern 1952, S. 21.

¹¹ Theosophie, eine mystische Erkenntnistheorie, synkretistisch, erfunden von Helena Blavatzky, einer Okkultistin.

¹² Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, S. 22.

¹³ Sonia Delaunay, *The new art of color : the writings of Robert and Sonia Delaunay*, S. 199.

¹⁴ Piet Mondriaan, *De nieuwe beelding in de schilderkunst*, in: *De Stijl*, Jg. 1, Nr. 1, Leiden 1917.

¹⁵ Piet Mondriaan, «De nieuwe beelding in de schilderkunst. 1. Inleiding», in: *De Stijl*, Jg. 1, Nr. 1, Leiden 1917, S. 2; Übersetzung mit DeepL, überarbeitet von AT.

¹⁶ Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*, München 1927. <https://doi.org/10.11588/diglit.43957>.

Bei Malewitsch spitzt sich also die Hinwendung zu inneren Erfahrungen und Empfindungen radikal zu. Für ihn stellt der Verlust der Naturbezogenheit aber kein Problem dar – im Gegenteil: Er sucht eine Darstellung der *reinen Empfindung*, eine Kunstform, die sich «vom ‹Ballast› religiöser und staatlicher Ideologien löst und zu ihrer eigenen, inneren Form gelangt.»¹⁷ Weder naturalistische noch symbolisch-religiöse Weltanschauungen sollen mit der Kunst zum Ausdruck kommen, sie soll weder abbilden noch etwas bedeuten.

Die reine Empfindung, rational nicht erfassbar, kann nur intuitiv erlebt werden.

Dazu gleich noch ein Zitat:

«Der akademische Naturalismus, der Naturalismus der Impressionisten, der Cézanneismus, der Kubismus usw. – dies alles sind gewissermaßen nichts als dialektische Methoden, die an sich den eigentlichen Wert des Kunstwerks in keiner Weise bestimmen.

Eine gegenständliche Darstellung (...) ist etwas, was mit Kunst nichts zu tun hat. (...).

Das Gegenständliche an sich ist bedeutungslos; die Vorstellungen des Bewußtseins – wertlos.

Die Empfindung ist das Entscheidende...und so kommt die Kunst zur gegenstandslosen Darstellung – zum Suprematismus.»¹⁸

Die Vorherrschaft der Empfindung nennt Malewitsch Suprematismus

Er betont immer wieder: «Vom Standpunkte des Suprematisten sind die Erscheinungen der gegenständlichen Natur an sich bedeutungslos; wesentlich ist die Empfindung als solche.»¹⁹

Malewitsch fasst Gegenstandslosigkeit nicht als Verzicht, sondern als Konzentration: Das berühmte *Schwarze Quadrat* ist für ihn nicht Leere, sondern die unmittelbare Empfindung der Gegenstandslosigkeit selbst.



Sie sehen hier eine Ausstellungsansicht. Es handelt sich um die historische Installation von Kasimir Malewitschs suprematistischen Werken auf der „Letzten futuristischen Ausstellung der Malerei 0,10“ im Jahr 1915 in Petrograd (heute Sankt Petersburg).²⁰

¹⁷ Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*, München 1927, S. 65.

¹⁸ Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*, S. 68.

¹⁹ Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*, S. 65.

²⁰ Bildquelle: <https://www.dekoder.org/de/gnose/kasimir-malewitsch/>

Bemerkenswert, und darauf machen die meisten Kommentatoren aufmerksam, ist die Lage des schwarzen Quadrats: es hänge an der Stelle, an der sonst der Platz der Ikone gewesen sei – der „schöne“ Ort – ein geheiligter Ort, sozusagen.

Ob diese Platzierung Ironie oder Vereinnahmung bedeutet, muss offenbleiben.

So ganz bedeutungslos ist diese Hängung jedoch sicher nicht.

Wie ist nun das schwarze Quadrat mit symbolischer Funktion in Verbindung zu bringen, wenn Malewitsch selbst jede Bedeutung von sich weist?

Auf dem Hintergrund, dass bei Malewitsch die Abstraktion weder deduktiv noch induktiv erreicht wird, sondern konstruiert wird, also eine geistige Aktivität ausdrückt, ist es möglich, von einer symbolischen Funktion zu sprechen:

**Das schwarze Quadrat symbolisiert die Zurücknahme jeder Interpretation von Welt
Zugunsten einer geistigen Konstruktion, es stellt eine totale visuelle Askese dar.**

Im Rahmen der Kunstgeschichte symbolisiert es einen Null-Punkt der Kunsts.

Null-Punkt - so nannte Malewitsch das Bild selbst einmal.²¹

Womit wir zu Yves Kleins grossformatigem Monochrome Bleu kommen.



Die Erde wird als der blaue Planet bezeichnet. Die Fotografie zeigt Klein, der ein Judoka war, wie er einen blauen Planeten betrachtet.²²

Dazu gibt es nun doch eine kleine Geschichte:²³

Als Klein 19 Jahre alt war, stand er an einem Strand mit seinen zwei besten Freunden, dem Bildhauer Arman und dem Dichter Claude Pascal, sie teilten die Welt auf.

²¹ Siehe: <https://ideelart.com/de/blogs/magazine/why-was-kazimir-malevich-s-black-square-painting-so-semina>

²² Yves Klein bei der Betrachtung des Blauen Globus, ca. 1960, Fotomontage, Fotograf : Harry Shunk © VBK, Wien 2007, Quelle: https://artinwords.de/yves-klein-biografie/#google_vignette.

²³ Philip Barcio in: Ein Wort über das Internationale Kleinblau, 6. August 2018, <https://ideelart.com/de/blogs/magazine/a-word-on-the-international-klein-blue>. Verkürzt wiedergegeben.

Arman nahm alles, was hergestellt war, Pascal nahm alles, was natürlich, aber nicht lebendig war, und Klein nahm alles, was natürlich und lebendig war.

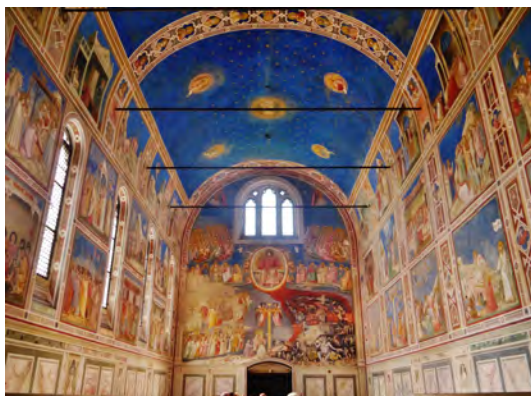
Klein schwenkte daraufhin seinen Arm, als würde er den blauen Himmel unterschreiben – Das Blau des Himmels – der Himmel: ein ultimatives Kunstwerk.

Von einem weiteren der Beziehung zwischen Yves Klein und der Farbe Blau berichtet das Centre Pompidou in Paris:²⁴

Klein, der zur Schulung der Selbstkontrolle Yudo erlernte und sich in Japan ausbildete – er erwarb dort den schwarzen Gürtel, den höchsten Yudo-Grad – eröffnete in Paris eine Judo-Schule, die er mit Monochromen Bilder von verschiedenen Farben ausstattete.

Parallel dazu beschäftigte er sich mit den Lehren der Rosenkreuzer und die Monochromen Bilder, die noch einfarbig rot oder orange waren, wurden zu semi-religiösen Objekten. Nach zwei Jahren musste er die Judoschule aufgeben, die Entwicklung monochromer Bilder aber behielt er bei.

Im Rahmen einer Italienreise besuchte er 1957 die Cappella degli Scrovegni in Assisi,²⁵ Giotto hatte dort im 13. Jahrhundert den ganzen Kirchenraum mit Fresken ausgemalt.



Da war er also wieder: Dieser blaue Himmel. Dieses Blau.

Und Klein erkannte in Giotto den wahren Vorläufer der Verwendung der Farbe Blau: sie trat einheitlich und in spiritueller Bedeutung auf: als Hintergrund der kirchlichen Geschichten, also der Heilsgeschichte, sie stellte den Himmel das, den Sitz und das Reich Gottes.

Dazu ist zu bemerken, dass im 13. Jahrhundert Blau die teuerste Farbe war: sie bestand aus geriebenem Lapislazuli, und entsprechend wurde sie auch nur für die Darstellung von Herrschaften verwendet - und für die Heilige Maria natürlich!

Nach dem Assisi-Besuch entwickelte Klein seine Monochromen Bilder weiter, liess nun aber alle anderen Farben weg: sie waren nun alle blau.

Mit einem Chemiker zusammen wurde das lebhafte Blau entwickelt, das wir nun vor uns sehen. 1960 liess Klein die Farb- und Bindemittelzusammensetzung als International Klein Blau eintragen.²⁶ Deshalb findet sich in der Bildlegende: IKB auf Leinwand = Internationales Klein Blau.

Damit wäre die Sache für uns hier schon abgeschlossen und es gilt:

²⁴ <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/personne/cnyykzx>. Übersetzt und verkürzt von AT.

²⁵ Bildquelle: Wikipedia, Creative Commons, User: Zairon.

²⁶ <https://www.centrepompidou.fr/en/pompidou-plus/magazine/article/the-untold-story-of-the-international-klein-blue-ikb-of-yves-klein>.

Auf dem Hintergrund, der Farbe Blau und ihrer spirituellen Bedeutung und weiteren assoziativen Zuschreibungen kann eine symbolische Funktion formuliert werden:
Sie liegt in der **Darstellung von Unendlichkeit, Leere und Spiritualität**, im **Verweis auf die Präsenz des Immateriellen**.

Gäbe es da nicht einen weiteren, einen kunsthistorischen Zusammenhang:

Seit der Renaissance, die den Künstlern die Freiheit des Gestaltens ermöglichte, gab es konkurrierende Auffassungen über den Kompositionsvorgang.

Die einen vertraten die Bedeutung des Planens und Zeichnens, des *Disegno*, andere vertraten die Ansicht, dass ein Bild über die Farbe und das Licht aufgebaut werden müsse, das waren die Vertreter des *Colore* oder *Colorito*.

Die zugrunde liegende Debatte kreiste um die Frage, welche dieser beiden Prinzipien eine wirkungsvollere und wahrheitsgetreuere Darstellung ermögliche – und damit um zentrale Kriterien ästhetischer Bildqualität.

Zwischen diesen zwei Auffassungen spielten sich wahre Richtungskämpfe ab. Hier eine knappe Übersicht:

Disegno	Italien des 16. Jh.	Colore
Florenz/Rom		Venedig
Zeichnung, Konzept		Kolorit, Licht
Intellekt, Geist		Gefühl
Männlich		Weiblich
	Frankreich 17. Jh.	
	Querelles des Coloris	
Nicolas Poussin		Peter Paul Rubens
	England 18. Jh.	
Joshua Reynolds		Thomas Gainsboroug
	Moderne, 19. Jh.	
Cézanne		Paul Gauguin
	USA, A. Barr	Nicht-geometrisch
Geometrisch	Frankreich D. Vallier	lyrisch

In Italien wurden die Differenzen zwischen den Schulen von Rom / Florenz (*Disegno*) und Venedig (*Colore*) ausgetragen. Wobei die einzelnen Positionen mit Assoziationen angereichert wurden, die man sich gegenseitig vorwarf. Vor allem die Florentiner waren nicht zimperlich und warfen den Venezianern Geistlosigkeit und weibisches Verhalten vor, in Frankreich konkurrierten sich im späten 17. Jahrhundert unter der Bezeichnung *querelles des coloris* die Gestaltungstile von Poussin (*Disegno*) und Rubens (*Colore*), in England die Auffassungen von Joshua Reynolds und Thomas Gainsborough und schliesslich lassen sich im späten 19. Jahrhundert Cézannes geometrische Grundformen und Gauguins Farbprimat wiederum zweifelsfrei mit den bildtheoretischen Polen von *Disegno* und *Colore* in Beziehung setzen.²⁷ Erinnern Sie sich an das Diagramm? Da standen die Namen auf der Höhe von 1870. Die Kontinuität dieser bildtheoretischen Oppositionen ist bemerkenswert. Sie wirkte weit in die Moderne hineinwirkt.

²⁷ Siehe dazu: Alice Thaler, Von Dualismen des Bildes, *Disegno oder Colore – ein Sprachenstreit*, Basel 2015. S. 155–163.

Die Auswirkungen dieser Gegenüberstellung sind erschreckend: die Abwertung des Weiblichen wurde von Mondrian bis Klimt in übler Weise tradiert. Mehrere Autorinnen haben diese frauenfeindlichen Äusserungen der Künstler der Moderne zusammengetragen.²⁸

Und da kommt nun Yves Klein und lässt allen Disegno, alle Linien, alles Männliche, alles Planen hinter sich: er gibt uns nur die Farbe zu Sehen.

Dabei bezieht er sich ganz klar auf den Diskurs von Disegno und Colore. Denn 1954 konzipierte er einen Film, der zwar nie realisiert wurde, doch den Titel trug: «Der Krieg zwischen Linie und Farbe oder: auf dem Weg zu einem monochromen Vorschlag».²⁹ Das heisst: zwischen Disegno und Colore entschied er sich für die Farbe.

Diese symbolische Funktion ist dem Monochrome bleu unbedingt noch zuzusprechen:

Symbolische Funktion

Die Darstellung von Unendlichkeit, Leere und Spiritualität, der Verweis auf die Präsenz des Immateriellen.

Die Aufwertung der Farbe und die Stärkung der damit verbundenen, assoziativ zu erschliessenden Positionen.

Das ist, gerade auf dem Hintergrund wüster frauenfeindlicher Zuschreibungen, nicht hoch genug zu schätzen.

Womit wir zum dritten Bild, zu *Untitled* von Robert Ryman kommen.



Auf der Photographie ist, im weissen Hemd, Robert Ryman, und rechts von ihm Urs Raussmüller abgebildet.³⁰

Urs Raussmüller ist Künstler, Kurator, Kunstvermittler, auch Mäzen, 1978 Initiator von *InK. Halle für internationale neue Kunst* in Zürich und 1984–2014 Leiter der Hallen für neue Kunst

²⁸ Susanne Deicher, Hrsg., *Die weibliche und die männliche Linie. Das imaginäre Geschlecht von Klimt bis Mondrian*. Berlin 1993; Monika Wagner, «Linie – Farbe – Material. Kunsttheorie als Geschlechterkampf», in: *Re-Visionen. Zur Aktualität von Kunstgeschichte*, Berlin 2009.

²⁹ Verena Krieger, «Die Farbe als <Seele> der Malerei», S. 91.

³⁰ Bildquelle: <https://raussmueller-insights.org/ryman-gemaelde-und-ryman-ausstellungen/> © Urs Raussmüller, Christel Sauer.

Schaffhausen, 1984–2014.³¹ In Schaffhausen zeigte Raussmüller die grösste Privatsammlung von Rymans Bildern, zeitweise waren über 50 davon ausgestellt

Ich bitte Sie, wenn Sie nun auf dieses Bild schauen, ihr Augenbewegungen zu registrieren.



Wandern Sie das Bild ab Tasten Sie es ab? Untersuchen Sie die Knubbel und Pinselhaare? Wechselt ihr Blick zwischen dem unregelmässig hervortretenden, bunten Untergrund und der Bildmitte? Kreist der Blick oder schweift er?

Ich besuchte die Hallen für Neue Kunst mehrere Male.

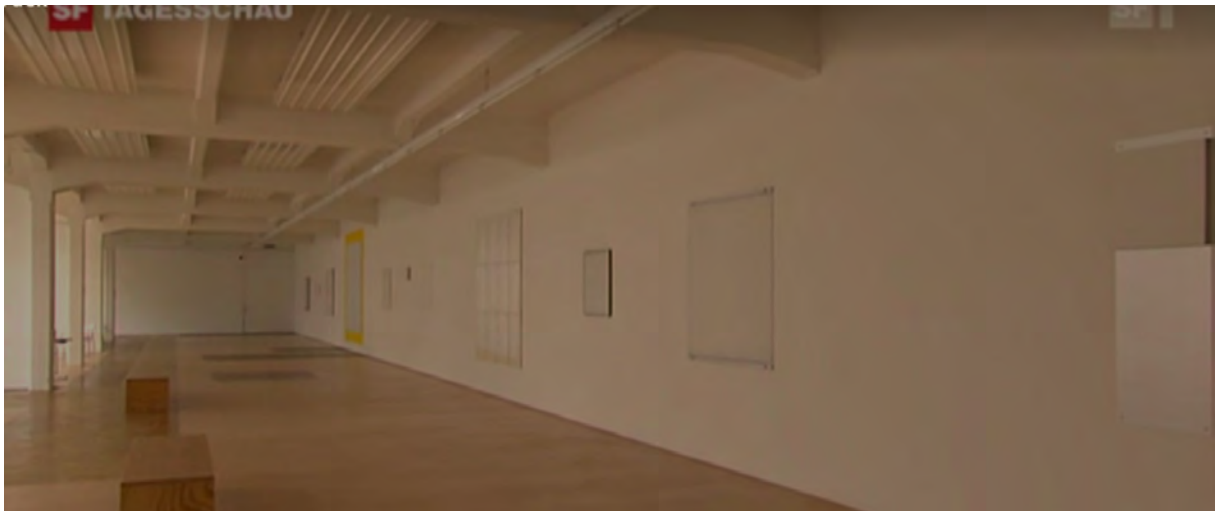
Man betrat alte Fabrikräume. Grosse, riesige Räume, Weiss gestrichene Wände und Decken. Und in einigen dieser riesigen Räume hingen Weisse Bilder, viele verschiedene weisse Bilder: verschieden in den Formaten, in der Struktur und Textur, man sah Pinselstriche, Pinselhaare, oder das Gegenteil: glatte Farbflächen, Hintergründe waren sichtbar oder konnten erahnt werden – Ich geriet in eine ungewohnte Stimmung: irgendwie erholt und eigenartig wach. der grosse Nuancenreichtum wirkte anregend.

Die Aufsichtsperson die ich leicht beschämt ansprach und der ich von meinem Eindruck berichtete, es sei wie ein reinigendes Bad für die Augen – so kam mir die Erfahrung vor – bestätigte mir, dass sie das sehr oft von Besucherinnen und Besuchern höre, ja, dass manchmal sogar von therapeutischer Wirkung die Rede sei.

So weit meine Erfahrung.

Was war und ist das erholsame?

³¹ <https://raussmueller-insights.org/zeichen-und-wunder-das-ink-in-zuerich/>



Der Ausschnitt aus einem Tagesschaubeitrag von 2010, dem 80. Geburtstag von Robert Ryman, vermag vielleicht einen Eindruck der Weite der Halle und der grosszügigen Hängung der Bilder zu vermitteln.³² Die Hängung wurde immer mit dem Künstler zusammen vorgenommen.

Für mich lag und liegt die Wirkung dieser Bilder darin, dass sie keine Übersetzung verlangen. Sie wollen mir nichts Bestimmtes zeigen. Ich kann sie einfach sehen. Nur SEHEN.

Ich muss nichts können, wenn ich diese Bilder anschau, nur Sehen oder Schauen wollen.

Robert Ryman arbeitete mit Weiss, alle mögliche Arten von Weiss.

Sind Sie sich bewusst, wieviele Sorten von Weiss es gibt?

Bleiweiss, Zinkweiss, Bariumweiss, Kalkweiss, Seidenartiges Weiss, Knochenartiges oder industriell hergestelltes Weiss, Weiss, dass durch einen farbigen Untergrund verstärkt oder irritiert wird – Weiss macht sichtbar, weisse Farbzonen sind so etwas wie Reflexionsflächen für das Licht. Diesen vielfältigen Eindrücken begegnet man in diesen Bildern. Dieser Nuancenreichtum wirkt auf das Publikum ein.

Rymans Werke sind weder deduktiv noch konstruktiv, sondern induktiv aufgebaut: Aufgebaut. Er experimentierte ergebnisoffen mit Pinseln, verschiedenen Farbstoffen (Öl, Acryl, Emaille) und Bildträgern (Glasfaser, Metall, Papier, Leinwand). Über seine Anfänge sagte er selbst, er habe Farbe gekauft, um schlicht auszuprobieren, wie sie sich verhält und «zu sehen, was passiert». Die visuelle Erkenntnis folgt also direkt aus dem physischen Akt.³³

Das heisst, das Bild wird sehend aufgebaut. Und spricht auch ausschliesslich den Wahrnehmungsvorgang, das Sehen, an.

Wenn etwas, dann ist es also das Sehen selbst, das hier thematisiert wird.

Dazu gehört ein Zitat von Urs Raussmüller:

«Diese Gemälde beharren nicht auf einem theoretischen Konzept und müssen nicht in einer bestimmten Weise zur Kenntnis genommen werden. Die Betrachter sind frei, die Gemälde auf sich wirken zu lassen. Sie sind sogar gut beraten, wenn sie sich vor Rymans Werken nicht lange nach Sinn und Aussage fragen, sondern sich der besonderen Stimmung von Leichtigkeit und eben Offenheit hingeben, die diese Gemälde erzeugen können. Je länger man sie auf sich

³² Ausstellungsraum, gezeigt in der Nachrichtensendung Tagesschau (Quelle: Schweizer Radio und Fernsehens [SRF], 2010). Weitere Innenansichten siehe: <https://raussmueller-insights.org/raum-und-zeit-fuer-neue-kunst/>.

³³ Vgl. Johannes Meinardt, in: Robert Ryman: Retrospektive, Kunstforum: <https://www.kunstforum.de/artikel/robert-ryman-retrospektive/>.

wirken lässt, um so mehr wird man feststellen, dass man selbst sich öffnet, dass die Wahrnehmung differenzierter reagiert, dass man sensibel für Feinheiten, Details und Zwischentöne wird – nicht nur in Bezug auf die Gemälde, die man anschaut, sondern grundsätzlich, über die Gemälde hinaus.»³⁴

Ryman nannte seine Bilder realistisch.

Alles daran ist real und faktisch. Nichts will etwas anderes zeigen oder sein, als was es zeigt oder ist.

Wo also ist hier die Symbolik?

Auf dem Hintergrund: der Wirkung der Farbe, des Lichts und der Struktur und im Zusammenhang mit der Bedeutung der Wahrnehmung lässt sich folgende symbolische Funktion feststellen:

Sie liegt im Verweis auf die Sichtbarkeit als Sichtbarkeit und auf das Offenlegen des Wahrnehmungsprozesses. Das heisst, sie liegt darin, das Sehen selbst sichtbar zu machen.

Schliessen möchte ich mit einem Zitat von Clifford Still, schrieb 1952:

Der Betrachter entnimmt im Allgemeinen einem Kunstwerk das, was er vorher hineingelegt hat [...]. Wenn er sich diesen Zwängen entziehen kann, die ihm ja nur ein Spiegelbild seiner selbst zurückwerfen, dann kann er vielleicht etwas von dem inneren geistigen Gehalt des Werkes spüren.³⁵

³⁴ Auszug aus einem Gespräch mit Urs Raussmüller, geführt in Basel, im August 2001. <https://raussmueller-insights.org/ryman-gemaelde-und-ryman-ausstellungen/>.

³⁵ Clifford Still: Geleitwort zu einer Ausstellung 1952 in New York, zitiert nach Ch. Harrison, P. Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Ostfildern 1999, Bd. 2, S. 708.