

BILDER SEHEN – ETWAS SCHÖNES SEHEN?

[Zur Eröffnung der Ausstellung *Figur & Schule* von Rocco Hettwer, 14. Febr. 2008 in der *Galerie im Turm*, Berlin-Friedrichshain]



THESEN

*Die moderne Malerei ist wie ein Satz,
dessen Sinn sich nicht erfassen lässt,
wenn man jedes einzelne Wort für sich prüft.*
Nicolás Gómez Dávila¹

I.

Wer sich ein bisschen mit der Malerei von Rocco Hettwer auskennt und sich heute hier umschaute, wird überrascht sein. – Es gibt bei ihm augenfällig eine Wende zum Figürlichen, genauer gesagt gibt es bei ihm eine Wandlung *im* Figürlichen [den auch abstrakte Formen – die er bisher bevorzugte – sind natürlich auf ihre Art ‚figürlich‘]. Hier können wir jetzt also erste Ergebnisse betrachten, die Rocco Hettwer in der Auseinandersetzung mit der *Figur* und, wie wir hier sehen, auch dem *Portrait* realisiert.

Es gibt also bei ihm so etwas wie eine kleine, fast möchte man sagen ‚anthropologische‘ Wende; kurzum etwas, was man auch beispielsweise aus der

¹ Nicolás Gómez Dávila: *Notas*, Berlin 2005, S. 383.

zeitgenössischen Philosophie kennt. Hier wie da bleibt eine solche Wendung allerdings nicht folgenlos. Und eine der Folgen ist, hier wie da, und das ist eine der Konsequenzen für unsere Moderne, die André Malraux einmal genau wahrnahm, nämlich dass sich „die Ewigkeit sich aus der Welt zurückzuziehen“² beginnt. Das hat wiederum Folgen auch für die Malerei – man kann das als neue Bedingung der Möglichkeit fürs eigene Schaffen akzeptieren oder dagegen opponieren. Je nach Entscheidung gehört man dann entweder zur ‚Moderne‘ oder zum ‚Akademismus‘.

II.

In einem programmatischen Text zur künstlerischen Moderne, in *Les yeux enchantés*³ [*Die Zauber-Augen*] hat Max Morise 1924 die erste Betrachtung über die Möglichkeit einer neuen, dann surrealistisch genannten, Malerei vorgestellt. Und *Zauber-Augen* wären genau das, was man braucht, um den neuen Künstlern in ihre neuen Welten folgen zu können.

Das war zunächst eine Reaktion auf Krisenlagen in den Ausdrucks- und Wahrnehmungswelten der Moderne, von der André Breton einmal (im Gespräch mit André Parinaud) sagte: „Die sogenannte kartesianische Welt, die uns umgibt, ist eine unhaltbare Welt ... wogegen jede Form des Aufstands gerechtfertigt ist.“⁴

Dieser Aufstand berührt in der Kunst vor allem das, was wir als *Schönheit* zu identifizieren geneigt sind, oder eben auch nicht!

Der ursprüngliche Denkeinsatz dieses Perspektivenwechsels – der „Durchbruch von der ‚Denkform‘ zur ‚Lebensform‘“⁵ – ist auf das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts zu datieren, – nach dem Ende der (von Heinrich Heine sogenannten) *Goetheschen ‚Kunstperiode‘*.

Die neuen künstlerischen Horizonte sind ziemlich genau zu markieren: nämlich um 1870, als in Paris Lautréamonts *Les Chants de Maldoror* erschien. Mit diesem Text vollzog sich eine Volte hinsichtlich dessen, was künftig als *Schönheit* zu gelten habe. Dessen poetische Neubestimmungen von dem, was wir nun als *schön* zu verstehen hätten: „Beau comme le vice de conformation congénital des organes sexuels de l’homme, consistant dans la brièveté relative du canal de l’urètre et la division ou

² André Malraux: *Stimmen der Stille*, Baden-Baden 1956, S. 479.

³ In: *La Révolution surréaliste*, Nr. 1/1924.

⁴ André Breton, *Entretiens – Gespräche*, hg. v. U. Hörner & W. Kiepe, Amsterdam / Dresden 1996, S. 121.

⁵ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen* [1929], Dritter Teil, Darmstadt 1954, S. 60.

l'absence de sa paroi inférieure, de telle sorte que ce canal s'ouvre à une distance variable du gland et au-dessous du pénis“, oder auch „beau comme la caroncule charnue, de form conique, sillonnée par des rides transversales assez profondes, qui s'élève sur la base du bec supérieur du dindon“⁶, kurz: „beau comme le tremblement des mains dans l'alcoolisme“⁷, waren vorderhand degoutant, provokativ und nihilistisch. Eine Verbindung von Weihe und Schändung. Es ist die generelle Weigerung, Künstlerisches künftig nach konventionellen ästhetischen Kriterien zu beurteilen. – In diesen Definitionen des *Schönen* aber kommt eine literarische Verfahrensweise zum Ausdruck, die dann namentlich im Surrealismus dessen bildnerische und literarische Poetik bestimmt hat. Es ist der von André Breton so genannte *hasard objectif*, d. h. also die Annäherung zweier in ihrer 'Binnenlogik' völlig konträrer Konstellationen, Strukturen, Dinge etc., die dann wie zwei Vektoren eine neue Resultante bilden: „la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'une parapluie!“⁸ Und diese Synthese hat ein einziges Ziel: die Grenze zwischen ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘, zwischen Kunst und Leben aufzuheben, ja die Auflösung der Kunst ins Leben (und vice versa).

Was aber ist hier mit der *Schönheit* passiert? Warum soll das (noch) *schön* heißen? – Aus dem einem Grund: wir sollen ausschließlich den Menschen, seinen Körper, als einen einzigen Selbstzweck, und eben nicht bloß als ein Mittel oder Modus von etwas anderem, womöglich ‚Höherem‘, begreifen lernen. Also: nicht die Natur ist schön, nicht die Kunst ist schön, nicht Gott ist schön, nicht der Staat ist es, sondern allein der Mensch ist schön! Oder, wie es Lautréamont auch sagt: „Ma subjectivité et le Créateur, c'est trop pour un cerveau.“⁹ Kurzum: Wir können überhaupt nicht andre schöne Götter neben uns haben, außer uns selbst. Und das hat dann Nietzsche in seinem Diktum zusammengefasst: „Nichts ist schön, nur der Mensch ist schön.“¹⁰ Genauso hat das auch der Künstler ausgedrückt, der dann von Nietzsche eine der eindrucksvollsten Plastiken schaffen wird – Max Klinger: ihm ist der menschliche

⁶ Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, 6. Ch., 2. Kap., IV, [ed. Re Soupault, Heidelberg 1954, S. 264f: schön wie der angeborene organische Fehler der Geschlechtsteile des Mannes, der in der relativen Kürze des Kanals der Harnröhre und ... des Fehlens ihrer Innenwand besteht, so daß dieser Kanal sich in wechselnder Entfernung von der Eichel und unter dem Penis öffnet UND: schön wie die fleischige, kegelförmige Karunkel, von ziemlich tiefen, querverlaufenden Runzeln durchfurcht, die sich auf dem Ansatz des oberen Schnabels des Truthahns erhebt].

⁷ Ibid., 5. Ch., 2. Kap., [ed. 1954, S. 211: schön wie das Zittern der Hand bei Alkoholsucht].

⁸ Ibid., 6. Ch., 2. Kap., I [ed. 1954, S. 250: die unvermutete Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Sezirtisch!].

⁹ Ibid., 5. Ch., 3. Kap. [ed. 1954, S. 214: Meine Subjektivität und der Schöpfer, das ist zuviel für ein Gehirn].

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Streifzüge eines Unzeitgemäßen*, Nr. 20. Kritische Studienausgabe [KSA], ed. Montinari & Colli, München 1988, Bd. 6, S. 124.

Körper sowohl Kern als auch Mittelpunkt der Kunst und „das Schönste, was wir uns vorstellen können.“

Das soll uns daran erinnern, dass wir – schon wegen der *Schönheit* – nicht nur nicht ein Derivat der Natur sind, sondern dass der Anthropos selber ein *Schönes Ganzes* ist. Aber das wiederum als ein Paradox, weil er als *Schönes* – (nach Kants Bestimmung: die höchste „Form der Zweckmässigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zweckes an ihm wahrgenommen wird.“¹¹) – als eine ‚zweckzurücknehmenden Zweckmäßigkeit‘ verfasst sind. Das heißt, wir sind – wie *Schönheit* selber – von einer ‚inneren Grenze‘ bestimmt. Diese Grenze beschränkt uns und erlaubt uns zugleich ein Blick darüber hinaus. Also: der Mensch ist durch sein Ausdrucks- & Empfindungsverhalten selber begrenzt und unbegrenzt zugleich.

III.

Schön ist also nicht so sehr eine unbegrenzte Abbild-Eigenschaft, sondern sie ist eine Art (symbolische) performative Anschauungsform, für die Konstitution unserer – begrenzten – Erscheinungswelt; *Schönheit* so verstanden dient so der ‚Rettung der Phänomene‘ aus ihrer ontologischen Inferiorität. Das herkömmlich metaphysische ‚Ganze‘ dagegen ist bestenfalls *absolut, erhaben, sublim, schrecklich*.

Wenn man aber das *Schöne* als grenzenloses Normativ begreifen würde, dann kann *Schönheit* auch welt- und lebensfeindlich werden. Schon bei Heinrich Heine wird auf diese Grenze von *Schönheit* aufmerksam gemacht, die mit der Lebenswelt des Menschen zu tun hat, und zwar angesichts einer Vollkommenheits- & Überwältigungs-Triumphalistik, die der *Schönheit* traditionell auch eigen ist. Die Göttin der *Schönheit* – Aphrodite – verfällt bisweilen dieser Versuchung und sie verwandelt sich dann in die Venus Libitina[= die römische Leichengöttin]: „Doch graut mir heimlich vor deiner Schönheit / Und wollt mich beglücken dein gütiger Leib, / Wie andre Helden, ich stürbe vor Angst – / Als Leichengöttin erscheinst du mir, / Venus Libitina!“¹² Das Grenzenlose, das ‚Erhabene‘ von *Schönheit* wäre der Tod der *Schönheit*. Sie wird dann zum *Vomitiv*; beim ‚Sozialistischen Realismus‘ kann man diese physiologische Reaktion an sich selber beobachten.

¹¹ Immanuel Kant, Werke, ed. Hartenstein, 1867, Bd. V, S. 242.

¹² Heinrich Heine, Die Götter Griechenlands. Werke u. Briefe, ed. H. Kaufmann, Berlin 1961, Bd. 1, S. 205 f.

IV.

Damit ist in der Neuzeit (künstlerisch seit der Renaissance) endgültig das Begreifen der *Schönheit* nicht mehr einem ‚Substanzbegriff‘ überlassen, sondern neu einem ‚Funktionsbegriff‘ unterstellt.

Die Folge davon ist: das *Schöne* wird begriffen als ein exklusives Mittel des Menschen, die Welt auszudrücken, Welt wahrzunehmen, das Sinngeschehen von Weltentdeckung zu strukturieren. – Die *Schönheit* ist als exklusiver anthropologischer, sinnlicher Schlüsselreiz (für's Überleben) zugleich unser Formprinzip für den Bau der Welt, als der Herstellung einer ‚zweiten Natur‘ aus dem Rohstoff der ersten.

Das hatte sofort Folgen für z.B. die Mimesis-Theorie.¹³ Denn wir ahmen eben nicht mehr ein ‚Schönes der Natur‘ nach, sondern wir entwerfen mit unserer subjektiven Anschauungsform *Schönheit* eine anthropologisch tingierte ‚Zweite Natur‘. – Der diesbezügliche Wendepunkt ist allerdings schon im Werk von Giuseppe Arcimboldi – „buchstäblich wie ein Vorläufer Picassos“¹⁴ – zu entdecken: In seinen Portraits (z.B. *Der Winter*) werden viele Elemente der (schönen) Natur – als *naturalia* – aufgenommen und gestaltet, aber so, dass sie am Ende alle anthropomorph verwandelt sind und in einer dann neuen Schönheit – als *artificialia* – in einem so noch nie gesehenen Anthropos gipfeln. Wir bekommen auf diese Weise hier etwas zu „sehen, das noch keinen Namen trägt, noch nicht genannt werden kann, ob es gleich vor Aller Augen liegt.“¹⁵ Gerade das aber, was und wie da ein Neues entsteht, wird (von Nietzsche) *Originalität* genannt.

Das kommt zum Ausdruck in der großen Entwicklungstendenz der modernen Malerei, von der seit Mitte der zwanziger Jahre auch der spanische Kulturphilosoph José Ortega y Gasset sprach, nämlich, dass es eine Grundrichtung in der europäischen Malerei gibt, die man beschreiben könnte als „eine Rückzubewegung vom gemalten Objekt auf das malende Subjekt.“¹⁶ Das aber bedeutet, weiter in den Worten Ortegas: „Wenn das Gemälde auf den Wettlauf mit der Wirklichkeit verzichtet, wird es das, was es authentischer Weise ist: ein Bild, eine

¹³ „Ein sehr enger Begriff von Nachahmung, die als Ziel aller Kunst hingestellt wurde, steht am Anfang des tiefgreifenden Missverständnisses, das wir bis in unsere Tage verfolgen können.“ (André Breton, *Der Surrealismus und die Malerei*, in: *Surrealismus in Paris 1919-1939*, h. v. K. Barck, Leipzig 1983, S. 605).

¹⁴ Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg 1957, S. 45.

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, III, Nr. 261. KSA, Bd. 3, S. 517.

¹⁶ José Ortega y Gasset, *Über den Blickpunkt in der Kunst* [1924]. *Gesammelte Werke*, Stuttgart 1978, Bd. 3, S. 312.

Unwirklichkeit.“¹⁷ Und das muß auf radikale Weise unser *Sehen* beeinflussen und verändern. Denn das heißt, dass wir vom Künstler von nun an also keine sog. ‚objektiven‘ Gegenstände zur Widererkennung präsentiert bekommen, sondern dass wir mit ihm in *seiner* Symbolwelten eingeladen sind; dass er uns Dinge zeigt, wie nur er sie sieht und nicht wie sie ‚an-sich-selbst‘ sein mögen. Jenes Gespenst der *Dinge-an-sich-selbst* hatte allerdings schon Immanuel Kant für unsere künftige epistemische Kommunikation ausgeschlossen [und – nebenbei – sein Programm eines subjekttheoretischen Konstruktionsbegehren synthetischer Urteile hatte der Romantiker Novalis, nicht ohne Witz, aber hermeneutisch pfiffig, als identisch mit der Frage: *Wie ist Magie möglich?* beschreiben wollen].

V.

Wenn also dann [wie schon Immanuel Kant definierte] die höchste Frage für die Philosophie und, man kann hinzu setzen, für die Kunst, *der Mensch* ist, dann macht man sich auch die existentielle *Differenz*, den *Widerspruch* (der der Mensch nämlich selber ist) zur künstlerischen Lebensaufgabe, zum Gestaltungsproblem.

Einer der größeren europäischen Philosophen, Friedrich Nietzsche, hat uns einmal gerade im Umgang mit Portraitmalerei warnen wollen, als er zu bedenken gab: „Ein großer Maler, der in einem Portrait den vollsten Ausdruck und Augenblick, dessen ein Mensch fähig ist, enthüllt und niedergelegt hat, wird von diesen Menschen, wenn er ihn später im wirklichen Leben wieder sieht, fast immer nur eine Carricatur zu sehen glauben.“¹⁸

Kurzum: bei der Portraitmalerei ist etwas, was man auch Philosophen nietzscheanischen Zuschnitts nachsagt: gewollt wird und gestaltet werden soll, wenn auch nicht gleich ein *Neuer Mensch*, gar ein *Übermensch*, so doch der *wahre Mensch*, wie er ‚hinter‘ den sozialen, religiösen oder geschichtlichen Masken zu finden sein müsste.

So hat (wie Kunst überhaupt) auch die Portraitmalerei etwas von ‚Menschenkonstruktion‘, ‚Menschenmacherei‘, jedenfalls irgendetwas aus ‚Frankenstein’s Atelier an sich ...

¹⁷ José Ortega y Gasset, Die Austreibung des Menschen aus der Kunst [1925]. Gesammelte Werke, a.a.O., Bd. 2, S. 252.

¹⁸ Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches II [Der Wanderer und sein Schatten, 309], KSA, Bd. 2, S. 690 f.

Nun, nicht alles wird so heiß gegessen wie es gekocht wird. So auch hier. – Wir betrachten Bilder ja sowieso gewissermaßen mit einer doppelten Perspektive: wir sind zunächst *sinnlich* neugierig, ob uns etwas anspricht (farblich, formal, thematisch), und wir sind dann *ideell* gespannt, ob wir etwas verstehen, d.h. ob wir unsere Vorbegriffe von dem, was wir glauben, was Malerei sei mit dem in Deckung bringen können, was uns als wirkliche Malerei begegnet. Leider geht im Galeriealltag beim Besucher dieser interne Lernprozeß – eitel und festgelegt wie wir sind – häufig zu Ungunsten des Künstlers aus.

Was uns bei Hettwers Portraits zunächst auffällt, das sind *Pierrot*-Motive. Unschwer ist deren Ursprung in Picassos Werk (seit 1905: *Tod des Harlekin*) auszumachen. Picassos Formenwelt bildet dabei zugleich das Kontinuierliche, das dies mit dem bisherigen Schaffen Hettwers verbindet.

Wir sehen also nicht nur den Pierrot [d.i. im Deutschen die Figur des *Hanswurst*], sondern sollen auch noch *Sehen wie Pierrot*. Hettwer legt uns das nahe, indem er sich selber *als Pierrot* portraitiert. Aus diesem Umstand aber, dass der Maler so mit dem Blick des *Pierrot* eins wird, erwächst ein unbehebbares Paradox: Der Maler kann nicht das, was er sieht, so malen, dass der Betrachter des Gemäldes sieht, was er sah.

Eine Konsequenz für das Verstehen solcher Bildes ist also die, dass ein Bild weder eine ‚eigene‘ objektive [Zentral]Perspektive hat, dass auch nicht die Perspektive des Malers allein Gewähr von Verstehen ist, sondern das es – wie bei Schiller: *ich sei, gewährt mir die Bitte, in eurem Bunde der Dritte* – der, auch philosophisch nachhaltigen, Figur des *Dritten* (uns als Betrachter) bedarf, der erst einen Kommunikationskreislauf schließt, aus dem Erhellung und Verstehen entspringt. D.h. aber: 1. Bilder verstehen ist ein Akt *sozialer Konstruktion* und 2. dieses Verstehen geschieht nicht in der Einen gültigen Interpretation, sondern in Interpretationsvielfalten.

Kurzum:

Es bleibt uns Außenstehenden immer wieder die Frage: kann man, wenn man kein Künstler ist, Kunst überhaupt in irgendeinem Sinn wirklich ‚verstehen‘?

Denn was wir im Bild auch sehen – im Sichtbaren – ist das unsichtbare Denken des Malers. Das Bild ist aber deswegen nicht so etwas wie ein – bloß schwächeres – Diskursangebot, gewissermaßen das, was wir im Theoretischen eine Hypothese nennen würden. Denn wir dürfen nicht vergessen: „Malen ist nicht Behaupten.“¹⁹ Also: wir sollten uns vor modernen Kunstobjekten nicht in einer Verstehenswut verzehren! Uns also nicht, wie auch schon Max Morise warnte, vom „Diktat des Denkens irre leiten zu lassen.“²⁰ Von Marcel Duchamp ist die Sentenz überliefert: „Wenn die Malerei so tief sinkt, dass Laien über sie sprechen, interessiert sie mich nicht. Wagen wir etwa, über Mathematik zu sprechen? Nein!“²¹ Also: für unser neues *Sehen*²² mit künftigen *Zauber-Augen* gilt, dass also das Bestreben, ‚objektiv‘ zu erkennen, was auf dem Bild sozusagen ‚eigentlich‘ dargestellt sein soll, eine, mit den Worten Paul Valéry gesagt, „sinnlose Begierde nach Verstehen“²³ wäre.

Steffen Dietzsch

¹⁹ Michel Foucault, *Dies ist keine Pfeife*, Frankfurt/M. u. Berlin 1983, S. 51.

²⁰ Max Morise, *Die Zauber-Augen*, in: *Surrealismus in Paris 1919-1939*, hg. v. K. Barck, Leipzig 1983, S. 597.

²¹ Marcel Duchamp, *Interviews und Statements*, gesammelt v. Serge Stauffer, Stuttgart 1992, S. 65. – „Weder die Dadaisten noch die Kubisten, auch nicht Künstler wie Degas oder ich, haben je den Versuch unternommen, die Kunst zu erklären.“ (Ibid., S. 42).

²² ‚Sehen‘ und ‚Denken‘ sind – logiktechnisch – keine disjunkten Vermögen. – Im Althochdeutschen heißt ‚wizzan‘ nichts anderes als ‚sehen‘; auch das Wort ‚Theorie‘ bedeutet ja ursprünglich – im Griechischen – nichts anderes als ‚sehen‘.

²³ Paul Valéry, *Monsieur Teste* [1926], Weimar/Leipzig 1980, S. 7.