

Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

Heft 153 | [Home](#) | [Archiv](#) | [Impressum und Datenschutz](#) | [Das Magazin unterstützen](#)

„Das Verdampfen der ästhetischen Transzendenz“

Notizen zu Bildern von Wols und zu einer Formulierung von Th. W. Adorno

Andreas Mertin

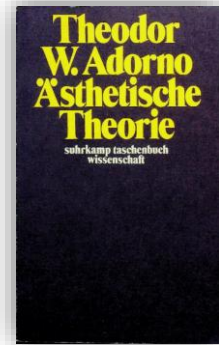


Wols. It's All Over The City. 1947

Prolog: Misreading

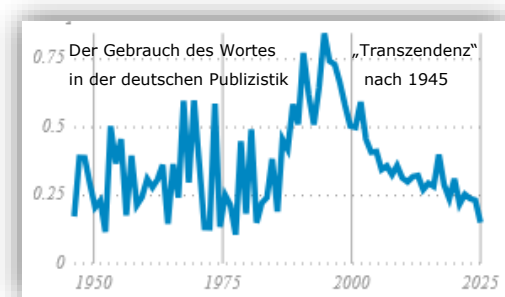
Die Titelformulierung für diese Ausgabe von τὰ κατοπτρίζόμενα findet sich in der *Ästhetischen Theorie* von Theodor W. Adorno. Ich war ursprünglich auf der Suche nach Überlegungen zur Apokalypse (das war das zunächst vorgesehene Thema für diese Ausgabe), als ich auf folgende – ziemlich dichte – Formulierung Adornos stieß:

*„Nicht nur Allegorien sind die Kunstwerke, sondern deren katastrophische Erfüllung. Die Schocks, welche die jüngsten Kunstwerke austeilen, sind die Explosion ihrer Erscheinung. In ihnen zergeht sie, vordem selbstverständliches Apriori, mit einer Katastrophe, durch die das Wesen des Erscheinens erst ganz freigelegt wird; nirgends vielleicht unmissverständlicher als in den Bildern von Wols. **Noch das Verdampfen der ästhetischen Transzendenz wird ästhetisch**; so mythisch sind die Kunstwerke gekettet an ihre Antithesis. Im Verbrennen der Erscheinung stoßen sie grell von der Empirie ab, Gegeninstanz dessen, was da lebt; **Kunst heute ist anders denn als die Reaktionsform kaum mehr zu denken, welche die Apokalypse antezipiert.**“¹*



Bei der ersten Lektüre dieses Zitats hatte ich mich verlesen und gedacht, dort stünde „noch das Verdampfen der Transzendenz wird ästhetisch“. Und das wäre etwas, was auch hier im Magazin immer wieder vertreten wurde (vgl. etwa die Texte von [Jörg Herrmann](#)² und [Horst Schwebel](#)³). Es besagt, dass bestimmte Momente von Religion (etwa aus der Mystik) in der Neuzeit, vor allem aber in der Moderne ausdifferenziert und in den Bereich des Ästhetischen transformiert wurden. Das halte ich für einigermaßen plausibel – auch wenn Dorothee Sölle anderer Meinung war.⁴

Von aktueller Bedeutung wäre das falsch Gelesene darin gewesen, dass wir tatsächlich so etwas wie das Verdampfen von Transzendenz beobachten, und das in einem atemberaubenden Tempo. Auch dort, wo wir im Kern des Kirchlichen sind, entleert sich dieses und poliert zugleich seine Oberfläche.⁵ Das Verdampfen könnte man dann so verstehen, dass von den theologischen und religiösen Gehalten ein bestimmter Teil sich in/auf anderen gesellschaftlichen Bereichen niederschlägt – ohne dass man diese nun als religiös bezeichnen müsste.

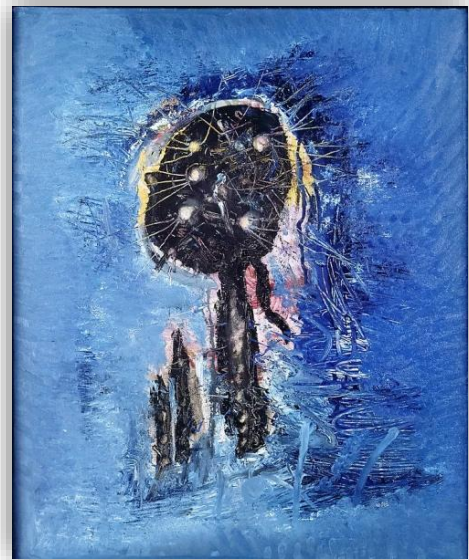


Aber in Adornos Text steht es eben nicht so, wie ich es gelesen hatte. Er schreibt vielmehr, „noch das Verdampfen der *ästhetischen* Transzendenz wird ästhetisch“. Es ist gar nicht so leicht zu verstehen, worauf er sich bezieht, aber als Herausforderung ist es interessant.

Im Folgenden will ich zunächst kurz den Künstler [Wols](#) vorstellen, den Adorno in seinem Textabschnitt als evidenten Beispiel erwähnt, dann eine [religiöse Lektüre](#) des Künstler durch einen Kunstkritiker, danach unterschiedliche Lesarten von [Transzendenz](#) benennen und anschließend Adornos Vorstellung von [ästhetischer Transzendenz](#) erörtern. Es folgt ein *Close Reading* des obigen Zitats vom [Verdampfen der ästhetischen Transzendenz](#). Und schließlich noch ein [Epilog](#).

Der Künstler Wols

Aus heutiger Sicht kann man sich kaum vorstellen, wie bedeutsam der Künstler **Wols**, eigentlich **Alfred Otto Wolfgang Schulze** (1913-1951) für die Nachkriegszeit gewesen ist. Zwar weisen ihn die **Kunstdatenbanken** auch heute noch als einen wichtigen Künstler aus, aber im öffentlichen Bewusstsein ist er nicht mehr ganz so präsent. Das war einmal anders. Auf seinem Blog zur documenta schrieb der Kunst-Kritiker und Documenta-Historiker Dirk Schwarze (1942-2017) unter der Überschrift „**Wols – der Ausnahmekünstler**“⁶ über die herausragende Rolle, die Wols bei den ersten drei Documenta-Ausstellungen gespielt hat. Vier Künstler werden etwa im Katalog der documenta II herausgestellt: Baumeister, Pollock, de Stael und eben Wols.



Wols, *Das blaue Phantom* (1951)

Alle vier Künstler sprengen in jeder Hinsicht den Rahmen: Baumeister ist in der Ausstellung mit 12 Gemälden vertreten, Pollock mit 16, de Stael mit 24 und Wols schließlich mit 17 Gemälden sowie 24 Aquarellen und Gouachen. Und allen Künstlern werden im Katalog acht Seiten eingeräumt, Wols sogar zehn.

Die auffällige Hervorhebung dieser Künstler begründet die documenta so:

„Im letzten Jahrzehnt sind einige Künstler gestorben, die mit unverwechselbarer Einmaligkeit und größter Wirkung die Kunst der Gegenwart mitbestimmt haben. Es sind das Willi Baumeister (gest. 1956), Jackson Pollock (gest. 1956), Nicolas de Stael (gest. 1955) und Wols (gest. 1951) [...] Jedem von ihnen haben wir eine besondere Schau gewidmet.“⁷

Der 1913 in Berlin geborene Alfred Otto Wolfgang Schulze wanderte 1932 nach Frankreich aus. Er war als Fotograf, Illustrator und Maler tätig. Beeinflusst vom Surrealismus und den Bauhauskünstlern schuf er zunächst surrealistische, dann informelle Zeichnungen und Gemälde. Diese beeinflussten dann die französische und deutsche informelle Malerei.

Das Lexikon der Kunst beschreibt sein Werk so:

Seine meist kleinformatigen Bilder setzen sich vorwiegend aus einer Vielzahl von Strichen zusammen, sie sind daher vielgestaltig, teils fein gezeichnet, teils pastos gemalt. Die in den Bildern anklingenden Formen ähneln naturhaften, nicht näher bestimmbar bzw. vieldeutigen Formen (Wurzeln, Pflanzen, aber auch Kristallen, Felsstrukturen). Wols ist ein Hauptvertreter der französischen zuerst »art antre« ... genannten Kunst, später Informel bzw. Tachismus, die sich aus der frühen abstrakten und surrealistischen Kunst ... bildete. Wols hielt auf besondere Weise die Spannung zwischen Abstraktion und Surrealismus aus. Ähnlich wie das Farbdripping und die amerikanische »action painting« bezog Wols die Aktion, eine weitgehend offene Form, bis zur tendenziell bewussten Formlosigkeit (informelle Kunst), in seinen Schaffensprozess ein. Er verfocht damit den Anspruch authentischer Selbstaussagen gemäß einer frei assoziierenden Phantasie, aus deren Unbestimmtheit sie visuelle Suggestion zieht, indem der Betrachter wie ein »Dialogpartner in die Ereignisstruktur einbezogen« wird (F.-J. Verspohl).“⁸

Kindlers Malereilexikon kommt zu ganz ähnlichen Beschreibungen:

WOLS *Ein überwiegender Teil jener europäischen Kunst der 50er Jahre, die im Allgemeinen als »art informel« bezeichnet wird, hatte ihre Vorläufer, wenn nicht direkten Vorbilder in Wols'*

Werken. Er arbeitete offenbar häufig in einem trance-ähnlichen Zustand, wobei er Linie und Farbe sich frei, selbständig, psychogrammartig entfalten ließ ... Erst nach 1946 begann Wols auf Leinwand zu malen, die über ein Miniaturformat hinausging. Die Trancezustände, in denen er arbeitete, erlaubten ihm die Darstellung von Psychogrammen, ohne Zuflucht zur Bilddarstellung zu nehmen. Grohmann schrieb einmal, dass bei Wols das Bildelement direkt in den Malprozess überginge; es könne vorkommen, dass das Bild, wenn der Malprozess einmal beendet wäre, an seinen Ursprung erinnere. Trotz seiner abstrakten Phantasie schwebt über dem Oeuvre Wols' ein unverkennbares psychologisches, vielleicht sogar literarisches Element. Vieles, was über Wols geschrieben wurde, ruft die Erinnerung an Kafka wach. Tatsächlich schuf Wols Illustrationen zu Werken von Kafka wie von Sartre, Artaud und anderen zeitgenössischen Autoren.⁹



L'oiseau (Der Vogel), 1949

Einige der ausführlicheren Texte, die man zu Wols findet, beschäftigen sich mit dem Vergleich seiner Arbeiten zu denen von Jackson Pollock. Offenkundig empfand man damals diese beiden Künstler als ähnlich und geistesverwandt. Das trifft freilich nicht in jeder Hinsicht zu.

Erich Franz ist 1992 im Katalog zur Ausstellung „Das offene Bild“ in Münster am Rande auch auf Wols eingegangen und grenzt dessen „Explosionen im Bild“ von der von ihm sogenannten „zweiten Revolution in der modernen Kunst“ ab, die auch noch den Rahmen des Bildes überschreitet. Diese sieht er u.a. bei Pollock gegeben:

Dass es zur amerikanischen Neubewertung des Bildes auch vergleichbare europäische Erscheinungen gäbe, wurde immer wieder betont, doch hielten sich solche Vergleiche mehr an formale Prozesse als an deren Bezug zum Bildganzen. Werner Haftmanns berühmte Gegenüberstellung von Pollock und Wols richtete sich auf die Prozesse der Formauflösung und berücksichtigte nicht, dass sie bei Wols im Bildinneren bleiben, als Zerfaserung surrealistischer Halluzinationswelten, während sie bei Pollock das Bild als ein „all-over“ erfüllen und es damit selbst in der Wahrnehmung immer erst entstehen lassen. Die europäische Gegenfigur zu ihm wäre viel eher Jean Dubuffet, dessen Betonung der Materie das Bild ebenfalls zu einem Vollzug macht, der sich aus ihr beim Sehen immer neu bildet.¹⁰



Daran ist sicher etwas Wahres. Wols ist ein Künstler, der im Bildganzen verbleibt. Man könnte auch sagen, dass er seinen Beitrag zur Kunst in der Moderne in der weitergehenden Auflösung der Bildinhalte leistet. Darin ist er revolutionär und beeinflusst die Kunstbewegungen seiner Zeit. Aber er geht nicht darüber hinaus.

Biografische Annäherung

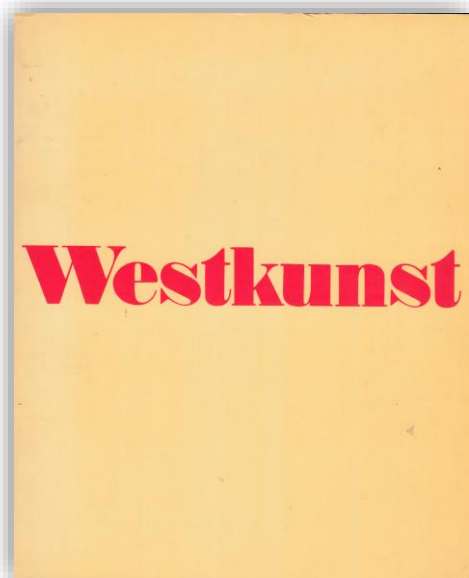
Im Blick auf meine eigene Biografie fällt Wols – was die konkrete Begegnung mit seiner Kunst betrifft – zwischen zwei prägende Phasen der Beschäftigung mit Kunst. In der Schule (also in den späten 60ern und 70er Jahren) begegnete man Kunst weitgehend nur bis zum Expressionismus, daneben war Pablo Picasso präsent. Die Diskussionen um Josef Beuys waren eher aus der Tageszeitung bekannt, Bewegungen wie Fluxus spielten keine Rolle. Erst mit dem Studium traten dann andere Bewegungen in den Vordergrund, das Informel war damals prägend, später dann Ende der 80er-Jahre die Neuen Wilden.¹¹

Wenn man die Künstlerliste der von Kaspar König kuratierten Ausstellung „von hier aus“¹² aus dem Jahr 1984 anschaut, dann verzeichnet diese relativ präzise die Künstler:innen, mit denen man sich damals beschäftigte (und beschäftigen musste, wenn man sich für zeitgenössische Kunst interessierte). Wols wird nur beiläufig im Katalogtext erwähnt. Aber das ist auch verständlich, weil es in der Ausstellung um die Kunst der Gegenwart ging und nicht die deutsche Kunst früherer Zeiten. Aber für diese zeitgenössische Kunst aus der Mitte der 80er-Jahre wurde Wols nicht mehr als einflussreiche Größe angesehen, seine Leistung war eher die Geburtshilfe für das Informel.

Drei Jahre vorher, also 1981, hatte Kaspar König zusammen mit Laszlo Glozer auch die **Westkunst**-Ausstellung¹³ in den Kölner Messehallen kuratiert. Dort bin ich vermutlich zum ersten Mal als 23jähriger in einem größeren Umfang Bildern von Wols begegnet.

Immerhin sechzehn Werke verzeichnet der Katalog, von denen zwei auch in Farbe abgebildet sind.¹⁴ Im Katalog lese ich heute, dass seine Arbeiten mit Skulpturen von Giacometti kombiniert worden waren. Nach 44 Jahren erinnere ich mich nicht mehr an die konkrete Platzierung, es waren insgesamt zu viele Werke, die dort zu entdecken waren.¹⁵

Diese Lokalisierung von Wols zwischen den kunstgeschichtlichen Phasen ist aber nicht nur meine private biografische Erfahrung, sondern wird allgemein geteilt. In vielen Ausstellungsbesprechungen wird Wols zwar als historisch wirkungsmächtiger, aber doch beinahe vergessener Künstler charakterisiert.



Religiöse Überblendungen – Eine Re-Lektüre

Adorno deutet, womit wir uns noch auseinandersetzen werden, das Werk von Wols als evidentestes Beispiel für das Verdampfen der ästhetischen Transzendenz. Zumindest das, wofür nach Adorno Transzendenz der Kunst steht, zergeht. Es gibt aber ganz andere Rezeptionen des Werks von Wols, die seine Bilder geradezu als *Erscheinen bzw. Fortschreiben von Transzendenz* deuten. Das muss nicht im Widerspruch zur Deutung Adornos stehen, denn auch dieser spricht ja davon, dass das Verdampfen der Transzendenz wiederum im Modus des Ästhetischen geschieht, aber Adorno redet sicher nicht von der Rückkehr der Transzendenz bzw. des Religiösen in und durch die Bilder von Wols. Das aber macht mit einiger Emphase der Kunstkritiker Michael Bise in seiner Reflexion eines Besuches einer **Retrospektive der Werke von Wols** in der Menil Collection in Houston/Texas, eine Ausstellung, die 2013 zuvor auch in der Kunsthalle Bremen gezeigt wurde.¹⁶ Und Bise nimmt, wie er selbst schreibt, eine gezielte „Misinterpretation“ vor, also gewissermaßen eine produktive Missdeutung der Bilder.¹⁷ Das rechtfertigt er damit, dass die Bilder von Wols so offen und so freigestellt von jeder kunstgeschichtlichen Einordnung seien, dass sie zur subjektiv-aneignenden Deutung einladen würden: „Wols is a blank page on which its easy to write our own stories, free from the limiting effect of canonization.“¹⁸ Was er im Folgenden vornimmt, ist dann eine Überblendung mit religiöser Terminologie. Anknüpfungspunkt ist eine Art religiöse Erfahrung mit der Inszenierung der Ausstellung, die dann zur Deutung des Oeuvres genutzt wird.

*When I walked out of Toby Kamp's exhaustively researched exhibition Wols at the Menil, I felt as if I'd just walked out of a church.*¹⁹

Man könnte das, wenn ich es recht verstehe, als Reminiszenz deuten an Johann Wolfgang Goethes Erinnerung an seinen Besuch der Dresdner Gemäldegalerie:

*Ich trat in dieses Heiligtum, und meine Verwunderung überstieg jeden Begriff, den ich mir gemacht hatte. Dieser in sich selbst wiederkehrende Saal, in welchem Pracht und Reinlichkeit bei der größten Stille herrschten, die blendenden Rahmen, alle der Zeit noch näher, in der sie vergoldet wurden, der gebohnte Fußboden, die mehr von Schauenden betretenen als von Arbeitenden benutzten Räume gaben ein Gefühl von Feierlichkeit, einzig in seiner Art, das um so mehr der Empfindung ähnelte, womit man ein Gotteshaus betritt, als der Schmuck so manches Tempels, der Gegenstand so mancher Anbetung hier abermals, nur zu heiligen Kunstzwecken aufgestellt schien.*²⁰

So gesehen wird das Museum zum „Weihe-Ort“, der auch die Wahrnehmung und Deutung der Werke verändert (aber sie nicht religiös, sondern nur religionsanalog macht). Aber Bise geht einen Schritt weiter, denn er sieht einen spezifischen Aspekt in der Entwicklung der Moderne. Er fragt, was denn eigentlich das größte Vermächtnis des 19. und 20. Jahrhunderts war und meint, es sei nicht die industrielle Revolution, nicht das Automobil, nicht das Internet gewesen, sondern die Erosion des Theologischen:

*I still think the greatest Western legacy of the past two hundred years is the deconstruction of the Christian concept of god and the assumption of an existentialist identity given utterance in Nietzsche's claim that "God is dead" and narrative in Sartre's Nausea and Camus' The Stranger.*²¹

Das hat Anklänge an Hans Sedlmayrs „Verlust der Mitte“²², wird bei Bise jedoch nicht kultur- bzw. religionspessimistisch gedeutet. Nach seiner Sicht schufen die Künstler in Abwendung von den überlieferten Konzepten ihre Welt ohne Gott und auch ohne ein rationalistisches System, an das sie hätten glauben müssen. Aber dabei griffen sie auf religiöse Strukturen zurück:

*The Surrealists established a church complete with saints and manifestos, Art Informel built a kind of provisional meeting-house, while the American Abstract Expressionists cultivated a utopian belief in art that paralleled American nationalism and economic supremacy.*²³

In diesem Sinn versteht Bise nun auch Wols als eine quasi „religiöse Figur“ und deutet seine Werke im Sinne früherer Ikonen:

*„Wols’s oil paintings seem to me to have distilled the central composition and palette of religious icon paintings into a nearly abstract language.“*²⁴

Und dieser Gedanke scheint nicht unplausibel, Ähnliches finden wir auch bei Kasimir Malewitsch und seinen nackten Ikonen des Suprematismus.²⁵ Bises visuelle Evidenz sieht so aus:



Nun erscheint mir das eine fast willkürliche assoziative Verknüpfung zu sein (ebenso wie die hier von mir vorgenommene weitere Verbindung mit einer Propagandapostkarte des Jahres 1943, die Adolf Hitler mit einem Kind zeigt). Derartige Assoziationen sind kontingent, sie sind in das Bild hineingelesen. Anders ist das etwa bei den fortschreitenden Baum-Abstraktionen von Piet Mondrian, die sich durchaus als Abstraktionen im Bild belegen lassen und keine kontingenten Zuschreibungen sind.



Im Fall der Zuordnung von Wols zu den Ikonen bin ich geneigt, von einer Fehlinterpretation zu sprechen. Die Logik, der sich Bise hier unterwirft, ist ja eher die von Kindern, die auf die Wolken im Himmel starren und sie assoziativ mit irgendwelchen lebensweltlichen oder meinetwegen auch kirchengeschichtlichen Phänomenen verknüpfen – am berühmtesten wohl die Szene der **Wolkeninterpretation von Lucy, Linus und Charlie Brown** in den Peanuts von Charles Schulz. Bei den Kindern ist klar, dass die Wolken nicht das repräsentieren, was die kleinen Philosophen darin erkennen [s. Kasten].

Aber bei Bises Lektüre hat man doch das Gefühl, dass er eine tatsächliche Verbindung von Ikone und Wols „Abstraktion“ sieht, die aber doch nur von ihm konstruiert ist.

Lucy: „Sind die Wolken nicht wunderschön? Sie sehen aus wie große Wattedällchen. Ich könnte einfach den ganzen Tag hier liegen und sie vorbeiziehen sehen. Wenn Du Deiner Fantasie freien Lauf lässt, könntest Du viele Dinge in den Wolkenformationen sehen. Was glaubst Du, was siehst Du, Linus?“

Linus: „Dort oben sieht es für mich aus wie die Karte von Britisch-Honduras in der Karibik. Die Wolke dort oben ähnelt ein wenig dem Profil von Thomas Eakins, dem berühmten Maler und Bildhauer. Und diese Wolkengruppe dort drüben vermittelt mir den Eindruck der Steinigung des Stephanus, ich kann den Apostel Paulus am Rand stehen sehen.“

Lucy: „Das ist sehr gut. Was siehst Du in den Wolken Charlie Brown?“

Charlie Brown: „Nun, ich wollte sagen, ich hätte eine Ente und ein Pferd gesehen, aber ich habe es mir anders überlegt.“

Many of the paintings are quite obviously figurative, with eyes, mouths and torsos. The violent gestural painting in others evokes and even seems to represent viscera; blood, veins and flayed skin again evoking the suffering of classic Christian religious figures like John the Baptist, Jesus and any number of saints.²⁶

Mir kommt das etwas willkürlich vor – was Bise freilich auch selbst einräumt.

For every association I see, another viewer could offer equally compelling alternatives, but my willingness to publicly offer such a subjective interpretation of Wols' work has everything to do with the fact that the stakes of this misreading are low—I am able to see what I want to see without the fear of the monolithic but nonetheless fragile scaffolding of art history, criticism, and canonization crashing down on my head.²⁷

Selbstverständlich ist heuristisches Sehen gerade bei der Kunst hilfreich. Nun wissen wir aber mit Umberto Eco, dass die *intentio lectoris* nicht willkürlich sein darf, sondern Anhalt am untersuchten Objekt (der *intentio operis*) haben sollte. Eco schreibt:

Unbestreitbar ist, dass Menschen (auch) im Sinne von Identität und Ähnlichkeit denken. Doch im Alltag kennen wir meist die faktischen Unterschiede zwischen relevanten, bedeutsamen und zufälligen oder trügerischen Ähnlichkeiten. Wir können jemand von weitem sehen, dessen Züge uns an einen Bekannten A erinnern, ihn mit diesem A verwechseln und dann erkennen, dass es in Wirklichkeit ein fremder B ist; gewöhnlich lassen wir dann unsere Hypothese zur Identität der Person fallen, messen der Ähnlichkeit keine Bedeutung mehr bei und betrachten sie als zufällig. Das geschieht, weil wir alle eine unbestreitbare Tatsache verinnerlicht haben: Aus einem bestimmten Blickwinkel ist alles mit jedem analog, ähnlich oder vergleichbar.²⁸

Bises Assoziation dagegen, wonach er in den Farben, Formen und Strichen zwei Figuren erkennt und deshalb an die Madonna mit dem Kind denkt, ist doch etwas überstrapaziert. Sie bekommt ihre Plausibilität durch die vorweggenommene Rahmung des Textes (*fühlte mich wie in einer Kirche*) und der Tatsache, dass Wols Arbeiten Assoziationen an Figuren überhaupt zulassen. Aber das war es dann auch schon.

Ikonisch sind Wols Werke, insoweit sie den Betrachter:innen gegenüberreten. Nicht ikonisch sind sie darin, dass sie Auflösungserscheinungen früher identifizierbarer Gegenstände „darstellen“. Wols Bilder zeigen keine explodierten Ikonen, sie sind ganz allgemein keine Darstellungen in Auflösung begriffener realer Objekte. Das mag bei anderen Surrealisten anders sein, aber Wols ist hier schon viel weiter auf dem Weg zum Informel. Ich bin mir nicht sicher, ob die religiöse Re-Kodierung bei der Bildbetrachtung hilfreich ist. Ich sehe nicht einen weiteren Aspekt des Werkes, sondern werde in die Irre geführt.

Sehen mit dem Wörterbuch

Die immer noch anzutreffende Alltagswahrnehmung von Kunst ist, wie Paul Valéry einmal schrieb, nicht die mit den Augen, sondern die mit dem Wörterbuch:

Die meisten Leute nehmen die Welt viel häufiger mit dem Verstand als mit den Augen wahr. Anstelle farbiger Räume nehmen sie Begriffe in sich auf. Eine kubische weißliche Form, die hochsteht und mit Reflexen von Glasscheiben durchschossen ist, nennen sie mir nichts dir nichts ein Haus, was für sie soviel heißt wie: Das Haus!²⁹

Stattdessen gilt es sich daran zu erinnern, dass ein Gemälde - bevor es ein Schlachttross, eine nackte Frau oder irgendeine Anekdote ist - wesentlich eine ebene Oberfläche ist, bedeckt mit Farben in einer bestimmten Anordnung.³⁰ Im 20. Jahrhundert findet in der bildenden Kunst eine immer strengere Prüfung der Bildmittel und der Bedingungen des künstlerischen Schaffens statt. Dabei werden bis dahin für konstitutiv gehaltene Eigenschaften der Kunst aufgegeben, immer stärker bezieht die Kunst sich auf sich selbst. So wendet sich die künstlerische Avantgarde des 20. Jahrhunderts gegen den Gedanken der Repräsentation, gegen die Beziehung der Kunst auf außerästhetische Gegenstände:



Wols, Objets flottants La banane Paris (1932)

Man sah also im Bild nicht mehr Menschen, Landschaften, Dinge, gebildet mit Farben, Flächen und Linien, sondern man sah: Farben, Flächen und Linien, anhand von Menschen, Landschaften und Dingen in der Fläche organisiert.³¹

Pablo Picassos "Les Femmes d'Alger" ist eine aussagekräftige Visualisierung dieses Prozesses:

Was wir dort noch ansatzweise erkennen, schließt sich nicht zum Gegenstand, sondern löst ihn ausdrücklich auf. Unser Identifizieren wird ständig zurückgeworfen auf die bildnerischen Vorgänge, die dadurch unmittelbar zum Ausdruck werden, ohne dass wir diesen noch in einen Gegenstand verlegen könnten.³²

Und all das wäre auch kritisch im Blick auf die religiösen Überformungen des Werks von Wols in Anschlag zu bringen. Es sind Lesarten mit m.E. geringer Evidenz. Aber wem's Spaß macht.

Transzendenz

„*Transzendenz*“ ist ein missverständliches Wort, bei dem man im jeweiligen Kontext nachlesen muss, was darunter gemeint sein soll. Es kann manchmal schlicht ein Synonym für Gott sein, mal ein Begriff für das Gegenteil von Immanenz, seltener ein spezifischer Begriff der Kunst, der den transgressiven Charakter der Werke betont. Oft wird auch *transzendent* mit *transzendental* verwechselt.

Die fast schon konstitutive Uneindeutigkeit führt dort zu Begriffsverwirrungen, wo etwa behauptet wird, sowohl in der Kunst wie in der Religion gehe es letztlich um „*Transzendenz*“ (was zutreffend ist) und genau das stelle eine Überschneidung oder wenigstens doch eine Gemeinsamkeit dar (was unzutreffend ist). Das führt dann zu willkürlichen Verknüpfungen, etwa wenn nun in der Kunst spezifische Kunstwerke als *transzendenz-kompatibel* hervorgehoben werden, wo doch *Transzendenz* (im Sinne des Übersteigens) *alle* Kunst auszeichnet. Noch skurriler wird es dort, wenn von „*Spuren des Transzendenten in der Kunst*“ gesprochen wird, also etwas Konstitutives zu einer mehr oder weniger kontingenten Eigenschaft bzw. bloßen Spur erklärt wird.

Peter Funken hat dies einmal in einer Besprechung der Ausstellung „*GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*“ sarkastisch zugespitzt³³ [s. Kasten].



„Erklärtes Ziel der Ausstellung war es, den ‚Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit‘ nachzugehen. Hätte man dies nicht gewusst, so wäre man nicht unbedingt darauf gekommen ... In seinem Katalogtext schreibt Wieland Schmied, dass ‚der gemeinsame Nenner, den der Titel suggeriert‘, auf Bilder ziele, ‚in denen das Moment der Zeit in irgendeiner Form reflektiert wird, in denen das Durchsichtigwerden eines gegenwärtigen Augenblicks erlebt wird, indem das konkret Erscheinende über sich selbst hinausweist auf etwas ‚Transzendentes‘ (Kat. S. 15 f.). Dies ist eigentlich aber das Merkmal jeder wirklichen Kunst, deren Ziel nur darin bestehen kann, Grenzen zu markieren, aufzuheben und zu überschreiten. Von daher ist das zentrale Thema der Kunst letztlich das Scheitern und der Tod. Dagegen hat der christliche Glaube seine Gotteserfahrung gesetzt, und in diesem Zusammenhang fallen dann alsbald Begriffe wie *Transzendentes*, *Numinoses* und *Heiliges*, *Religion* und *Mystik* - also Begriffe, unter denen die meisten Unterschiedliches verstehen und fast immer etwas Vages ...

Demzufolge sind die ‚*Zeichen*‘, die ein Kunstwerk aufweisen muss, um in ‚*GegenwartEwigkeit*‘ einen Platz zu finden, folgendermaßen zu charakterisieren: Das Werk muss am besten die Form des Kreuzes oder der Stele besitzen oder im Titel darauf anspielen; möglichst mit Goldfarbe bemalt sein, um ein Erhabenes und lichte Transparenz zu benennen, viele dunkle und schwarze Farben besitzen, um symbolisch Schmerz, Leid und Trauer zu bezeichnen; auf Sackleinen gemalt oder mit ‚armen Materialien‘ hergestellt sein oder in Farbe und Form stilisiert und abstrahiert sein, damit es zur Meditation anregt. Wenn mehrere dieser Kriterien erfüllt sind, bestehen relativ gute Aussichten, ein Künstler des *Transzendenten* zu werden.

Peter Funken, Rezension der Ausstellung *GegenwartEwigkeit* im Kunstforum international

Aber natürlich eignet in Wirklichkeit aller Kunst ein transgressiver Charakter an, sie übersteigt das jeweils gegebene materielle Artefakt. Das macht die Kunst für die Betrachter:innen so außerordentlich interessant. Dieses Übersteigen hat aber nichts mit dem zu tun, was Theologen unter *Transzendenz* verstehen, dem Gott als dem ganz Anderen, der von der *Immanenz* der Welt grundlegend unterschieden ist.³⁴

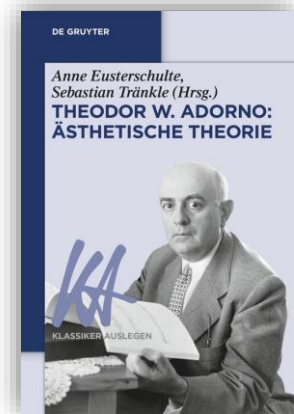
Ästhetische Transzendenz

In der Ästhetischen Theorie arbeitet sich Theodor W. Adorno an verschiedenen Begriffen ab, die er im Kontext des Kunstschönen für aussagekräftig hält. Dazu gehört u.a. die ästhetische Transzendenz, die Entzauberung, die Explosion, das Feuerwerk und vieles andere mehr. Diese Untersuchung ist

selbst schon poetisch/ästhetisch, insofern Adorno ein Textgewebe schafft, das nicht eigens expliziert wird. Was im obigen Screenshot wie ein Inhaltsverzeichnis aussieht, zitiert in Wirklichkeit nur einige Satzteile und referiert keine wirkliche systematische Erkundung. Das macht vielleicht den Charme seiner Ausführungen, aber auch die Schwierigkeit ihrer Rezeption aus.

Die Frage, die Adorno nachgeht, lautet: Inwiefern sind Kunstwerke mehr als ihre materiale bzw. sinnlich manifeste Gestalt? Im Kontext der Beantwortung dieser Frage taucht bei Adorno dann das Wort „Transzendenz“ auf. Georg W. Bertram fasst das so zusammen:

*Kunst ist ... eine Produktion von Eigenlogik. Anders als im Fall der Natur, ist die Eigenlogik allerdings nicht als Kontingenz gegeben, sondern muss erarbeitet werden. Adorno spricht so auch von der ‚Herstellung des Mehr‘ und davon, dass Kunstwerke ‚ihre eigene Transzendenz‘ produzieren (122). Kunstwerke sind demnach als sinnlich-materiale Gegenstände zu begreifen, die zugleich über das Material-Sinnliche hinausweisen. Auch eine noch so sinnliche Konstellation in einem Kunstwerk erschöpft sich nicht in sinnlicher Gegenwart (136). Kunstwerke haben so immer auch eine geistige Dimension ... Kunstwerke sind für Adorno nicht in dem Sinne als geistige Gegenstände zu begreifen, dass sich der Geist unmittelbar in diesen Gegenständen offenbart. Vielmehr ist das Geistige in Kunstwerken in ihnen nicht manifest greifbar. Aus diesem Grund charakterisiert Adorno die geistige Dimension von Kunstwerken auch als ‚Transzendenz‘ ... **Wenn nun das Geistige in der Kunst als Transzendenz charakterisiert wird, impliziert dies, dass es nicht nach der Struktur begrifflicher Erfassung funktioniert.**³⁵*



Um letzteres geht es Adorno natürlich. Die Transzendenz in den Kunstwerken ist nicht greifbar, nicht feststellbar, nicht begrifflich fixierbar, aber dennoch vorhanden. Es wird aber auch nicht als Kunstfremdes in die Kunst hineingetragen, sondern muss aus den Kunstwerken erarbeitet werden. Ausführlich lautet der oben zitierte Satz: „Kunstwerke werden sie in der Herstellung des Mehr; sie produzieren ihre eigene Transzendenz, sind nicht deren Schauplatz, und dadurch wieder sind sie von Transzendenz geschieden.“ So bringt Adorno beide Formen von Transzendenz in einen negativen Zusammenhang: „Das scheidet die Kunstwerke von den Symbolen der Religionen, welche Transzendenz der unmittelbaren Gegenwart in der Erscheinung zu haben beanspruchen.“ (204) Darum geht es Adorno gerade nicht.

Das Verdampfen der ästhetischen Transzendenz

Blicken wir nun genauer auf den eingangs vorgestellten Satz vom „Verdampfen der ästhetischen Transzendenz“, so erweist er sich als spezifische Reaktion auf die Kunst der (westlichen) Moderne, auf den abstrakten Expressionismus (etwa ab 1940) und die informelle Malerei (etwa ab 1945). Adorno versucht zu klären, wie die Kunst zu dem wurde, als was sie nun erscheint, ohne dass er in einen kulturpessimistischen Duktus nach Sedlmayrs „Verlust der Mitte“³⁶ verfallen will.



Wols - Untitled (Green Composition), 1942

„Nicht nur Allegorien sind die Kunstwerke, sondern deren katastrophische Erfüllung. Die Schocks, welche die jüngsten Kunstwerke austeilen, sind die Explosion ihrer Erscheinung. In ihnen zergeht sie, vordem selbstverständliches Apriori, mit einer Katastrophe, durch die das Wesen des Erscheinens erst ganz freigelegt wird; nirgends vielleicht unmissverständlicher als in den Bildern von Wols. Noch das Verdampfen der ästhetischen Transzendenz wird ästhetisch; so mythisch sind die Kunstwerke gekettet an ihre Antithesis. Im Verbrennen der Erscheinung stoßen sie grell von der Empirie ab, Gegeninstanz dessen, was da lebt; Kunst heute ist anders denn als die Reaktionsform kaum mehr zu denken, welche die Apokalypse antezipiert.“³⁷

Das ist ziemlich dicht geschrieben und bedarf einer genaueren Lektüre.

➤ **Nicht nur Allegorien sind die Kunstwerke, sondern deren katastrophische Erfüllung.**

Schon der erste Satz ist etwas schwer verständlich. Es beginnt mit dem ersten Teil des Satzes. Inwiefern sind Kunstwerke überhaupt Allegorien? Versteht man unter Allegorie „eine Form indirekter Aussage, bei der eine Sache (Ding, Person, Vorgang) aufgrund von Ähnlichkeits- oder Verwandtschaftsbeziehungen als Zeichen einer anderen Sache (Ding, Person, Vorgang, abstrakter Begriff) eingesetzt wird“³⁸, dann wäre ja doch zu fragen, worauf Kunstwerke denn verweisen (außer auf sich selbst). Adorno spricht hier sicher nicht vom Abbildcharakter der Kunstwerke im Sinne der Gegenständlichkeit. Aber Kunstwerke verweisen auf etwas außerhalb von ihnen. Das macht Adorno an anderer Stelle in der Auseinandersetzung mit engagierter Kunst deutlich:

Wie wenig der Wahrheitsgehalt mit der subjektiven Idee, der Intention des Künstlers zusammenfällt, zeigt die einfachste Überlegung. Kunstwerke existieren, in denen der Künstler, was er wollte, rein und schlackenlos herausbrachte, während das Resultat zu mehr nicht geriet als zum Zeichen dessen, was er sagen wollte, und dadurch verarmt zur verschlüsselten Allegorie. Sie stirbt ab, sobald Philologen aus ihr wieder herausgepumpt haben, was die Künstler hineinpumpten, ein tautologisches Spiel. (194-195)

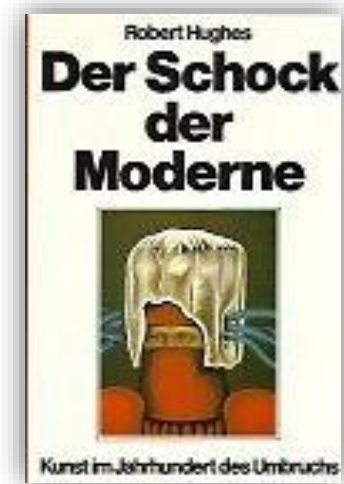
In diesem Sinn können und dürfen Kunstwerke nicht *verschlüsselte* Allegorien sein. Sie verweisen vielmehr auf etwas, was ihr „Mehr“ ist, dass aber nicht das bewusst künstlerisch Intendierte ist, denn dann wären sie Illustrationen der künstlerischen Ideen. Kunstwerke „produzieren ihre eigene Transzendenz, sind nicht deren Schauplatz“.

Im zu untersuchenden Zitat heißt es „Nicht nur Allegorien sind die Kunstwerke, sondern **deren** katastrophische Erfüllung“. Nun ist nicht ohne Weiteres klar, worauf sich das „deren“ des zweiten Satzteils bezieht. Meint er wirklich *die katastrophische Erfüllung von Allegorien*? Aber was soll man darunter verstehen? Was wäre denn die „katastrophische Erfüllung“ dessen, worauf in irgendeiner Form verwiesen wird? Christoph Menke hat das so beschrieben:

Kunstwerke seien als Signifikanten zu begreifen, die sich – anders als gewöhnliche Zeichen – nicht auf ein Signifikat hin erschließen lassen. Das Material von künstlerischen Signifikanten ist demnach nicht auf eine Bedeutung hin durchsichtig. Die von einem Kunstwerk realisierte materiale Konstellation lasse sich immer wieder in Teilzusammenhängen bis an Punkte hin erfassen, an denen diese Zusammenhänge abbrechen. Dann müsse die Selektion des sinnhaft zu ordnenden Materials neu angesetzt werden. Dies führe schließlich dazu, dass das Material als eines, das der Sinnhaftigkeit grundsätzlich Widerstand leistet, erfahren wird (Menke 1991, 65–67).³⁹

➤ **Die Schocks, welche die jüngsten Kunstwerke austeilen, sind die Explosion ihrer Erscheinung.**

Der fast schon sprichwörtlich gewordene „Schock der Moderne“,⁴⁰ der die Menschen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts angesichts der modernen Kunst elementar traf, ist heute nur noch schwer nachzuvollziehen. Zu selbstverständlich ist uns diese früher schockhaft erfahrene Kunst der Moderne geworden. Dass aber Generationen, die an die Kunst des 19. Jahrhunderts gewöhnt waren, von den Entwicklungen der Moderne zum offenen Bild, zur Überwindung der klassischen Ikonografie überrascht, ja entsetzt waren, ist nachvollziehbar. Alles, was gerade noch für Kunstwerke konstitutiv war, galt plötzlich nicht mehr, es flog den Betrachter:innen quasi um die Augen, auch dann, wenn sie nicht unter dem Nationalsozialismus künstlerisch sozialisiert waren.



Adorno recurriert mit seinem Satz weniger auf die Überschreitung des Rahmens als vielmehr auf die Veränderung der Bildgehalte. Die Bildende Kunst, die Adorno dabei vor Augen stand, ist vor allem das Informel und zum Teil der abstrakte Expressionismus. In seinem polemischen Aufsatz „Vorschlag zur Ungüte“⁴¹ (gegen die Hotelbildmalerei) aus dem Jahr 1970 nennt er exemplarisch **Fritz Winter** (1905-1976), **Ernst Wilhelm Nay** (1902-1968), **Emil Schumacher** (1912-1999) und **Bernard Schultze** (1915-2005). Erwartet hätte ich noch die Nennung von Antoni Tàpies (1923-2012), der gut zu den Genannten gepasst hätte. Ansonsten werden bei Adorno noch die vorgängigen Künstler erwähnt: Paul Klee (1879-1940), Andre Derain (1880-1954), Pablo Picasso (1881-1973) und Georges Braque (1882-1963). Nicht vor Augen standen ihm dagegen Künstler wie Marcel Duchamp (1887-1968), Jean Dubuffet (1901-1985), Jackson Pollock (1912-1956), die Vertreter der Farbfeldmalerei oder gar solche der Pop-Art oder des Fluxus. Mit diesen wäre seine Ästhetische Theorie auch weitaus schwieriger kompatibel gewesen.

In den Paralipomena der Ästhetischen Theorie schreibt Adorno:

Nicht alle avancierte Kunst trägt die Male des Schreckhaften; am stärksten sind sie dort, wo nicht jegliche Beziehung der peinture zum Objekt, jegliche der Dissonanz zur durchgeführten und negierten Konsonanz abgeschnitten ist: Picassos Schocks waren vom Prinzip der Deformation entzündet. Vielem Abstrakten und Konstruktiven fehlen sie; offen, ob darin die Kraft einer noch unverwirklichten, angstloseren Wirklichkeit am Werk ist, oder – wofür manches spricht – ob die Harmonie des Abstrakten trägt gleich der gesellschaftlichen Euphorie in den ersten Dezennien seit der europäischen Katastrophe; auch ästhetisch scheint solche Harmonie im Niedergang.⁴²

Das ist eigentlich ein fast schon kleinbürgerliches Vorurteil, das seine Kriterien aus einem zusammengebrochenen und daher überholten Kunstdenken entnimmt. Zudem zeigen die ikonoklastischen Akte etwa gegen Werke von Barnett Newman und anderen Abstrakten,⁴³ dass die Werke der Abstraktion viel mehr Schock-Charakter hatten, als es Adorno ihnen zugetraut hat. So wie Adorno es nun beschreibt, besteht ja die Gefahr, dass die Kunstwerke wieder zu bloßen Illustrationen einer Theorie werden. Nicht nur Kunstwerke, die Explosionen zeigen, besitzen Schockcharakter, auch Readymades schockierten die Menschen, selbst Arbeiten von Henri Matisse (1869-1964), dem Adorno nur „dekorative Eleganz“ zubilligen mag. Ich erinnere mich an eine Ausstellung von Werken von Henri Matisse in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf⁴⁴ vor 42 Jahren, bei der eine etwa 1920 geborene Frau vor Arbeiten des Künstlers stand und schockiert ausrief: „zu unseren Zeiten hätte man das nicht so malen dürfen“. Dabei war sie noch gar nicht geboren, als die Werke entstanden, vor denen sie stand und über die sie so schockiert war. Und erinnern wir uns an den Kleist zugeschriebenen Kommentar Heinrich von Kleist zum berühmten Kunstwerk von Caspar David Friedrich.

Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Youngs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.⁴⁵



Es bedarf also nicht eines schockhaften *Inhalts*, um einen ästhetischen Schock auszulösen. Nun bestreitet Adorno das auch nicht, sondern schreibt nur, dass jener Schock, den die jüngste Kunst auslöse, durch die Explosion ihrer Erscheinung bedingt wäre (und übt verhaltene Kritik an jener abstrakten Kunst, die seiner Ansicht nach ins Gefällige abgleiten könne und dann eben nicht schockhaft wäre). Nun ist jene „avancierte Kunst“, auf die Adorno sich bezieht, nur ein kleiner Teil der avancierten Kunstbewegungen im 20. Jahrhundert. Die „jüngste Kunst“ umfasst viel mehr. Und „Explosionen ihrer Erscheinung“ zeigen nun gerade auch solche Kunstwerke, deren Urheber eher dem italienischen Faschismus nahestanden, wie etwa Teile des Futurismus, auch wenn sie dem Figurativen verhaftet bleiben.



Umberto Boccioni, *Die Stadt erhebt sich*, 1914

- ***In ihnen zergeht sie, vordem selbstverständliches Apriori, mit einer Katastrophe, durch die das Wesen des Erscheinens erst ganz freigelegt wird; nirgends vielleicht unmissverständlicher als in den Bildern von Wols.***

In den Schocks zergeht die Erscheinung, was die Erscheinung dann noch einmal besonders bewusst macht – so könnte man die verdunkelte dialektische Formulierung paraphrasieren. Das bis dahin selbstverständliche Apriori wäre dann der Abbild-Charakter / Darstellungs-Charakter der Kunst. Nun bedurfte es nicht erst des Informel oder des abstrakten Expressionismus, um die Bildende Kunst als darstellende Kunst fraglich werden zu lassen. Da war bereits mit der Entwicklung der Fotografie deutlich, dass der Darstellungscharakter der Bildenden Kunst an seine Grenze kam.

Nun ist es für einen ‚Nachgeborenen‘ wie den Verfasser dieses Textes schwer, überhaupt noch den Schock zu imaginieren, der von dieser Kunst ausging, man kann

es nur zur Kenntnis nehmen. Wenn man mit Bildern von Cy Twombly (1928-2011), Lucio Fontana (1899-1968) oder den „Affiches lacérées“ von Raymond Hains (1926-2005) aufgewachsen ist, sie als „normal“ empfand, dann ist das Oeuvre von Wols eben nicht mehr schockierend, man empfindet keinen Verlust an Bildlichkeit, sondern betrachtet es als Logik der Kunstgeschichte. Hier gilt, was ich zuvor schon geschrieben hatte: Im 20. Jahrhundert findet in der bildenden Kunst eine immer strengere Prüfung der Bildmittel und der Bedingungen des künstlerischen Schaffens statt. Dabei werden bis dahin für konstitutiv gehaltene Eigenschaften der Kunst aufgegeben, immer stärker bezieht die Kunst sich auf sich selbst. So wendet sich die künstlerische Avantgarde des 20. Jahrhunderts gegen den Gedanken der Repräsentation, gegen die Beziehung der Kunst auf außerästhetische Gegenstände. Das ist freilich bereits bei Caspar David Friedrich zu beobachten und führt bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts, etwa zu den Werken von Marc Rothko (1903-1970).⁴⁶

Etwas, was mich an dem Satz von Adorno stört, ist die implizite Tendenz, Wols zur Illustration zu nutzen. Nach meinem Empfinden zieht er keine Erkenntnis aus dem Werk von Wols, sondern sieht seine eigene Theorie über die Aufgabe der Kunst in der Gegenwart (Platzhalter für das noch nicht realisierte Naturschöne⁴⁷) in einigen Arbeiten von Wols „unmissverständlich“ dargestellt. Wenn das die dialektische Beziehung von zeitgenössischer Kunst und Philosophie wäre, dann fände ich zu wenig, es geht der Begegnung mit zeitgenössischer Kunst geradezu aus dem Weg. Unbestreitbar ist jedoch, dass Wols die Gegenstände im Bild – an die noch manches erinnert – auflöst und das Werk entgegenständlicht. Aber dadurch verstummen die Bilder nicht, sondern entwickeln eine eigene, neue Sprache. „*Im Sehen soll man sich nicht darauf versteifen, was man aus dem, was man sieht, machen könnte. Man soll sehen, was ist.*“ (Wols)



Wols, Manhattan, 1947

➤ **Noch das Verdampfen der ästhetischen Transzendenz wird ästhetisch;
so mythisch sind die Kunstwerke gekettet an ihre Antithesis.**

Dieser Satz fasst gewissermaßen den Gang der Moderne zusammen. Die überkommene „ästhetische Transzendenz“ wäre dann der ursprüngliche konkrete Bezug auf etwas Außerbildliches (ein Signifikat). Diese (auch schon historisch eigentlich unzureichende) Vorstellung hat über Jahrtausende die Kunst und deren Verständnis dominiert und bestimmt auch noch bei vielen Menschen, die nicht unmittelbar dem Betriebssystem Kunst zugehören, das Kunstverständnis. Danach ist Kunst immer ein mehr oder minder gutes Abbild von etwas. Aber dieses alte Verständnis von ästhetischer Transzendenz löste sich seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts nach und nach auf, man kann durchaus sagen: es verdampfte.⁴⁸ Mit dem Verdampfen der Transzendenz verliert die Kunst jedoch nicht ihren Kunst-Charakter. Das heißt aber auch, die



Wols, ohne Titel, 1949

Transzendenz verschwindet nicht ganz. So wie das Wasser, das verdampft, ja nicht verschwindet, sondern nur eine andere Aggregatform annimmt. Nun ist der metaphorische Gebrauch des Wortes „verdampfen“ aber etwas irreführend. Wenn man davon ausgeht, dass die Kunst in der Moderne überhaupt erst zu sich selbst kommt, wenn sie mit Adorno gesprochen, „ein Gewordenes (ist), das ihren Begriff konstituiert“,⁴⁹ dann muss man die Dinge anders darstellen. Kunst bleibt dann zwar weiterhin mit ihrer Geschichte verbunden, auch mit ihrer Geschichte der besonderen Darstellung von Außerbildlichem. Eine von allem losgelöste Kunst könnte es demnach nicht geben. Aber erst im Nachhinein (im Verdampfen der klassischen „ästhetischen Transzendenz“) wird deutlich, was das der Kunst Eigentümliche ist (und eigentlich immer schon war). Nicht die Abbildung ist das Entscheidende, sondern der Rekurs auf die bildnerischen Mittel. Von da aus können wir auch die historische Kunst in den Blick nehmen. Nicht was sie dargestellt hat, ist das Bedeutende, sondern wie sie es jeweils dargestellt hat, macht das Künstlerische aus.



Drei Kreuzigungen des Trecento von Giotto, Altichiero und Menabuoi

Das Entscheidende ist das ‚Wie?‘

- **Im Verbrennen der Erscheinung stoßen sie grell von der Empirie ab, Gegeninstanz dessen, was da lebt; Kunst heute ist anders denn als die Reaktionsform kaum mehr zu denken, welche die Apokalypse antezipt.**

An dieser Stelle bin ich mir nicht ganz sicher, ob ich Adorno in seiner Argumentation folgen kann. Natürlich löste sich die Kunst im 19. und 20. Jahrhundert von der überlieferten Darstellungskunst, sie ist nicht mehr (und war es eigentlich auch nie) eine Wieder-Holung dessen, was empirisch da ist, sie ist nicht tautologisch.

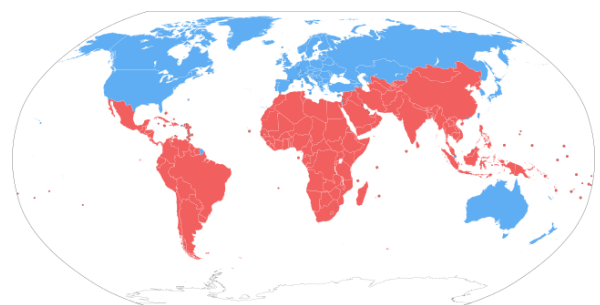
Aber ist die zwingende Folge daraus, **dass Kunst nicht mehr anders** als eine Reaktionsform auf das Scheitern vernünftiger Verhältnisse **zu denken ist**? Und dass sie demnach die Apokalypse antezipt? Das mag für eine bestimmte Kunst zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt zutreffend gewesen sein, aber gilt es dauerhaft, gilt es weiterhin? Ist das der Sinn von Kunst im Verlauf der Geschichte? Das ist mir zu viel Hegel.

Der Fortgang der Kunst nach 1960 hat aber doch etwas ganz anderes gezeigt, nämlich, dass das Informel und der abstrakte Expressionismus nur Zwischenstadien in der Geschichte der Kunst waren und von anderen, zu ihrer jeweiligen Zeit ebenfalls avancierten Kunstformen abgelöst wurden. Und diese Kunstformen setzten gerade nicht auf das weitere Entleeren, auf das Verstummen, auf die Explosion oder die Apokalypse.

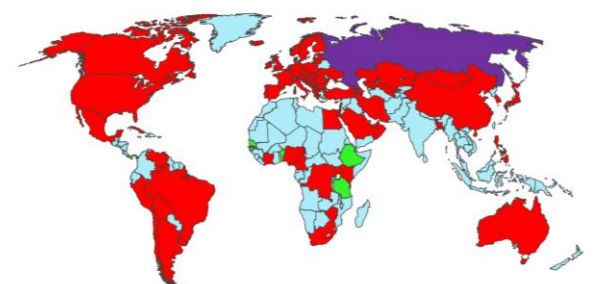
Die Kunst überschritt vielmehr seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts den Rahmen, sie wurde performativ (Fluxus), sie wurde immersiv, sie wurde aber auch rekursiv im Blick auf ihre eigene Geschichte (z.B. im Iterativismus⁵⁰), spielte postironisch mit dem Kitsch, aber es gab auch neue Formen des Realismus und der Fotokunst. Es gibt mithin kein „Ende der Kunst“⁵¹ im Hegelschen Sinn, nur das Ende bestimmter Vorstellungen von Kunst. Die Kunst von Wols ist heute ein Teil der Kunstgeschichte der neueren Zeit und auch nur im Rahmen der Westkunst.

Seit dem Beginn des 21. Jahrhunderts mussten die Westkunst und auch deren Theoretiker feststellen, dass sie nur ein kleiner – wenn auch ökonomisch sehr exklusiver und einflussreicher – Teil des weltweiten Kunstsystems ist, ein Kunstsystem, das international mit anderen Paradigmen arbeitet, als sie über 50 Jahre für die Westkunst leitend waren.

Und auf dieses internationale Kunstsystem unter Einschluss des Globalen Südens trifft man nun auch auf der Biennale in Venedig oder der Documenta in Kassel. Und es ist vielfältiger und vielleicht auch weniger stringent als es die Logik der Westkunst im 20. Jahrhundert erwarten ließ.⁵²



Offizielle Teilnehmerstaaten der Biennale di Venezia 2024



Epilog



Wols, *Auge Gottes* 1948/49

„Das Verdampfen der ästhetischen Transzendenz“ beschreibt eine bestimmte Phase der zeitgenössischen Kunst im 20. Jahrhundert – so wie sie im westlich dominierten Kunstsystem wahrgenommen wurde – eine Phase der Reduktion und der Konzentration aufs Notwendigste. Aber ebenso wenig, wie man vom Rückgang der Institution Kirche in den westlichen Gesellschaften auf den Zustand der Kirchen und Religionen weltweit schließen kann, ebenso wenig kann man von der westlichen Kunst auf die Kunst weltweit schließen. Insofern macht Adornos Aussage, die er mit dem Verweis auf Wols exemplifiziert, zwar durchaus Sinn, aber nur in einem historisch und regional begrenzten Kontext. Innerhalb dieses Kontextes haben die Beobachtungen Adornos ihren Platz. Dass Teile der modernen Kunst sich abwandten von der figurativen Fülle der Neuzeit, dass sie zunehmend sich nur noch auf die Bildmittel konzentrierten, hatte seine Notwendigkeit freilich weniger in der Entwicklung der Gesellschaft, als in der Logik der Kunst, die nach dem Aufkommen der Fotografie im 19. Jahrhundert ihren eigenständigen Platz suchte. Darüber hinaus kann man sie natürlich im Rahmen gesellschaftlicher Bewegungen deuten, muss aber auch gewärtig sein, dass die autonome Kunst dies im Fortgang der Kunstgeschichte dementiert. Das sei noch einmal mit Christoph Menke akzentuiert: Kunstwerke sind als Signifikanten zu begreifen, die sich nicht auf ein Signifikat hin erschließen lassen. Das Material von künstlerischen Signifikanten ist demnach nicht auf eine Bedeutung hin durchsichtig. Die von einem Kunstwerk realisierte materiale Konstellation lässt sich immer wieder in Teilzusammenhängen bis an Punkte hin erfassen, an denen diese Zusammenhänge abbrechen. Dann muss die Selektion des sinnhaft zu ordnenden Materials neu angesetzt werden. Dies führt schließlich dazu, dass das Material als eines, das der Sinnhaftigkeit grundsätzlich Widerstand leistet, erfahren wird.⁵³

Anmerkungen

- ¹ Adorno, Theodor W. (2016): Ästhetische Theorie. 6. Aufl. Frankfurt am Main. S. 141.
- ² Herrmann, Jörg (2006): "Wir sind Bildhauern gleich". Von der Verwandlung mystischer in ästhetische Erfahrung. In: *tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik*, Jg. 8, H. 39. <https://www.theomag.de/39/jh12.htm>.
- ³ Schwebel, Horst (2006): Bildverweigerung im Bild. Mystik — eine vergessene Kategorie in der Kunst der Gegenwart. In: *tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik*, Jg. 8, H. 39. <https://www.theomag.de/39/hs3.htm>.
- ⁴ Sölle, Dorothee (2014): *Mystik und Widerstand*. Freiburg: Kreuz (Spirituelle Klassiker).
- ⁵ Vgl. dazu Mertin, Andreas (2010): Ästhetischer müssten die Evangelischen sein! Notizen zur kulturellen Geisteslage des Protestantismus. In: *tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik*, Jg. 12, H. 63. <https://www.theomag.de/63/am300.htm>.
- ⁶ <http://dirkschwarze.net/2013/08/27/wols-der-ausnahmekunstler/>
- ⁷ Zit. nach Schwarze, a.a.O.
- ⁸ Art. Wols, in: Olbrich / Dolgner et al. (Hg.) (2006): *Lexikon der Kunst*. 6 Bände. Berlin.
- ⁹ Art. Wols, in: *Kindlers Malereilexikon. Künstlerlexikon, Sachlexikon, Bilddatenbank* (2004). Berlin. Band 5, S. 806.
- ¹⁰ Erich Franz: Die zweite Revolution der Moderne in: ders. (Hg.), *Das offene Bild (Ausstellungskatalog)*, Stuttgart 1992, S. 13.
- ¹¹ Klotz, Heinrich (1987): *Die Neuen Wilden in Berlin*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- ¹² König, Kasper (1984): Von hier aus. [2 Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf, 29.9. - 2.12.1984, Messegelände, Halle 13 : eine Veranstaltung der Gesellschaft für Aktuelle Kunst Düsseldorf e.V. Köln: DuMont.
- ¹³ Baumgartner, Marcel; Glozer, Laszlo; König, Kasper (1981): *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939 : [Ausstellung, Rheinhallen der Kölner Messe, Köln, 1981] : [Katalog]*. Köln: DuMont.
- ¹⁴ Ein Interview mit Laszlo Glozer gibt ein wenig über die Hintergründe und die Motive der Präsentation Auskunft: <https://www.textezurkunst.de/de/50/wir-hatten-von-den-kunstlern-gelernt/>
- ¹⁵ Sehr eindrücklich in Erinnerung habe ich noch den Zyklus der Bel-Ami-Wettbewerbsbeiträge mit dem Siegerbild von Max Ernst zur Versuchung des Hl. Antonius.
- ¹⁶ Wols; Bieberstein Ilgner, Patrycja de; Kamps, Toby; Rathke, Ewald; Siegel, Katy (2013): *Wols. Die Retrospektive ; [... anlässlich der Ausstellung "Wols: Die Retrospektive", Kunsthalle Bremen, 13. April - 11. August 2013, und The Menil Collection, Houston, 13. September 2013 - 12. Januar 2014*. Bremen: Kunsthalle Bremen.
- ¹⁷ Bise, Michael (2013): *Wols: A Misinterpretation*, <https://glasstire.com/2013/12/06/wols-a-misinterpretation>.
- ¹⁸ Ebd.
- ¹⁹ Ebd.
- ²⁰ JWv Goethe, zit. nach Walter Grasskamp, *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*. München 1981, S. 39.
- ²¹ Bise, Michael, a.a.O. [Ich glaube immer noch, dass das größte westliche Vermächtnis der letzten zweihundert Jahre die Dekonstruktion des christlichen Gottesbegriffs und die Annahme einer existenzialistischen Identität ist, die in Nietzsches Behauptung "Gott ist tot" und in Sartres Übelkeit und Camus' Der Fremde zum Ausdruck kommt]
- ²² Sedlmayr, Hans (1948): *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg.
- ²³ Bise, Michael, a.a.O. [Die Surrealisten errichteten eine Kirche mit Heiligen und Manifesten, das Informel baute eine Art provisorisches Versammlungshaus, während die amerikanischen Abstrakten Expressionisten einen utopischen Kunstglauben pflegten, der dem amerikanischen Nationalismus und der wirtschaftlichen Vorherrschaft entsprach.]
- ²⁴ Ebd. [Wols' Ölgemälde scheinen mir die zentrale Komposition und Palette religiöser Ikonenmalereien in eine fast abstrakte Sprache destilliert zu haben.]
- ²⁵ Vgl. Mertin, Andreas; Wendt, Karin (2003): Die nackten Ikonen des Suprematismus. Reine Empfindung, zweckfreier Zustand, gegenstandslose Existenz. In: *tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik*, Jg. 5, H. 25. <https://www.theomag.de/25/wm1.htm>.
- ²⁶ Bise, a.a.O. [Viele der Gemälde sind ganz offensichtlich figurativ, mit Augen, Mündern und Oberkörpern. Die gewalttätige gestische Malerei bei anderen evoziert Eingeweide und scheint sie sogar darzustellen; Blut, Venen und gehäutete Haut, die wiederum an das Leiden klassischer christlicher religiöser Figuren wie Johannes des Täufers, Jesus und einer Reihe von Heiligen erinnern.]
- ²⁷ Ebd. [Für jede Assoziation, die ich sehe, könnte ein anderer Betrachter ebenso überzeugende Alternativen anbieten, aber meine Bereitschaft, eine solch subjektive Interpretation von Wols' Werk öffentlich anzubieten, hat mit der Tatsache zu tun, dass das Risiko dieser Fehlinterpretation gering ist - ich kann sehen, was ich sehen will, ohne Angst zu haben, dass mir das monolithische, aber nichtsdestotrotz fragile Gerüst der Kunstgeschichte, der Kritik und der Kanonisierung auf den Kopf fällt.]
- ²⁸ Eco, Umberto (2004): Überzogene Textinterpretationen. In: Umberto Eco (Hg.): *Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation*. 2. Aufl. München, S. 52–74. Hier S. 55.
- ²⁹ Paul Valery, zit. nach Bättschmann, Oskar (1984): *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*. Darmstadt, S. 23.
- ³⁰ Maurice Denis, zit. nach O. Bättschmann, a.a.O., S. 24.

- ³¹ Erich Franz: Die zweite Revolution der Moderne, a.a.O. Zum Abschied vom Tafelbild und vom Modell der Repräsentation vgl. auch Thorsten Scheer, Postmoderne als kritisches Konzept, München 1992, insbes. S. 49ff.
- ³² Erich Franz, ebenda.
- ³³ Funken, Peter (1990): GegenwartEwigkeit. In: Kunstforum International (Kunstforum International, 108), S. 292.
- ³⁴ Vgl. Art. Immanenz / Transzendenz, in: Fahlbusch, Erwin (Hg.) (1986): Evangelisches Kirchenlexikon. Internationale theologische Enzyklopädie. 3. Aufl., Neufass. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- ³⁵ Bertram, Georg W. (2021): Das Kunstschöne: 'appariton', Vergeistigung, Anschaulichkeit. In: Anne Eusterschulte und Sebastian Tränkle (Hg.): Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Unter Mitarbeit von Emil Angehrn, Maxi Berger, J. M. Bernstein, Georg W. Bertram, Alexander García Düttmann, Josef Früchtel et al. Berlin, Boston: de Gruyter (Klassiker Auslegen, Band 74), S. 89–104. S. 90f.
- ³⁶ Sedlmayr, Hans (1948): Verlust der Mitte, a.a.O. In „Vorschlag zur Ungüte“ nimmt Adorno für sich in Anspruch, „die Antinomien der neuen Kunst keineswegs unterschlagen“ zu haben. Aber er fährt fort: „Hans Sedlmayr weiß das sehr genau. Er hat sich deshalb wiederholt auf mich berufen. So war's freilich nicht gemeint. Man glaube ja nicht, die neue Kunst sei so, wie sie ist, weil die Welt so schlecht sei, und in einer besseren sei sie besser. Das ist Hotelbildperspektive.“
- ³⁷ Adorno, Theodor W. (2016): Ästhetische Theorie. 6. Aufl. Frankfurt am Main. S. 141.
- ³⁸ wikipedia. Art. Allegorie, <https://de.wikipedia.org/wiki/Allegorie>
- ³⁹ Paraphrasiert von Bertram, Georg W. (2021): Das Kunstschöne: 'appariton', Vergeistigung, Anschaulichkeit, S. 102. Er bezieht sich auf Menke, Christoph (1991): Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida. Frankfurt am Main.
- ⁴⁰ Hughes, Robert (1981): Der Schock der Moderne. Kunst im Jahrhundert des Umbruchs. Düsseldorf. In diesem kunstfeuilletonistischen Klassiker kommt Wols freilich mit keiner Zeile vor.
- ⁴¹ Adorno, Theodor W. (1970): Vorschlag zur Ungüte. In: Theodor W. Adorno: Ohne Leitbild. Parva aesthetica. 4. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Edition Suhrkamp, 201), S. 52–59.
- ⁴² Adorno, Theodor W. (2016): Ästhetische Theorie. Paralipomena. Frankfurt am Main. S. 426
- ⁴³ Pickshaus, Peter Moritz (1988): Kunstzerstörer. Fallstudien: Tatmotive u. Psychogramme. Orig.-Ausg. Reinbek bei Hamburg.
- ⁴⁴ Baumann, Felix; Matisse, Henri (1982): Henri Matisse. [Kunsthaus Zürich, 15. Oktober 1982 bis 16. Januar 1983; Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 29. Januar bis 4. April 1983]. 2., korr. Aufl. Zürich.
- ⁴⁵ Kleist, Heinrich von (1973): Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. Unter Mitarbeit von Clemens Brentano. In: Heinrich von Kleist (Hg.): Berliner Abendblätter. Unter Mitarbeit von Helmut Sembdner. Reprografischer Nachdruck. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 47f.
- ⁴⁶ Vgl. dazu Rosenblum, Robert (1981): Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C.D. Friedrich zu Mark Rothko. München
- ⁴⁷ Bernstein, J. M. (2021): Das Naturschöne. In: Eusterschulte / Tränkle (Hg.): Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, a.a.O., S. 73–88.
- ⁴⁸ Nur in der sog. engagierten Kunst wird vehement am Abbildcharakter der Kunst festgehalten. Aber eigentlich befinden wir uns dort auch eher im politischen Kunst-Handwerk.
- ⁴⁹ Adorno, Theodor W. (2016): Ästhetische Theorie, a.a.O., S. 33.
- ⁵⁰ Brüderlin, Markus (1990): Das geflügelte Bild oder Malerei als Wiederholung. In: *Kunstforum International* (105), S. 110–125.
- ⁵¹ Prange, Regine (2011): Ende der Kunst. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. 2., erw. u. aktualisierte Aufl. Stuttgart u.a.: Metzler, S. 104–106.
- ⁵² Vgl. Mertin, Andreas (2024): La Biennale di Venezia ist das Pfingsten der Kunst. Von der Vielfalt und der Einheit der Kunst. In: *tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik*, Jg. 25, H. 149. <https://www.theomag.de/148/pdf/am837.pdf>.
- ⁵³ Menke, Christoph (1991): Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida. Frankfurt am Main.

VORGESCHLAGENE ZITATION:

Mertin, Andreas: Das Verdampfen der ästhetischen Transzendenz. Notizen zu Bildern von Wols und zu einer Formulierung von Th. W. Adorno, *tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik*, Ausgabe 153 – Das Verdampfen der ästhetischen Transzendenz, erschienen 01.02.2025
<https://www.theomag.de/153/pdf/am866.pdf>