

DAS WESEN DER BILDENDEN KUNST – TEIL 4

Version November 2018

Ein Beitrag zur Philosophie der Malerei von Egon von Vietinghoff

Das ungedruckte Manuskript wurde erstmalig auf der Website der Egon von Vietinghoff-Stiftung www.vietinghoff.org publiziert. Es wurde mehrmals redigiert und wird im Internet sukzessive und systematisch mit Abbildungen versehen. Ein redaktioneller Kommentar und das Vorwort des Autors stehen zu Beginn von Teil 1. © 1981ff. Egon von Vietinghoff-Stiftung

4. Naturalismus und Naturähnlichkeit

4.1 Kritik des Naturalismus

Ein Kunstwerk ist der unmittelbare Ausdruck eines einmaligen, unwiederholbaren künstlerischen Erlebnisses. Vom rein handwerklichen Beitrag abgesehen, erscheint jeder künstlerische Ausdruck infolgedessen in einer nur ihm eigenen Gestalt und es widerspricht seiner Einmaligkeit, ihn einem bestimmten Stil, einer bestimmten Kunstform oder Kunstrichtung zuzuordnen.

Sammelbegriffe wie Klassizismus, Realismus, Impressionismus, Naturalismus beziehen sich somit weniger auf den künstlerischen Ausdruck der Werke als auf die Merkmale ihrer Darstellung und ihrer Technik. So wird unter Naturalismus eine dem Naturobjekt ähnliche Darstellung verstanden. Da damit kein wesentlicher Zug des künstlerischen Ausdrucks charakterisiert wird, soll der Begriff „Naturalismus“ hier in einer enger umgrenzten Bedeutung verwendet werden, nämlich als das Bestreben die reale Erscheinung mittels angemessener Mittel nachzuahmen. Vorausgeschickt sei, dass hier nicht die *Naturähnlichkeit* an sich in Frage gestellt wird, die auch das Ergebnis visionär-meditativen Wahrnehmens sein kann (s. folgendes Kapitel), sondern die akribische und phantasielose Wiedergabe des realen Gegenstandes. **Im Naturalismus, wie er hier verstanden wird, hat sich die Verwandlung des realen Gegenstandes in ein Formen- und Farbwunder nicht vollzogen.** Der Gegenstand ist Gegenstand geblieben, der Apfel eine essbare Frucht, der Porträtierte eine bestimmte Person, die Landschaft eine örtlich situierbare Bodenformation usw.

Das Malresultat ist eine getreue zweidimensionale Abbildung dessen, was das physische Auge sah. In diesem Sinne beruht Naturalismus auf der genauen optischen Beobachtung des realen Gegenstandes. Ausdruck wird mit Imitation, Darstellung eines inneren Farbelebens mit Nachahmung der Naturerscheinung verwechselt.

Formen und Farben der realen Dinge werden beim Naturalismus optisch auf die Leinwand, in Ton, Bronze oder Holz übertragen ohne von einer künstlerischen Vision erfasst worden zu sein. Die fehlende Phantasie wird durch eine mechanische Tätigkeit und durch gekonnte Maltechnik oder handwerkliche Geschicklichkeit ersetzt. Und zwar sowohl bei einer realen als auch bei einer imaginierten Vorlage, die ein mittels perspektivischer, anatomischer und anderer Kenntnisse konstruiertes Produkt der Vorstellungskraft ist. In beiden Fällen ist das Ergebnis ein Abklatsch statt einer dargestellten Vision, ein Taschenspielertrick statt künstlerischen Ausdrucks (Tromp-l'oeuil).

Die vollkommensten Produkte des Naturalismus sind nicht Plastiken und Gemälde, sondern Totenmasken, Puppen der Wachsfigurenkabinette und Farbphotographien, denn diese geben den realen Gegenstand naturgetreuer wieder als es Bildhauer und Maler tun könnten. Allerdings gibt es Bilder, die so vollkommene Naturimitationen sind, dass sie von photographischen Aufnahmen kaum zu unterscheiden sind – Kunstwerke sind dies aber nicht (s. Fotorealismus).

Zum Naturalismus gehört sowohl der Realismus, der auch die hässlichen, grotesken oder krankhaften Züge des Objekts nachbildet oder hervorhebt, als auch der idealisierende Neoklassizismus, der sie schamhaft ausmerzt, das Objekt schön und gefälliger erscheinen lässt. Beide gehen von der falschen Voraussetzung aus, die Kunst bestünde in der Darstellung der realen Dinge. Der idealisierende Künstler verbessert geschmacklich das Vorbild, der realistische glaubt der Wahrheit zu dienen indem er seine hässlichen Seiten herausstreicht. Das „Schön“ und „Hässlich“ und die „Wahrheitsliebe“ beziehen sich hier auf den realen Gegenstand. An ihm und nicht an der künstlerischen Vision wird die Korrektur in positiver wie in negativer Hinsicht angebracht.

Der realen Erscheinung wird damit eine Bedeutung beigemessen, die ihr nicht zukommt. Das Phantasiebild jedoch kann nicht willentlich abgeändert und korrigiert werden. Der Künstler hat es zu nehmen wie es ihm erscheint, ob es im naturalistischen Sinne schön oder hässlich ist. Die einzige für ihn gültige Wahrheitsliebe besteht darin, seine – allerdings vom Objekt ausgelöste und deshalb naturähnliche – Vision und nicht eine materielle Vorlage so treu wie möglich darzustellen. **Der Naturalismus ist also keine Abart visionärer Kunst, ist keine Kunstgattung, keine Kunstrichtung und kein Kunststil, sondern Unkunst schlechthin. Er tritt als Ermattungserscheinung künstlerischer Schöpfungskraft auf. Wenn die Phantasie erlahmt, setzt der Naturalismus ein.** Die äußere Form, die Gegenständlichkeit wird beibehalten, ohne von der Phantasie erfasst zu sein. Die künstlerische Mitteilung sinkt zu einem Täuschungsmanöver herab, zur Vortäuschung einer realen Welt, die vor dem physischen Auge des Bildners, nicht aber vor seinem inneren, visionären Auge erscheint.

Tritt Naturalismus nicht nur bei einzelnen Künstlern auf sondern als allgemeines Merkmal einer Zeit, ist dies ein Anzeichen einer absinkenden Kulturepoche; nachzuvollziehen z.B. anhand der Verfallszeit der ägyptischen Hochkultur. Der Farnesische Stier, die sterbenden Gallier und gewisse römische rundplastische Porträts sind Zeugen der abklingenden Antike. Die Statuen von Thorwaldsen, Canova und Hildebrand oder die Bilder von Piloty, Schwind, Valloton u.a. sowie der „Sozialistische Realismus“ sind Zeichen sterbender abendländischer Kultur. Einerseits entgingen spätere Künstler dem Naturalismus oft nur, weil sie ihn bewusst und absichtlich mißden, wie manche Bilder zeigen, die vor der anti-naturalistischen Einstellung der Maler entstanden. Andererseits umgingen die Maler eine naturalistische Darstellung oft nur, weil ihnen das maltechnische Können fehlte, die Dinge naturgetreu wiederzugeben.

Da der naturalistische Maler das Wahrgenommene nicht visionär erlebt, kann er sich über den Sinn der Kunst kein Urteil bilden und glaubt ihr durch sein Täuschungsmanöver zu genügen: der Maler indem er vorgetäuschte Gegenstände in einen vorgetäuschten Raum stellt, der Bildhauer indem er in Stein, Ton oder Bronze lebendige Körper vortäuscht. Je vollkommener diese Täuschung gelingt, umso höher wird sie im Allgemeinen vom Publikum eingeschätzt.

Als die Photographie aufkam wurde offensichtlich, dass es nicht die äußere Übereinstimmung des Kunstwerkes mit dem realen Gegenstand ist, die den künstlerischen Gehalt ausmacht. Der taschenspielerische Charakter des Naturalismus zeigt sich deutlich in der Verwandlung, den der Begriff „Ausdruck“ durchmacht, wenn er in den naturalistischen Sprachgebrauch eingeht. **Da im Naturalismus die Vision fehlt, bezieht sich der Begriff „Ausdruck“ nicht mehr auf das Sichtbarmachen einer künstlerischen Vorstellung sondern auf die Mimik und die Gesten der dargestellten Person. Der Künstler drückt nichts aus, die auf abgebildeten Personen tun es für ihn.** Ein „Kunststück“ sondergleichen.

Man vergleiche z.B. die Laokoon-Gruppe, bei der die realistische Darstellung ganz im Vordergrund steht, mit den für naturalistische Begriffe steifen und ausdruckslosen Koren und Kouroi der 2. Hälfte des 6. Jhs. v.u.Z. In der Laokoon-Gruppe ist es die Kenntnis des realen Gegenstandes, der die Formen prägt, die Bewegung der Körper bestimmt. Es ist die Mimik der Betroffenen, die Verzweiflung und Kampf ausdrückt und den Beschauer um Mitleid und Entsetzen angeht. Bei der Kore und dem Kouros fehlt jeder vom Motiv ausgehende Ausdruck, sie stehen da, ohne irgendeine Tätigkeit oder irgend eine Gemütsbewegung zu verraten, ein Lächeln, das nicht ausgelegt werden kann, umspielt ihre Lippen und ohne archäologische Kenntnisse erraten wir nicht, ob es sich um Aphrodite oder um eine sterbliche Frauengestalt handelt. Aber welche Spannung, welche Kraft und Fülle plastischen Erlebens drückt sich im inneren Rhythmus sowohl des Faltenspiels des Gewands als auch der ganzen Figur aus! Wie selbstverständlich, eindeutig und harmonisch wächst eine Form aus der anderen.

Jede Modellierung ist von innen erlebt, von künstlerischer Anteilnahme sensibel durchdrungen, jede Partie ist lebendiger, ergreifender Ausdruck, der eine transzendente Formenwelt eröffnet. Im Vergleich zu dieser gehaltreichen und kraftvollen Formensprache erscheint die der Laokoon-Gruppe – trotz hervorragender Dialektik und meisterlich beherrschten Handwerks – wie Papiensprache. Wie dieser Vogel Worte spricht, deren Sinn er nicht erfasst, gestaltete der Bildhauer hier äußere Formen, deren innere Harmonie ihm verborgen blieb. Weil er selbst nichts zu sagen hatte, ließ er Laokoon und seine Söhne sprechen oder eher stöhnen!

Dass Laokoon zu einer Zeit entstand, die eine größere Naturähnlichkeit der Darstellung erstrebte als das Jahrhundert jener Koren und Kouroi, erklärt den Mangel an künstlerischem Gehalt keineswegs. Die „Nike von Samothrake“, die „Aphrodite von Melos“ oder die „Aphrodite von Kyrene“ in den Diokletiansthermen (*seit 2008 wieder in Libyen*) sind griechische Spätwerke des Hellenismus, deren Naturähnlichkeit ihrem künstlerischen Wert keinen Abbruch tun. Dagegen gibt es auch Koren und Kouroi des 6. Jh. v. u.Z., die nicht Produkte künstlerischer Ergriffenheit sondern solche formaler Überlieferung sind.

Da der Naturalismus ein Kennzeichen mangelnder Eingebung ist und diese auch großen Meistern nicht in gleichbleibendem Maße zuteil wird, sacken selbst ihre Werke manchmal zu naturalistischen Darstellungen ab. Man vergleiche die „Schmiede des Vulkan“ von Velazquez mit seinen Philipp-Bildnissen, die „Apotheose des Homer“ von Ingres mit seinen Porträtzeichnungen, Rembrandts Jugendbildnisse mit denen seines Alters usw. Umgekehrt gelingt auch weniger begnadeten Künstlern, deren Phantasie nicht immer auf Hochtouren läuft, oft ein hervorragender Wurf, wie z.B. einige Anker-Bildnisse, Segantini- und Vollon-Stilleben oder Leibl-Porträts vor Augen führen.

Der Naturalist glaubt sich künstlerisch zu betätigen, wenn er Kenntnisse über die dargestellten Dinge ansammelt und im Bilde verwertet. Der Tiermaler zeigt zoologische Kenntnisse, der Landschaftsmaler perspektivische, der Bildhauer und Aktmaler anatomische, der Schlachtenmaler bezeugt sein Unterscheidungsvermögen für Uniformen und Waffen, der Maler geschichtlicher Motive dokumentiert seine historischen und ethnologischen Kenntnisse usw.

Ein Vergleich zwischen einem historischen Gemälde Gerard Davids z.B. dem „Schwur der Horatier“ und den biblischen oder mythologischen Werken Rembrandts deckt den ganzen Unterschied zwischen Naturalismus und visionärer Kunst auf: David ist bemüht, die dargestellte Szene durch angemessene Gesten seiner Gestalten zu illustrieren. Da diese nicht mit dem inneren Auge erschaut sondern konstruiert sind, wirken sie erstarrt, ihre Gesten sind theatralisch, ihr Pathos falsch, ihre Formen leer. Er befließt sich, seine Gestalten mit den historisch richtigen Attributen zu versehen. Gewänder, Waffen und architektonische Räume sind gewissenhafte (oder vermeintliche) Nachbildungen der Dinge jener römischen Zeit, doch sind sie willentlich konstruiert statt visionär erschaut und wirken deshalb gekünstelt, die Korrektheit seiner Perspektive bleibt kalt, die Darstellung nicht überzeugend.

Die Gesten von Rembrandts biblischen und mythologischen Gestalten hingegen, sind oft zurückhaltend und beinahe bedeutungslos. In der letzten Fassung der Radierung „Golgatha“, einem seiner ergreifendsten Werke, stehen oder sitzen beispielsweise fast alle Figuren nur herum oder knien; sie gestikulieren nicht und haben keine bestimmbare Mimik. *[Anm. d. Red.: Vermutlich meint E.v.V. die Radierung „Die drei Kreuze“, wo allerdings zwei Figuren ihre Hände erheben.]* Rembrandt verwendet nie einen Gedanken darauf, seine Figuren mit historisch richtigen Attributen zu versehen: Gestalten aus der griechischen Mythologie sind mit Gewändern und indischen Turbanen bekleidet, die zu seiner Zeit in den Niederlanden bestimmt nicht getragen wurden, oder sie sind mit Türkensäbeln, mittelalterlichen Rüstungen und Schärpen behängt, die der sammelnde Rembrandt gerade bei Trödlern gefunden hatte. Landschaft und Architektur sind zeitlos und unwirklich, die Innenräume gleichen Grotten oder Hallen, die keinen bestimmten Stil verraten. Dieselbe biblische Landschaft vereinigt holländische Kanäle, Strohhütten und Wiesen mit gewittrigen Gebirgslandschaften. Und doch wirken diese Bilder echt und überzeugend und von seinen bewegungs- und ausdrucksarmen Gestalten geht eine Dramatik aus, die beim sachlichen und gewissenhaften Gerard David völlig fehlt.

Rembrandts Werke sind der Ausdruck gewaltiger Visionen, während Davids Bilder nur eine anekdotisch interessante Darstellung der Realität sind. Rembrandt sieht die Szene, die er malt, weil seine Phantasie sie vor seinem inneren Auge ausbreitet; David denkt sich eine Szene aus und konstruiert sie mit Hilfe seiner Vorstellungskraft und dank der Kenntnisse, die er hat. Aber weder seine geschickte und ausgeklügelte Inszenierung, noch seine vielfältigen anatomischen, perspektivischen, historischen und maltechnischen Kenntnisse vermögen über den Mangel an Phantasie hinwegzutäuschen.

Ebenso wenig vermag es der Geschmack, durch den dekorative Belange ins Bild eingeschmuggelt werden, das visionär zu sein vorgibt. **Geschmackvolle Verteilung von Formen und Farben oder die Wahl ansprechender Motive tragen zum künstlerischen Wert eines Werkes ebenso wenig bei wie Kenntnisse, die sich auf den dargestellten Gegenstand beziehen. Sie haben nicht das Geringste mit Kunstschaffen zu tun. Umgekehrt entsteht jedoch noch lange kein Kunstwerk, wenn der Geschmack durch Geschmacklosigkeit ersetzt wird, wie manche glauben.**

4.2 Optische und visionäre Naturähnlichkeit

Die formale Übereinstimmung des realen Gegenstandes mit seiner bildlichen Darstellung wird hier *Naturähnlichkeit* genannt. Sie ist zum beliebtesten Zankapfel bei der Beurteilung von Kunstwerken geworden und hat die Kunstinteressierten in zwei Lager gespalten. Für die Anhänger des Naturalismus ist der Zweck jeden Kunstschaffens erfüllt, wenn die Darstellung der Wirklichkeit entspricht, während ihre Widersacher jede Naturähnlichkeit verdächtigen, eine Folge mangelnder Gestaltungskraft zu sein oder aber der Unfähigkeit, sich von überholten Konventionen zu lösen.

Doch sollte schon ein flüchtiger Blick auf verschiedenartige bildnerische Erzeugnisse zeigen wie ungeeignet die Naturähnlichkeit an sich als Kriterium für Kunsturteile ist. Gibt es doch große Kunstwerke, wie Porträts von Velázquez, Tintoretto, van Dyck, Tizian, Holbein oder Dürer, die sehr naturähnlich sind, und andere Kunstwerke, die es gar nicht sind, wie chinesische Tuszeichnungen oder die phantastischen Bilder Boschs und die Seebilder Turners. Dagegen gibt es künstlerisch wertlose Produkte, die sehr naturähnlich sind, wie Passfotos oder gezeichnete Illustrationen botanischer oder medizinischer Werke. Umgekehrt gibt es nicht naturähnliche Erzeugnisse, die – vom hier definierten Standpunkt her gesehen – keine visionäre Kunst sind, wie die Arbeiten von Delaunay, Kandinsky, des späteren Picasso oder die Skulpturen Brancusis, Arps und Giacomettis.

Die Ähnlichkeit der dargestellten mit den realen Dingen gibt also keinesfalls ein Kriterium für den künstlerischen Wert eines Werkes ab, denn sie kann auf zwei vollständig verschiedenen Wegen zustande kommen. Im visionären Werk ist sie die Manifestation einer innigen Durchdringung des Gegenstandes durch Intuition und Phantasie, im naturalistischen Produkt ist sie das deskriptive Resultat messbarer Fakten in geschickter und optisch korrekter Wiedergabe. Im visionären Werk ist Naturähnlichkeit eine sekundäre Erscheinung, die vorhanden sein kann, aber durchaus nicht vorhanden sein muss, als eine Art Nebenprodukt künstlerischen Schaffens, das sich je nach der Eigenart der Vision mehr oder weniger deutlich von selber ergibt. Für den Naturalisten hingegen ist sie das einzige oder zumindest das wichtigste Ziel.

Die hier vorgenommene Unterscheidung von „visionärer“ und „optischer“ Naturähnlichkeit ist für die Wertung des künstlerischen Gehaltes ausschlaggebend. Doch ist sie nicht immer leicht zu treffen, denn viele Kunstwerke haben gleichermaßen einen visionären und einen nachahmenden Ursprung. Ganz frei von naturalistischen Einschlägen sind nur Werke der allergrößten Meister. Ihre aus mystischer Einsicht und künstlerischer Phantasie geborenen Visionen waren so deutlich, ihre Fähigkeit sie unmittelbar darzustellen so ausgebildet, dass sie auf die Krücken der Nachahmung verzichten konnten.

In Holland waren während des für die Malerei so überaus fruchtbaren 17. Jh. eine große Anzahl Künstler tätig, die alle sehr naturgetreu malten. Während die meisten Werke der Malerfürsten Rembrandt, Hals, Seghers, van Goyen Zeugen rein visionären Schaffens sind und sich in den Bildern Terborchs, Vermeers, Ostades und Brouwers nur gelegentlich naturalistische Elemente einschleichen, sind die Erzeugnisse technisch perfekter, aber weniger phantasiebegabter Künstler wie Frans van Mieris d. Ä., Dou, Kalf, Steen, Fyt, Claesz, Heda u.a. nachahmender Darstellung weit mehr verpflichtet. Es vergingen Jahrhunderte bis das Urteil der Kunstgeschichte die genialen Künstler aussiebte und dieser Prozess ist bis heute nicht abgeschlossen: Hercules Seghers und Jan van Goyen werden unterschätzt, dafür Steen, Snyders und Fyt eine viel zu große Bedeutung beigemessen.

Am wenigsten sind es wohl die Künstler selbst, die den Unterschied zwischen optischer und visionärer Wahrnehmung machen. Dem Phantasiebegabten ist die Verwandlung des realen Gegenstandes zum transzendenten Wunder so selbstverständlich, dass er sie auch vollzieht, wenn er nur reale Dinge wiederzugeben glaubt. Der Phantasielose dagegen, der diese Metamorphose nicht kennt, bleibt vom konkreten Gegenstand gefangen und hält seinen Realismus für eine künstlerische Leistung. Wie alle Künstler der Renaissance war Leonardo da Vinci überzeugt, Ziel der Malerei sei die treue Wiedergabe der Naturerscheinung (s. Leonardo da Vinci „Lehrbuch der Malerei“ und Vasari „Das Leben der Renaissancemaler“). Dass diese Wiedergabe auch reine Nachahmung sein kann, ahnte dieses Genie, dem jeder Gegenstand ein formales Wunder war, selber wohl kaum: kein Strich seiner Naturstudien ist vom nüchternen Auge des Naturalisten geprägt worden.

Vasari berichtet wie die Renaissancekünstler bestrebt waren, sich der Naturerscheinung durch das Studium der Anatomie und der Perspektive zu nähern. Er erwähnt jedoch nicht, dass dieser Forschungsdrang die Malerei nur dann förderte, wenn er von visionärer Ergriffenheit begleitet wurde, und dass sich gerade die größten Künstler wie Ghirlandaio, della Francesca und Tizian, der Anatomie und Perspektive nur als untergeordnete Hilfsmittel bedienten (vgl. den Chor in Santa Maria Novella in Florenz und die Fresken im Dom von San Gimignano von Domenico Ghirlandaio oder den Chor in San Francesco in Arezzo von Piero della Francesca).

Da der Naturalismus den Stil naturähnlich gestaltender Kunstepochen, die ihm vorausgingen, beibehält, besteht äußerlich kein Unterschied zwischen naturalistischen und naturähnlich-visionären Werken. Nur ein musisches Sensorium unterscheidet sie, weil das visionäre Werk ein künstlerisches innerliches Erlebnis mitteilt, das naturalistische dagegen eine bloß eine imitierte, künstlerisch nicht erlebte, innerlich unbeteiligte Form zeigt. Fehlt dem Betrachter dieses Sensorium, so beurteilt er nur die formale Gestaltung der Werke und sieht beim besten Willen keinen Unterschied zwischen den Produkten visueller Phantasie und jenen kopierender Nachahmung. Es ist ihm deshalb nicht zu verargen, wenn er ein Porträt Anton Graffs ebenso hoch einschätzt wie eines von Goya oder den sauber ausgeführten Stich eines englischen Pferdekenners den ausdrucksvollen Umrissen eines paläolithischen Tierzeichners vorzieht.

Da der künstlerische Ausdruck diskursiv nicht erfasst und infolgedessen auch nicht nachgewiesen oder erklärt werden kann, stößt die Begeisterung, die er auslöst, bei amüsischen Menschen nur auf ungläubige Blicke und verständnisloses Kopfschütteln. Auf dieselbe Skepsis des Physikers, der im Feuer nur ein Verbrennungsphänomen sieht, stößt auch der Parse, dem sich die Flamme als das Sichtbarwerden einer Gottheit offenbart. Und wie der Physiker die Ergriffenheit des Parsen etwa als Wirkung von Einbildung oder gar Autosuggestion zu erklären sucht, neigt auch der amüsische Mensch dazu, die ihm unverständliche Ergriffenheit des Kunstbetrachters als Überspanntheit abzutun.

Der gebildete oder verbildete Kunstbanause hingegen verbindet sein Unverständnis für künstlerische Dinge mit dem Begriff Kunst schlechthin. Nach dem Motto „Wenn ein Maler oder Bildhauer etwas Unverständliches herstellt, dann muss es Kunst sein.“ Er glaubt Kunst zu erleben, wenn ihm das betrachtete Werk unverständlich bleibt, sei es aus eigener Blindheit für die Produkte der Phantasie und für die transzendenten Aspekte des Lebens oder sei es, weil das betrachtete Werk selbst überhaupt nichts ausdrückt.

Es ist wie in der Erzählung „Des Kaisers neue Kleider“: man gibt seine Ignoranz lieber nicht zu und beugt sich dem vorherrschenden Trend – selbst wenn man sich unter wahren Kennern lächerlich macht – als dass man zugibt, nichts zu erkennen, weil es nämlich gar nichts zu sehen gibt. Dieser Trugschluss und die Furcht, in Dingen der Kunst für unaufgeschlossen zu gelten,

erklären wie modeabhängige Publizistik sowohl Pseudokünstler (z.B. Präraffaeliten, Dadaisten und Futuristen) als auch Pseudokunst (z.B. Jugendstil, Kubismus, Expressionismus, Abstrakte Kunst und Pop Art) während Jahrzehnten hochspielen kann. So wie jener Missionar, der einen Wettstreit mit dem Medizinmann eines afrikanischen Stammes bestand indem er sein Gebiss vor der staunenden Menge herausnahm, damit in der Luft herum klapperte und daraufhin als großer Zauberer verehrt wurde, so gehen moderne Scharlatane auch als hochgelobte Zauberer in die Geschichte ein, bloß weil sie unverständlichen Schabernack treiben, die Menschen zu bluffen und ihre Ahnungslosigkeit auszunutzend.

Die Verwechslung von visionärer mit naturalistischer Gegenständlichkeit hat zu den sinnlosesten Ansichten und Urteilen geführt. So wurde behauptet, die gegenstandsgebundene Kunst hätte ihre Berechtigung mit der Erfindung der Farbphotographie verloren. Das Werk eines Velázquez wird also einer richtig belichteten Momentaufnahme gleichgestellt! Ein Unsinn, dem zu entgegnen sich erübrigt. Wahr ist hingegen, dass es der Naturalismus ist, der durch das Wachsfigurenkabinett und die Farbphotographie entlarvt und überflüssig gemacht geführt wurde.

Die Photographie konnte als neue Kunstgattung gewertet und der Ausdruck „Kunstphotographie“ eingeführt werden, weil übersehen wurde, dass technische Tricks, mit denen der Photograph seine Effekte erreicht (Papierkorn, Raster, Verwischen einzelner Teile, Doppelbelichtung u.ä.), der mechanischen Aufnahme auch nur mechanische Veränderungen hinzufügen, Die einzigen nichtmechanischen Entscheidungen des Photographen, nämlich die Wahl des Motivs, des Bildausschnitts u. ä. werden geschmacklich getroffen und haben somit eine dekorative Funktion, jedoch keine im Sinne der hier definierten visionären Kunst. Berechtigter ist dagegen der Anspruch, den der Film erhebt, zu den Künsten gezählt zu werden. Die Bildfolge wird zwar auch hier mechanisch erzeugt, doch die Art wie die Szenen und Ereignisse ablaufen, wie sie zusammengesetzt und gespielt werden, kann eine künstlerische Vorstellung des Regisseurs vermitteln, womit der Film zu den darstellenden Künsten gerechnet werden kann (vgl. Filme von Fellini, Visconti oder Kurosawa).

Die Nichtbeachtung des Unterschiedes zwischen optisch und visionär bedingter Naturähnlichkeit führte zu Fehlurteilen, die erwähnenswert sind, da sie den Gegnern gegenstandsgebundener Kunst als Argumente dienten, ihre Ansichten scheinbar zu untermauern. Sie behaupteten nämlich, die gegenständliche Darstellung sei eine zeitlich bedingte Sondererscheinung abendländischer Kunst, sie sei erst in der Spätantike entstanden, von der Renaissance wieder aufgegriffen und dann fortgesetzt worden bis die abstrakte Kunst diesem zur Konvention gewordenen Stil ein Ende bereitet habe. Andere Kulturkreise hätten der Gegenständlichkeit der Darstellung keine Bedeutung beigemessen, was unter anderem die Werke des Islams, der Azteken und Mayas sowie Perserteppiche, schwarzafrikanische Plastiken und Kinderzeichnungen bezeugen würden.

Hier wird alles durcheinander geworfen, um einer falschen These durch Verwirrung der Begriffe einen Schein von Wahrscheinlichkeit zu geben: Der grundlegende Unterschied zwischen einer naturähnlich-visionären und einer naturalistischen Gestaltung wird ignoriert, der nicht minder fundamentale Unterschied zwischen visionärer Kunst und Ornamentik wird übersehen und eine gegenständliche jedoch nicht naturähnliche Darstellung mit abstrakter Formgebung in den gleichen Topf geworfen.

In Wirklichkeit war die bildende Kunst aller Zeiten und Völker gegenständlich und die Künstler haben ihre Vorstellungen ausschließlich in gegenstandsgebundenen Formen ausgedrückt. Nur taten sie es auf sehr verschiedene Art, denn nicht alle Bilder ihrer Phantasie entsprachen der realen Erscheinung in gleichem Maße, abgesehen von zeitlich und geographisch bedingten Unterschieden bei der Verfügbarkeit von Materialien und bei den handwerklichen Fähigkeiten.

Weil der Koran die bildnerische Darstellung des Menschen verbot und die anderer Lebewesen nur duldete, wenn sie stilisiert wurde, gibt es zwar keine visionäre arabische Malerei und Plastik, dafür aber eine hochentwickelte Ornamentik. Unter orthodoxen, sunnitischen Mohammedanern entstanden im Schatten dieses Verbotes nur zaghafte Ansätze visionärer Bildneri während sie sich unter den schiitischen Persern und den Indern der Mogulkaiser zu höchster Blüte entfaltete. Die Teppichwirkerei des Orients und die Ausschmückung der Architektur mit Arabesken, abstrakten Formen und Schriftzeichen gehören nicht zur visionären sondern zur dekorativen Kunst. Arabische und türkische Moscheen und Paläste sind als Bauwerke der „Gattung Architektur“ Zeugen visionären Schaffens, nicht ihre Teppiche und Ornamente.

Kinderzeichnungen sind trotz ihrer geringen Naturähnlichkeit keine abstrakten Produkte, sondern solche, deren Gegenstände auf unbeholfene Art dargestellt wurden. Afrikanische Plastiken und die Erzeugnisse der Mayas und Azteken sind als Beispiele gegenstandsloser Kunst ebenso ungeeignet. Die geringe Naturähnlichkeit solcher Werke ist teils auf dekorative Zwecke, teils auf das Vorherrschen visionsfremder Vorstellungen zurückzuführen. Diese werden später besprochen.

Im letzten Viertel des 19. Jh. befiel die jüngere Malergeneration eine wachsende Unruhe. Der Überdruß am Neoklassizismus, an den Lehren erstorbener Kunstakademien, an der literarisch beeinflussten Romantik und am Naturalismus, den die Photographie in den Schatten zu stellen strebte, ließ jene Künstler nach neuen Formen der Gestaltung suchen. Obgleich große Maler wie Goya, Delacroix und Corot ihr Lebenswerk kaum vollendet hatten, verbreitete sich die Ansicht, man könne nicht mehr malen wie in früheren Zeiten, denn die bildenden Künstler von damals hätten durch ihre Höchstleistungen eine sinnvolle Fortsetzung bildnerischer Tätigkeit vorweggenommen. Als ob man ein künstlerisches Erlebnis wiederholen, fortsetzen oder vorwegnehmen könnte! Ebenso gut hätte man behaupten können, es lohne sich nicht mehr zu lieben, weil Romeo und Julia das Höchste in dieser Hinsicht bereits geleistet hätten.

Die Opposition gegen den Naturalismus veranlasste die Künstler nach Ausdrucksformen zu streben, die dem realen Gegenstand weniger verpflichtet seien. Da viele von ihnen jedoch nicht unterschieden zwischen optisch beschreibender Naturähnlichkeit und visionärer, in innerer Schau erlebter, entfernten sie sich zugleich von beiden. Das Kind wurde mit dem Bade ausgeschüttet.

Während Delacroix sich noch redlich bemüht hatte, Rubens'scher Ausdrucksform auf die Spur zu kommen (s. Eugène Delacroix, Journal), wurden nun alle Brücken zur Vergangenheit abgebrochen. Dieser Abkehr von der Überlieferung fielen auch die maltechnischen Kenntnisse, die Generationen angesammelt hatten, zum Opfer. Sie wurden anfangs ignoriert und schließlich schlichtweg vergessen. Die Folge davon war eine allgemeine Unsicherheit und Hilflosigkeit auf handwerklichem Gebiet. Die Unzulänglichkeit maltechnischen Könnens wurde mit der Suche nach neuen Ausdrucksformen überdeckt und durch Theorien gestützt, die wie Pilze emporschießende Kunstsekten sogleich zu Dogmen erhoben. Was an Kenntnissen verloren ging, wurde durch einen intellektuellen Überbau ersetzt, der die künstlerische Erlebnisfähigkeit immer mehr überwucherte und verdrängte. Der Tätigkeitsbereich künstlerischen Schaffens verlagerte sich von den Werkstätten in die Kaffeehäuser und von dort in die Hexenküchen der Presse und später anderer Medien. Journalisten, Händler und Kritiker waren an der immer radikaleren Abkehr vom Naturbild und nicht nur an der Verbreitung, sondern auch an der Gestaltung moderner Kunst oft mehr beteiligt, als die Künstler selbst.

[Anmerkung der Redaktion: E.v.Vietinghoff lebte fast 10 Jahr im Paris der „Années folles“, d.h. während der verrückten, närrischen, ausgelassenen 1920er Jahre. In der ersten Zeit traf er in den einschlägigen Cafés fast alle schon bekannten oder später berühmt gewordenen Künstler und diskutierte mit ihnen über das Wesen der Kunst und die verschiedenen Kunstrichtungen – bis er dieser Szene überdrüssig wurde und seinen eigenen Weg ging. Aus dieser Zeit erzählte er u.a. folgende Anekdote. Picasso saß öfters mit an der Tischrunde. Gelegentlich kam sein Kunsthändler und setzte sich mit ihm an einen anderen Tisch, wo er ihm versprach, 50(?) Bilder zu einem Festpreis abzukaufen, wenn er sie ihm innerhalb eines Monats lieferte. Dafür wurde eine neue Wende in Picassos „Stil“ ausgedacht und vereinbart. In Wikipedia heißt es dazu schlicht: „Von 1916 bis 1924 zeigt sein Werk ein stilistisches Nebeneinander.“]

Der nach der Zeitschrift „Die Jugend“ benannte Jugendstil ächtete, vor allem von japanischen Holzschnitten angeregt, die Tiefe des Raumes. Der Impressionismus, der mit Turner, Boudin, Sisley, Jongkind, Manet als wohltuende Reaktion auf den abgestandenen Akademismus der Ateliers und der literarischen Einschläge der Romantik auftrat, neigte schon bald dazu neue Dogmen zu errichten. Er sprach über einen Teil der Farben seinen Bann aus, nämlich über Schwarz, Weiß und alle der Grauskala benachbarten Töne, verzichtete aus technischen Gründen auf die Transparenz (Transluzenz) der Farben (s. E.v.Vietinghoff, Handbuch zur Technik, S. 113) und verfügte, dass in der Malerei keine gleichfarbige Fläche mehr zu verwenden sei. Formen und Farben mussten fortan zerlegt und die einzelnen Teile in Kontrastwirkung zueinander gebracht werden. Damit rückten Künstler wie Monet sowie der späte Manet und der alternde Renoir bewusst von der natürlichen Erscheinung ab. Die Anwendung der neuen Dogmen bewirkte allmählich eine Vergröberung und Versimpelung des malerischen Ausdrucks. Als Beispiel diene der Vergleich zwischen der hochdifferenzierten Farbgebung der Infanten-Bildnisse von Velazquez und der sehr plakativen des Mannes mit Strohhut von Van Gogh oder zwischen den in grauer Feuchtigkeit schwimmenden Landschaften van Goyens mit manchen unnatürlich bunten Nebellandschaften Monets.

Es ist aber nicht nötig, frühere Meisterwerke zum Vergleich heranzuziehen, um die verheerenden Folgen theoretisierenden Kunstschaffens zu illustrieren. Es genügt die wunderschönen Akte Renoirs mit den süßlichen rosa Puppen seiner Altersphase oder die fein abgestufte Farbgebung seiner frühen Landschaften mit der reduzierten Farbskala der späten zu vergleichen. Auch am Werk Manets kann deutlich verfolgt werden wie seine Bilder unter dem Einfluss impressionistischer Theorien formal und farblich verarmen. Renoir schrieb später: „Mit all dem verfluchten Geschwätz über moderne Malerei habe ich glücklich vierzig Jahre gebraucht, um zu entdecken, dass Schwarz die Königin der Farben ist. Sehen Sie nur, wie Manet durch die Berührung mit den Impressionisten verloren hat.“ (Amboise Vollard, „Erinnerungen eines Kunsthändlers“).

Die Neo-Impressionisten oder Pointilisten, Signac und Seurat, gingen auf dem Wege theoretischer Willkür einen Schritt weiter: Die Gegenstandsfarbe durfte jetzt nur noch als optische Mischung nebeneinander gesetzter komplementärfarbener Tüpfelchen oder Strichelchen in Erscheinung treten und die Verbannung eines großen Teils der Farbmaße durch ihre Vorgänger hielten sie noch rigoroser ein.

Nach ihnen nahm die sukzessive und bewusste Entfernung der Künstler von der Naturähnlichkeit immer größere und immer raschere Schritte. Sie entwickelte sich in einen Run auf eine möglichst widernatürliche Darstellung der Erscheinung. Die Symbolisten, Fauvisten, Tachisten und Expressionisten verwendeten Farben, die der Gegenstandsfarbe immer weniger entsprachen und ihr schließlich diametral entgegengesetzt waren. Es entstanden blaue Pferde, grüne Christus-Gestalten, kanariengelbe Menschen, knallrotes Meer usw. (s. Marc, Nolde, Pechstein, Gauguin, Kirchner).

Die Ideologie anstelle der Anschauung wurde immer offensichtlicher. Die Tiefenwirkung des Raumes, eine der hervorragendsten Errungenschaften europäischer Malerei, wurde verpönt. Matisse dekretierte „*Plus c'est plat, plus c'est de la peinture*“ („Je flacher desto eher ist es Malerei“). Die Plastizität des Gegenstandes, die von den Impressionisten zugunsten einer hellen Farbgebung zurückgedrängt worden war, fiel jetzt der Zerstörungswut der Erneuerer ganz zum Opfer. Die Form der Dinge wurde von den Kubisten zerlegt und zerstückelt, von den Expressionisten verbogen und verzerrt. Dadaisten und Surrealisten gefielen sich dann darin, die Dinge in sinnlose Beziehung zueinander zu bringen und den Beschauer durch die Ungereimtheit der Darstellung zu verblüffen. Es entstanden brennende Giraffen und Gestalten mit Schubladen im Bauch, aus Zeitungsausschnitten, Stoffresten und anderen Abfällen zusammengekleisterte Collagen und anderer Unfug. Schließlich wurde die Gegenständlichkeit zur Sünde erklärt und ganz abgeschafft. Man bescherte dem staunenden Publikum Plastiken, die aus Ofenrohren, Konservendosen und anderem Schrott zusammengeschweißt waren, und mit Bildern, die aus einfarbig angestrichenen Malgründen, geometrischen Figuren oder irrem Gekritzeln bestanden.

Seither überpurzelten sich die „genialen“ Einfälle: Von Taschenlampen ins Dunkle projizierte Lichtkreise, mit verrosteten Nägeln beschlagene Planken, mit den Fingern bei geschlossenen Augen gemalte Bilder, kellenweise auf Leinwände geschleuderte Farbklumpen, abmontierte und motorbetriebene Kinderwagenräder, Abdrücke in Farbe wälzender Körper und durch Messerstiche zerfetzte Malgründe wurden dem schaulustigen und sensationshungrigen Publikum als Kunstwerke präsentiert – und was viel bedenklicher ist, sie wurden bewundert, teuer eingekauft, ernsthaft rezensiert und als Ausdruck unserer Zeit gewertet.

Dabei wurde wenig beachtet, dass dieses ganze, mit gewichtigen Worten untermalte, als Revolution getarnte, ohnmächtige, aber sehr laute Treiben, nur ein Schlag ins Wasser war. Es richtete sich ja nicht gegen einen wirklich bestehenden Kunststil sondern nur gegen Kunstgespenster, nämlich gegen den totgeborenen Naturalismus und den ohnehin abgestorbenen Neoklassizismus. Gespenstisch war denn auch der Ausgang dieser Erhebung, die mit dem absurden Spuk „abstrakter Kunst“ und „Pop Art“ sein vorläufiges Ende fand.

Aber verdient diese „Moderne Kunst“, die allein im 20. Jh. an die hundert Sekten gebar, die Ausstellungsräume, Museen und Sammlungen der ganzen Welt mit ihren Erzeugnissen überschwemmt, die in Tausenden von Büchern erklärt und gepriesen, in Hunderttausenden von Presseberichten über jede andere Kunst erhoben wird und deren Probleme und Theorien der Rundfunk über die ganze Erde posaunt..., verdient dieser ganze Kunstrummel wirklich den Namen „Revolution“? Ist diese Benennung nicht vielmehr eine falsche Flagge, unter der die „Moderne Kunst“ aus Opportunitätsgründen segelt, eine Tarnung, die ihre Unfähigkeit, künstlerische Werte zu schaffen, verdecken soll? Ist dieser Begriff nicht eher ein Euphemismus, der diese hundertjährige künstlerische Ohnmacht der Modernisten wie auch der Naturalisten mit einem Hoffnungsstrahl auf wirklich kreative Zeiten erhellen möchte?

Das Wort „Revolution“ enthält die Begriffe Umwälzung, Verwandlung, Erneuerung. Eine überlebte Ordnung soll durch sie zerstört werden, um einer neuen Platz zu machen. Fehlt das positive Element der Erneuerung, so bleibt nur das negative der Zerstörung. Diese ist zweifellos gelungen, eine Erneuerung der künstlerischen Werte jedoch nicht, denn ihre Enderzeugnisse weisen keine Spur von Kunst mehr auf. Sie sind die Manifestation formalistischer Spielerei, intellektueller Spekulation, merkantiler Überlegungen oder auch nur persönlicher Eitelkeit statt wahren künstlerischen Erlebens. Es sind Produkte der vorgefassten Absicht oder des Zufalls statt der Eingebung und ihr Zweck ist, den menschlichen Geist zu verblüffen, irrezuführen und zu verhöhnern statt ihn zu erhellen.

Die schöpferische Tätigkeit des Künstlers wird zur Farce erniedrigt, sein Schaffen ad absurdum geführt. Tröstlich ist nur, dass sich die meisten Kunstsekten des 20. Jh. wie in einem Treibhaus der Lobpreisungen nur zu kurzlebigen Gespensterblumen entfalten, um bald wieder in sich zusammenzufallen sobald sie der Publizitätssonne nicht mehr ausgesetzt sind.

Der Amoklauf dieser Pseudokünstler darf nicht überschätzt werden. Es gelang ihnen zwar, Unsicherheit in die Beurteilung und Bewertung der Kunsterzeugnisse zu bringen, aber ihre Produkte werden nur von jenen geschätzt, die der Gehirnwäsche modernistischer Publizistik ausgesetzt waren, und von jenen, die einen eigenen Irrtum nie zugeben würden, weil sie so viel Geld dafür ausgaben, dass sie an deren Wert weiter glauben müssen. Die Fähigkeit, Kunst zu erleben, konnten sie nur innerhalb dieser Kreise ihrer Anhänger abtöten. Die künstlerische Erlebnisfähigkeit ist im menschlichen Geist zu tief verwurzelt als dass sie je ganz verschüttet werden könnte. Sie schwächte sich während der letzten hundert Jahre zwar fortwährend ab, ist aber – außer bei jenen Verbildeten – keineswegs erloschen und zahlreicher als es im Lärm um die „Moderne Kunst“ erscheinen mag sind diejenigen, welche die Werbetrommel nicht betäubte und die sich außerhalb ihrer Reichweite mit echter Kunst befassen.

„Moderne Kunst“, die besser „Modekunst“ hieße, weil sie aus einer unzusammenhängenden Folge sich rasch ablösender Einzelercheinungen besteht, als Ausdruck unserer Zeit zu bezeichnen, ist höhnische Diskriminierung heutigen Kunstschaffens. Zwar scheint diese „Mode-Pseudokunst“ – nach der Anzahl ihrer in Galerien und Museen ausgestellten und durch die Presse besprochenen Produkte zu schließen – das Kunstgeschehen vollständig zu beherrschen, aber ihr Eintagsfliegen-Dasein wird langfristig gesehen nur sehr oberflächliche Spuren hinterlassen. Das kulturelle Bild eines Zeitalters wird nicht nur durch die Machenschaften derer geprägt, die einem kurzfristigen Erfolg nachjagen, sondern auch von den Kräften, die unbekümmert um das offizielle Kunsttreiben wirken. Infolgedessen könnte das Urteil der Nachwelt über die zeitgenössische Kunst wesentlich anders ausfallen als es die pfiffigen Manipulierer der Kunstmärkte und die Herde der von ihnen Manipulierten jetzt wahrhaben möchte.

4.3 Mutationen des Naturbildes

Untersucht man, warum in den bildenden Künsten die Darstellung des Gegenstandes von seinem natürlichen Aussehen abweicht, muss grundsätzlich zwischen visionseigenen und visionsfremden Ursachen unterschieden werden.

El Grecos in die Länge gezogenen Gestalten mit den keinen Köpfen und dünnen Füßen, seine betont schmalen Gesichter mit den langen Nasen und ovalen Pupillen, die flammenden Hände sowie die zerfetzten Himmel und Landschaften gehören zu seiner Vision, auch wenn er ihre formalen Merkmale bewusst betont. Die manieristischen Verformungen erscheinen in seiner Vorstellung und sind ohne Abschwächung des künstlerischen Ausdrucks nicht wegzudenken. In völliger Verkennung künstlerischer Belange wurde behauptet, die Formverzerrung Grecos wäre die Folge eines strukturellen Fehlers seiner Iris. Würden solche visionseigenen Verformungen im naturalistischen Sinne korrigiert, so verlören sie ihre Überzeugungs- und Ausdruckskraft. Dasselbe gilt für die visionären Bilder Turners, die der Natur oft so unähnlich sind, dass der Gegenstand kaum noch erkennbar ist. Dass ein Künstler anders sähe als die übrigen Menschen, ist ein ähnlicher Irrtum und Fehlschluss sowie eine bequeme Ausrede für Porträtisten, denen keine Ähnlichkeit gelingt. Das unterschiedliche Sehen spielt sich im geistigen und nicht im physischen Auge ab.

Auf andere Ursachen als die Vision des Künstlers sind hingegen die Mutationen zurückzuführen, denen das Naturbild von manchen Modernen unterzogen wird. Wenn Schmidt-Rottluff schiefe Häuser malt oder Marc, Nolde, Pechstein, Kirchner ihre Figuren stets mit Farben darstellen, die den natürlichen entgegengesetzt sind, oder Léger seine Figuren mit Gliedern wie aufgeblasene Gummischläuche darstellt oder Picasso die seinen wie zerhacktes Kleinholz zeichnet, dann können solche krassen Veränderungen nicht mehr mit der Eigenart der künstlerischen Vorstellung erklärt werden.

Die menschliche Gestalt kann nicht unabsichtlich mit einer Hand ausgestattet werden, die so überdimensioniert ist, dass sie den ganzen übrigen Körper umfassen könnte. Nur eine vorgefasste Absicht kann die gleiche Übertreibung zur Abwechslung auf einen Fuß verlegen, Augen am Halse und Ohren am Hinterteil befestigen. Solche Verzerrungen sind gewollt und nicht erschaut. Hier spricht Willkür, nicht Phantasie. Die Absicht ist eine Äußerung des persönlichen Willens, der – wie gesagt – die Entstehung echter künstlerischer Vision verhindert. Die Verzerrungen picassischer Formen sind somit auf visionsfremde Ursachen zurückzuführen (vgl. die sehr aufschlussreiche Beschreibung picassischer Gestaltungsmethoden in Françoise Gilots „Leben mit Picasso“, ein Dokument, dessen Wahrheitsgehalt durch die Bewunderung, welche die Autorin seinem Schaffen entgegenbringt, als gesichert erscheint).

Es ist nicht immer so leicht wie in obigen Beispielen, die Willkür bildnerischer Tätigkeit zu erkennen und gewollte Verformungen von solchen zu unterscheiden, die der Vision des Künstlers eigen sind. Die Ungeheuer von Hieronymus Bosch, das höllische Getier Pieter Bruegels d. J. oder die oft ins Grotteske gesteigerten Figuren chinesischer Tuschzeichnungen entsprungen, ebenso wie viele Bilder Turners, zweifellos der Phantasie dieser Künstler. Auch die phantastisch übersteigerten Formen vieler schwarzafrikanischer Plastiken spiegeln die Vorstellung wieder, die sich ihre Schöpfer von furchterregenden Mächten und Geistern machten.

Es gibt jedoch auch afrikanische Plastiken, Südseemasken und Fratzen, die bei alpinen Volksfesten verwendet werden, welche deutlich die Absicht verraten, Angst einzuflößen. Die visuelle Vorstellung, welche die Autoren von furchterregenden Wesen haben mochte, wird dort von der bewussten Absicht verdrängt, die Grässlichkeit der Maske z.B. durch lange Eckzähne, verzerrte Mäuler und struppiges Haar zu steigern. Es erleichtert die Beurteilung afrikanischer Kunstproduktion nicht, wenn auch hochwertige Plastiken starke Formübertreibungen aufweisen, die aber visionseigen sind (z.B. die in die Länge gezogenen Antilopen-Tanzmasken Westafrikas), zumal auch andere visionsfremde Einschlüsse hinzukommen, wie Schematismus, Symbolik und ein sehr entwickelter dekorativer Sinn.

Willkür ist nicht die einzige Ursache für eine von der Natur abweichende Darstellung. Die starre Haltung ägyptischer Gestalten, die Verzeichnungen paläolithischer Felsenmalereien, die zu Formrudimenten abgewandelten Körperteile südspanischer Wandzeichnungen oder der Ritzbilder des Hoggar lassen sich weder mit einer vorgefassten Absicht, noch durch die Eigentümlichkeit der Vision erklären. Hier sind andere visionsfremde Einflüsse am Werk, die im folgenden Kapitel besprochen werden.

Jedes echte Kunstwerk ist die Manifestation eines einmaligen visuellen Erlebnisses, das sich in der Phantasie abspielt. Deshalb schwächt, beschränkt oder verhindert jeder visionsfremde, d.h. von außen kommende Eingriff in die Phantasiesphäre des Künstlers den visionären Ausdruck. Da die visuelle Phantasie mit dem Gegenstand verbunden ist und ihn zu durchdringen sucht, schmälert jede Behinderung ihrer Tätigkeit den künstlerischen Ausdruck und bewirkt zugleich ein Abweichen vom Naturbild.

Die visionsfremden Ursachen für Verformungen des Naturbildes können in fünf Gruppen eingeteilt werden:

1. Dekorative Erwägungen (s. Kapitel 2.2 über Ornamentik)
2. Vorgefasste Absicht und Willkür
3. Einfluss nicht visueller Vorstellungen
4. Schematismus, Konvention, Routine und Symbolik
5. Mangelndes Darstellungsvermögen

Die Vision des Künstlers kann von Anfang an oder erst im Verlauf der Gestaltung seines Werkes in verschiedenem Ausmaß und durch eine oder mehrere visionsfremde Ursachen beeinflusst werden.

4.4 Schema und Symbol

Neben dekorativ bedingter Vereinfachung und Stilisierung der Formen führt ihre schematische Behandlung am häufigsten zu einer Darstellung des Gegenstandes, die von seinem natürlichen Aussehen abweicht. Statt auf die besonderen, jedem Gegenstand eigentümlichen Formen einzugehen und sie unmittelbar nachzuempfinden, statt für jeden Einzelfall einen neuen Ausdruck zu finden und ihn neu zu gestalten, werden feststehende Schablonen verwendet, die ungefähr an die darzustellenden Dinge erinnern. Der Gebrauch solcher stereotypen Formschemata ist sehr bequem, weil weder Vorstellungsgabe, noch Naturbetrachtung angestrengt werden müssen. So steht ihrer serienweisen Anwendung nichts im Wege.

Wenn Kinder ihre Männchen und Häuschen in hundertfacher Auflage hinkritzeln oder wenn zeichenwütige Backfische jedes Papier, das in ihre Hände fällt, mit den gleichen ovalgesichtigen, großäugigen und belockten Modepuppen ausfüllen, wenden sie solche Schemata an, die sie geistiger Anstrengung entbindet. Die kindliche Formel für die menschliche Gestalt ist ein kleiner über einem großen Kreis, aus dem zwei Striche nach oben und zwei nach unten ragen. Zwei Punkte für die Augen, ein Bogen für den Mund und etliche Strichelchen für Haare und Finger vervollständigen das Stenogramm. Da Naturbeobachtung und Phantasie dabei gänzlich unbeteiligt sind, wird die Naturähnlichkeit auf ein Mindestmaß reduziert. Durch ständigen Gebrauch nützen sich die Formen zudem oft bis zur Unkenntlichkeit ab. Es entstehen Formrudimente, die für den, der ihre fortschreitende Versimpelung nicht mitmachte, unverständlich bleiben.

So begnügten sich schon in vorgeschichtlicher Zeit südspanische Felsenmaler damit, die menschliche Gestalt durch einen langen Strich darzustellen, aus dem oben und unten je zwei kürzere abzweigten. Andere Stämme bedeckten die Felswände mit den gleichen Strichmenschen, die sie aber mit unverhältnismäßig großen Waden versahen. Vorgeschichtliche Wandmalereien Nordafrikas zeigen Menschen, deren Kopf durch einen überdimensionierten Kreis bezeichnet, andere, deren Kopfrudiment nur durch ein kurzes Strichelchen angedeutet wird. Alle diese schematischen Zeichnungen treten serienweise neben künstlerisch wertvolleren Darstellungen auf. Sie zeugen von einer unterentwickelten Phantasietätigkeit oder sind Abnützungserscheinungen der schöpferischen Vorstellung. Dass solche Formentartungen nicht notwendigerweise zu einer primitiven Stufe künstlerischen Schaffens gehören, beweisen unter anderem die viel früher entstandenen Höhlenzeichnungen von Lascaux, die vollwertige Kunstwerke sind und trotz der Primitivität ihrer Ausdrucksmittel durch eine oft erstaunlich differenzierte Vorstellungsgabe gestaltet wurden.

Bezeichnenderweise waren es aber gerade die Mängel der Formgebung prähistorischer Werke, die in der neueren Kunstliteratur das größte Aufsehen erregten und nicht zu Unrecht wurde die Schematisierung der Formen mit der Ausdrucksweise der Moderne verglichen. Die Abkehr von einer naturähnlichen Darstellung wurde als Steigerung des künstlerischen Ausdrucks gewertet, die sie mit expressionistischen Werken gemeinsam hätte. Das trifft insofern zu, als der Expressionismus die Schematisierung der Form sogar zu einem seiner Grundsätze machte. Nicht das Einmalige, Besondere, Unwiederholbare, „Zufällige“ des Gegenstandes sollte dargestellt werden, sondern sein Urbegriff. Aus einem Balken, an dessen oberen und unteren Ende einige Striche als Andeutung von Ästen und Wurzeln ansetzten, wurde der Urbaum und eine Röhre, aus der vier kleinere wuchsen, wurde zum Urbild des Menschen. Damit war die vollständige Abkehr vom Wesen künstlerischen Ausdrucks vollzogen. Der Schematismus nimmt aber nicht immer so extreme Formen an, wie in den bisher erwähnten Beispielen.

Nur aus dem Einmaligen, Besonderen und Unwiederholbaren der Erscheinung schöpft der Künstler sein Phantasiebild, nur im Einzigartigen erkennt er die Ordnung einer transzendenten Welt, die der Ratio verschlossen ist. Wird die Einmaligkeit eines Formerlebnisses zu einem wiederholbaren Formbegriff degradiert, d.h. die intuitive Form der Phantasie mit einer diskursiven vertauscht, so hört Kunst auf zu sein.

Welchen Sinn könnte es wohl haben, die Vision eines einzelnen Menschen, die einmalig ist und sich als ein ganz bestimmtes, äußerst subtiles und kompliziertes Zusammenspiel von Form- und Farbrhythmen offenbart, durch ein graphisches Zeichen für den Begriff Mensch, nämlich einer großen Röhre und vier kleinen Röhren, zu ersetzen? Genügt als Zeichen für den Begriff „Mensch“ das geschriebene Wort „Mensch“ nicht vollauf? Oder sollten wir zu einer Bilderschrift wie die altkretische oder altägyptische zurückgeführt werden? Diese hatten wenigstens den Vorteil, dekorativ brauchbar zu sein, was von vielen Bildern des 20. Jh. gewiss nicht gesagt werden kann.

Wird eine einmal für brauchbar befundene Form routinemäßig wiederholt, ohne sich um eine Erneuerung der Vorstellung zu kümmern, so wird sie zur Konvention, die von einer Anzahl von Zeitgenossen übernommen, nachgeahmt und zum einzig gültigen Stil erklärt wird. Aus geistiger Trägheit werden diese Formschemata solange wiederholt, bis ein phantasiebegabter Künstler die erstarrte Tradition mit neuen Vorstellungen unterbricht, nicht ohne den Widerstand derer, die im Strome der herrschenden Mode mitschwimmen. So machte sich Rembrandt seine Auftraggeber zu Feinden, weil er in seiner „Nachtwache“ die Gilde nicht in der üblichen Aufstellung porträtierte und de Chirico lud sich den Zorn seiner Kollegen auf, als er von seinen intellektuellen Bildkonstruktionen abließ, um einer anschaulicheren Malweise nachzugehen.

Die konventionelle Form kann auch durch eine private, staatliche oder kirchliche Instanz dogmatisiert werden. Dann wird der Künstler daran gehindert, andere Formen als die vorgeschriebenen zu finden. Das Schema wird zum Tabu. Strenge Gesetze regelten die Darstellung indischer und tibetischer Gottheiten. Wie bei den Byzantinern die Heiligen, durften sie nur in vorgeschriebenen Größenverhältnissen, in festgesetzter Gruppierung und mit genau bestimmten Gebärden dargestellt werden. Auf Vorschriften der Obrigkeit ist auch die starre Haltung vieler ägyptischer Statuen zurückzuführen. Die Oberkörper der Gottheiten, Könige und Würdenträger mussten in Vorderansicht, ihre Beine und Gesichter im Profil dargestellt werden. Bei freistehenden Plastiken musste ein Fuß vor dem anderen stehen und die Arme am Körper anliegen. Dass diese hieratische Stellung nicht der Unfähigkeit zuzuschreiben ist, die Körper in natürlicher Haltung darzustellen, beweisen Reliefs und Malereien, die Bauern, Fischer, Krieger und Tänzerinnen in den verschiedensten Stellungen zeigen. So sind archaische Formen oft weniger auf die Unfähigkeit des Bildners zurückzuführen als auf Vorschriften, an die er sich zu halten hatte.

Die Dogmatisierung der Formen behindert immer die Entfaltung künstlerischer Tätigkeit, sowohl wenn sie von einer außenstehenden Instanz aufgezwungen wird als auch, wenn sich der Künstler den von ihm selbst errichteten Dogmen unterwirft.

Die Griechen bedienten sich festgelegter Kanons und die Künstler der Renaissance gaben formalen Regeln einen breiten Raum. Aber nicht diesen Kanons und Regeln ist es zu verdanken, dass sie hohe Kunstwerke schufen, sondern ihrer Fähigkeit, die Regeln nicht dogmatisch, sondern behelfsmäßig anzuwenden, sie ihrer jeweiligen Vision anzupassen und ihr Phantasiebild nicht durch formale Gesetze einzwängen zu lassen. Also trotz und nicht wegen Kanons und Regeln entstanden hervorragende Werke.

Nur ein kleiner Schritt trennt die schematische Darstellung von einer symbolischen Zeichensprache, den Röhren-Urmenschen von der Hieroglyphe. Wenn Formschemata von einer Gemeinschaft als Kennzeichen für bestimmte Begriffe anerkannt werden, ist dieser Schritt vollzogen. Der Schöpfer des Röhren-Menschen erhebt den Anspruch, die menschliche Gestalt in einer von allen individuellen Eigentümlichkeiten und von allen „Zufälligkeiten“ befreiten Urform darzustellen, die Hieroglyphe kennzeichnet den Begriff Mensch mittels eines durch Übereinkunft festgesetzten symbolischen Zeichens.

Während in der schematischen Darstellung der Gegenstand trotz seiner versimpelten Form noch annähernd erkennbar ist, erscheint das symbolische Zeichen in abstrakter Form. Der geringe visuelle Mitteilunggehalt, der bei schematischen Formen durch die reduzierte Gegenständlichkeit noch bestand, fällt beim abstrakten Symbol ganz weg. Anschaulich lässt sich somit aus symbolischen Zeichen nichts mehr herauslesen und sie bleiben dem, der ihre Symbolik nicht kennt, unverständlich. Erst die Kenntnis ihrer symbolischen Bedeutung erlaubt es, ihren Sinn zu erfassen.

Die Scheibe, die in christlichen Werken den Kopf der Heiligen umgibt, wird von Kennern christlicher Symbolik unschwer als Heiligenschein erkannt, während der Uneingeweihte aus anderem Kulturkreis nur die abstrakte Form eines Kreises oder einer Scheibe sieht. Ebenso verständnislos steht der Betrachter tibetischer, aztekischer oder afrikanischer Kunst vor Formen und Zeichen, deren Symbolik er nicht kennt. Da die Anschauung von Symbolen unmittelbar nichts mitteilt, kann deren Zeichensprache nicht zur bildenden Kunst gezählt werden, obgleich sie in sichtbarer Form erscheint. Ihr Ursprung ist visionsfremd und dem künstlerischen Ausdruck infolgedessen abträglich.

Dass Symbole aber nicht notwendigerweise in Form abstrakter Zeichen erscheinen, zeigen Grünewalds Isenheimer Altartafeln, wohl eines der gewaltigsten Werke, welche die Menschheit hervorgebracht hat. Der Heiligenschein wurde hier zu einer visionär erschauten Aureole, die den auferstehenden Christus mit mystischem Licht überflutet. Meistens werden die symbolischen Zeichen als Ornamente verwendet, wozu sie sich wegen der Abstraktion ihrer Formen besonders gut eignen. Ihre dekorative Bestimmung wird durch die Art ihrer Verarbeitung oft noch unterstrichen. So wird z.B. die ornamentale Funktion des Heiligenscheins in sakralen Werken häufig betont, indem er mit Goldfolie – einem außerordentlichen dekorativen Material – ausgelegt wird, oder – falls schon andere Bildteile vergoldet sind – indem seine Ränder reliefartig überhöht oder mit gepunzten Mustern versehen werden.

Die Ornamentierung der Formen spielt bei allen Kunstwerken mit symbolischem Gehalt eine wesentliche Rolle. Die Werke der Mayas, der Tibeter und der Schwarzafrikaner bezeugen dies mit aller Deutlichkeit. In afrikanischen Plastiken steht das dekorative Element so sehr im Vordergrund, dass es die Symbolik der Formen zu verdrängen scheint und kaum noch zu unterscheiden ist, ob die abstrakten Formen ihres symbolischen Gehaltes oder ihrer dekorativen Brauchbarkeit wegen verwendet wurden. Z.B. werden die Stammnarben an Stirne und Wangen der Ahnen-

masken ornamental angeordnet und es ist wohl hauptsächlich die Freude am Verzieren, welche die Künstler von Ife dazu verführte, die fein ausgeführten, schönen Köpfe ihrer Könige mit regelmäßig über das ganze Gesicht gezogenen Rillen oder Punktreihen zu versehen.

Symbolische Zeichen sind nicht mit den sinnbildlichen Attributen zu verwechseln, die oft Heiligen und Göttern beigegeben werden. Attribute werden gegenständlich und mit der gleichen Naturähnlichkeit dargestellt, wie die Gestalten, die sie kennzeichnen. Bogen und Hirsch der Diana, Keule und Vlies des Herkules, die Leier des Apoll, der Löwe des heiligen Hieronymus oder der Adler des Evangelisten Johannes sind Attribute, während die abstrakten Formen des Heiligenscheins, des Kreuzes, des Halbmondes, der Ring des tanzenden Shiva, Augen und Swastika an buddhistischen Stupas und Tempeln, Winkel und Zirkel der Freimaurer sowie diverse Elemente auf vielen Nationalflaggen der symbolischen Zeichensprache zugehören.

4.5 Nichtvisuelle Vorstellungen

Jede Vorstellung, die nicht rein visuell ist, behindert sowohl die Darstellung des Phantasiebildes, wie auch die Wiedergabe der realen Erscheinung. **Die vordringlichste Aufgabe des bildenden Künstlers ist es deshalb, nur das Erschaute darzustellen und Kenntnisse aus anderen Erfahrungsbereichen auszuschließen.** Das kann durch eine Disziplin des Schauens erreicht werden die im Kapitel 5.2 über „Die rein visuelle Anschauung“ beschrieben wird (s. auch entsprechendes PDF-Skript).

Die Vorstellungen des Künstlers, der sich dieser Disziplin nicht unterzog, sind nur selten rein visuell, meistens sind sie mit Gedanken vermischt so wie die einfachen Vorstellungen von Kindern oder von Historienmalern. Das Kind zeichnet was es denkt, nicht was es sieht. Es stellt das Gesicht als Kreis dar, weil es an seine Rundheit denkt, die Haare werden zu senkrecht auf dem Kreise stehenden Strichen, weil es weiß, dass sie senkrecht aus der Kopfhaut wachsen. Auch die Sonne wird durch einen Kreis gekennzeichnet und mit den gleichen Strichen „bedacht“ wie das Kreisgesicht. Jetzt bedeuten sie Sonnenstrahlen. Teilweise übernehmen sie es von Erwachsenen, die es zwar wissen, aber Zeichnen nicht vermitteln können. Kleine Kinder sind froh, etwas an die Hand zu bekommen und wenigstens etwas zu Papier zu bringen. Im Laufe der Zeit werden sie unzufrieden, wenn ihnen die Mängel ihrer Ausführungen bewusster werden. Erst später kommt die eigene Wahrnehmung dazu.

Nicht anders verfährt der Ägypter, wenn er die Vorderansicht des Auges in Gesichtsprofile zeichnet. Er weiß, dass das Auge eine elliptische Form hat und wendet diese Kenntnis auch da an, wo sie unangebracht ist. Der Historienmaler weiß um die Kostüme oder Uniformen der Epochen und bemüht sich wissentlich, die Bedeutung der Geschichte hervorzuheben.

Obwohl die Schattenseite einer Kugel und ihr Schlagschatten bei geeigneter Beleuchtung ineinander übergehen, also keine Abgrenzung der Kugel zum Schlagschatten mehr erkennbar ist, zeichnet jeder Anfänger sie deutlich ein. Er weiß, dass die Kugel ringsum begrenzt ist und produziert diese Kenntnis an Stelle seiner Anschauung.

Der Einfluss nichtvisueller Vorstellungen bewirkt regelmäßig Verschiebungen der Größenverhältnisse. Gemeint sind hier nicht vorgeschriebene Veränderungen z.B. bei sakralen Bildern, auf denen die Stifter kleiner als die Heiligen erscheinen oder die unterschiedliche Bedeutungsgröße von Figuren altgriechischer Stelen, sondern die unbeabsichtigten Verformungen.

Das Kind stellt die Dinge in der Größenordnung dar, die sie ihrer Wichtigkeit nach in seinem Bewusstsein einnehmen. In Landschaften übertreibt es die Größe der Häuser, der Schornsteine und des ihnen entweichenden Rauchs. Ebenso werden Wege in den Bergen, Tiere und Blumen auf der Wiese, Schiffe im Meer, Sonne und Mondsichel am Himmel überdimensioniert. Der menschliche Kopf wird im Verhältnis zum Rumpf vergrößert, die Beine fallen zu kurz, die Arme und Finger zu lang aus. Das Gesicht wird auf Kosten des Schädels vergrößert, so dass die Haare bei den Brauen ansetzen und das Ohr in Profilen an der Wange klebt. Der Hinterkopf fehlt meistens ganz und der Hals ist so dünn wie ein Finger. Diese Merkmale kindlicher Zeichnungen sind konstant. Die gleichen Fehler werden, wenn auch in abgeschwächtem Maße, von erwachsenen Anfängern gemacht und sind in vielen primitiven Werken wiederzufinden.

Den Beweis, dass diese Abweichungen vom Naturbild unbeabsichtigt sind und die visuelle Vorstellung ihrer Urheber fälschen, liefert die Freude, welche Kinder bekunden, wenn ihre Zeichnungen korrigiert und z.B. die fehlenden Hinterköpfe an ihre Profile gezeichnet oder die Ohren nach hinten verlegt werden. Die Kinder bezeugen dann regelmäßig ihre Befriedigung über die korrigierte Zeichnung, weil sie ihrer Absicht jetzt besser entspricht. Wäre die ursprüngliche Zeichnung der adäquate Ausdruck ihrer Vorstellung, so müssten sie in der Korrektur einen Eingriff sehen, der ihr Bild schädigt. Ebenso bestätigt der Zeichenschüler, es habe zum Gelingen seiner Zeichnung beigetragen, die Köpfe zu verkleinern und die Beine zu verlängern. Er beweist damit, dass er die Erscheinung wohl richtig sah, sie aber nicht wiederzugeben vermochte. Daran wurde er durch das Bewusstsein behindert, der Kopf sei der wichtigste Teil des menschlichen Körpers oder das Gesicht charakterisiere einen Menschen besser als sein Hinterkopf usw. Erst wenn der Zeichenschüler gelernt hat, das Wissen und Denken über die Dinge abzulegen, kann er aus der reinen Anschauung heraus gestalten und wird dann das Geschaute in den richtigen Größenverhältnissen darstellen.

Das Gleiche gilt für die Farbgebung. Solange der Maler eine rote oder eine helle Farbe aufträgt, weil er weiß, dass der darzustellende Gegenstand rot oder hell ist, werden seine Farbintervalle verschoben, seine Farbgebung gefälscht erscheinen. Die Kenntnis, die er von den Dingen hat, hindert ihn sie visuell zu erfassen. Schaltet er diese Kenntnis aus, was nur durch lange disziplinierte Übung erreicht wird, dann erkennt er die richtigen Farben und kann sie bei ausreichenden handwerklichen Kenntnissen spielend und richtig einsetzen.

Die oben genannten Verschiebungen der Größenverhältnisse in kindlichen Menschendarstellungen sind so konstant, dass sie als Kennzeichen für primitive Darstellungen überhaupt angesehen werden können. Zu große Köpfe und Gesichter, zu lange Arme und Finger, zu kurze Beine weisen fast alle vor- und frühhethitischen, sumerischen, aztekischen und afrikanischen, manche babylonische und frühchristliche sowie einige ägyptische und indische Kunstwerke auf, ebenso manche Frühwerke großer Meister. Die vorhethitischen Bronze-Männchen (2. Jahrtausend v.u.Z.) haben überdimensionierte Gesichter und sehr kurze Beine. Alle späthethitischen Reliefs von Karatepe (8. Jh.v.u.Z.) zeigen zu große Köpfe, stark überdimensionierte Gesichter und Nasen, keine Hinterköpfe und sehr kurze Beine. Bemerkenswerterweise zeigen dagegen die künstlerisch wertvolleren hethitischen Werke des 13. Jh.v.u.Z. nur geringe oder gar keine Größenverschiebungen (z.B. der Götterzug im Felsentempel von Yazılıkaya bei Boğazkale oder König Tudhaliyas mit Gottheit daselbst). Als sumerisches Beispiel für dieselben Merkmale kennen wir die „Standarte von Ur“, viele unbeholfene Steinfiguren an frühmittelalterlichen Kirchenportalen und die meisten Plastiken Afrikas.

4.6 Mangelndes Darstellungsvermögen

Die räumliche und farbliche Übertragung des Phantasiebildes oder der optischen Wahrnehmung mit den angemessenen Ausdrucksmitteln bietet Schwierigkeiten, die der unerfahrene Künstler nur schwer meistert. Sie führen zu Mängeln in der Wiedergabe und beeinträchtigen unbeabsichtigt die Naturähnlichkeit der dargestellten Gegenstände.

Steinzeitliche Künstler zeichnen die inneren Organe der Tiere mit ein, weil sie ihr Wissen in ihre Vorstellung einbringen. Wenn sie sich jedoch wie z.B. einige Höhlenzeichner von Lascaux zeichnerisch mit den Hinterbeinen eines Tieres herumschlagen, diese erst nebeneinander aus dem Bauch, dann im rechten Winkel zueinander aus dem Hinterteil wachsen lassen, so zeugen solche Korrekturen von der Unerfahrenheit des Künstlers, Gesehenes darzustellen. Wie einige Höhlenmalereien der Dordogne zeigen, fiel es diesen Künstlern vor allem schwer, die Größenverhältnisse des bemalten Raumes abzuschätzen, was sie zu unbeabsichtigten Überschneidungen und Unterbrechungen zwang. Die Konturen der einzelnen Tiere sind sehr bestimmt und ausdrucksvoll. Das setzt zwar eine klare Vision voraus, aber auf einer dieser Maleien begann der Künstler eine Pferdezeichnung mit dem Kopf des Tieres und schätzte den noch verbleibenden Abstand falsch ein, so dass er den hinteren Teil des Pferdes in den schon vorhandenen Leib eines Bisons einritzen musste. Der Erfolg war ein unübersichtliches Liniengewirr.

Auf einem anderen Bild derselben Höhle musste der Leib eines Stieres jäh abgebrochen werden, um die verwirrende Überschneidung mit einem anderen Tier zu vermeiden. Dies sind selbst dann eindeutige Anzeichen für des Zeichners ungeübtes Auge, falls es sich bei den Überschneidungen um missglückte Versuche handeln sollte, hintereinander stehende Tiere darzustellen. Die Ungeschicklichkeit solcher Zeichnungen kontrastiert mit anderen Tierdarstellungen, in denen die Meisterhand zu spüren ist. Die Höhlenbilder von Lascaux zeigen übrigens mit aller Deutlichkeit, dass ihre Urheber eine naturähnliche Darstellung erstrebten und ihnen diese nur aus Unkenntnis der Übertragungstechnik nicht immer gelang. Dennoch beweisen sie, dass mit primitivsten Ausdrucksmitteln vollwertige Kunstwerke geschaffen werden können. Die einfarbige aber sehr differenzierte Kontur und stellenweise eine leichte Tönung mit Farbstoffen genügte diesen Künstlern ihr Phantasiebild darzustellen.

Allerdings gelingt ihnen dies nicht immer und Kindern geht es nicht anders. Sie beginnen ihre Zeichnung mit der sie am meisten interessierenden Einzelheit, dem Kopf, in der Mitte des Papiers und merken erst im weiteren Verlauf ihres Zeichenversuchs, dass für den Rumpf zu wenig und für die Beine noch weniger Platz bleibt, so fallen diese meist zu kurz aus. Das Missverhältnis, das durch den kindlichen Hang, Köpfe zu vergrößern und Beine zu verkürzen, ohnehin besteht, wird dadurch noch verstärkt. Einen extremen Fall mangelnder räumlicher Voraussetzung zeigte ein Kind, das Schnabel und Kopf eines Storches so groß begann, dass es den Rand des Papiers schon mit der Mitte des Vogelkörpers erreicht hatte und ihm nichts anderes übrig blieb, als das Blatt umzudrehen und den Storch auf der Rückseite zu beenden. Dann merkte es aber, dass die Beine auch hier keinen Platz mehr hatten und nochmals um den Rand des Papiers gelegt werden mussten, wo sie sich mit dem von oben kommenden Schnabel verhedderten.

Während die steinzeitlichen Künstler den Strich als Kontur oft meisterhaft zu führen wussten, legten sie die größte Unerfahrenheit an den Tag, wenn sie ihn schraffierend verwendeten. In den Grotten von Altamira und an Felszeichnungen Norwegens können einige zaghafte Versuche beobachtet werden, einzelne Tiererteile schraffierend zu formen. Im Gegensatz zur Kontur sind die Lage und die Richtung der Striche jedoch unsicher und verfehlt.

Mangelnde Kenntnis der Kontrastgesetze und der zur Verfügung stehenden Werkstoffe bezeugt van Gogh, wenn er die Leuchtkraft der Sonne darzustellen sucht indem er immer grellerere Gelb-Orange in immer dickeren Schichten aufträgt. Und wenn Marées sich abmüht, seine ständig nachdunkelnden Körper mit immer neuen Farblagen aufzuhellen, zeigt er, dass seine maltechnischen Kenntnisse nicht genügen, um die erstrebte Wirkung zu erzielen.

© 1981ff. Egon von Vietinghoff-Stiftung