

# Inszenierte Präsenz

## Der Riß im Zeitkontinuum (Monet, Cézanne, Newman)

*Sigrid Schade*

### 1. Intensität des „Jetzt“

Jean François Lyotard hat 1983 die Ästhetik des „Sublimen“ des amerikanischen Künstlers Barnett Newman zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen zum „Erhabenen und die Avantgarde“ genommen<sup>1</sup>. Er verweist auf Newmans Skulpturen- und Bildtitel zu Anfang der 60er Jahre (VIR HEROICUS SUBLIMIS, HERE I, HERE II, HERE III, NOW, BE, NOT OVER THERE – HERE) und seine Texte zur Ästhetik „The sublime is now“ (1948) und „Prologue for a New Aesthetic“ (1949), um an ihnen zu zeigen – teils in Übereinstimmung mit, teils in Abweichung von der philosophischen Ästhetik (insbesondere eines Burke oder Kant) –, daß das Erhabene bei Newman – wie dieser selbst formuliert – die Bestimmung einer Zeitempfindung sei. Es handle sich nicht um eine Zeit, die mit dem Gefühl der Sehnsucht, mit Dramen, mit Assoziationen oder Geschichte beladen sei, jene Zeit also, die das ständige Sujet der Malerei gewesen sei<sup>2</sup>. An anderer Stelle äußert Newman: „I became involved with the idea of making the viewer present: the idea that ‚Man is present‘“<sup>3</sup>.

Lyotard stellt eine offensichtlich von Newman autorisierte Interpretation von Hess, der auf Zeitbegriffe der hebräischen Tradition verweist, zurück, um zu fragen:

„Aber wer weiß genug über das *Now*? Sicher konnte Newman nicht an den *instant présent*, den gegenwärtigen Augenblick denken, der sich zwischen Zukunft und Vergangenheit zu halten sucht und von ihnen verschlungen wird. Dieses *Jetzt* ist eine der ‚Ekstasen‘ der Zeitlichkeit, die seit Augustinus und Husserl von einem Denken analysiert wurden, das versucht hat, die Zeit als vom Bewußtsein konstituiert zu begreifen. Das *Now* von Newman, ganz einfach *Now*, ist dem Bewußtsein unbekannt und kann

---

<sup>1</sup> Jean-François Lyotard, „Das Erhabene und die Avantgarde“, in: *Merkur*, Heft 2, 1984, S. 151. (Wiederabdruck in: ders., *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien 1989, S. 159ff.)

<sup>2</sup> *Ebd.*, S.151.

<sup>3</sup> Zit. in Michael Bockemühl, *Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion. Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael*, Stuttgart 1985, S. 66.

nicht von ihm konstituiert werden. Es ist eher das, was das Bewußtsein außer Fassung bringt, es destituiert, was ihm nicht zu denken gelingt und was es vergißt, um sich selbst zu konstituieren. Was wir nicht zu denken vermögen ist, daß etwas geschieht, oder vielmehr und einfacher: daß es geschieht ... Kein ‚großes‘ Ereignis im Sinne der Medien. Auch kein kleines. Sondern eine *occurrence*, ein Vorkommnis.“<sup>4</sup>

Lyotard sieht die Aufgabe der Künste des 19. und 20. Jahrhunderts in der Nachfolge Cézannes, „dafür zu zeugen, daß es etwas Unbestimmtes gibt“, nicht zu verwechseln mit dem Zwang des Kunstmarktes, Innovationen zu produzieren<sup>5</sup>.

Ich möchte das Erscheinen des „Es gibt“ umbenennen in „Präsenz“, um deutlich zu machen, daß es im Folgenden um eine Zeiterfahrung geht, und da es sich um die künstlerische Ermöglichung einer solchen Erfahrung handelt, in: „Inszenierte Präsenz – Der Riß im Zeitkontinuum“.

Inszenierte Präsenz: eine Formulierung, die den Widerstand des „vernünftigen“ Denkens herausfordert. Denn wozu etwas inszenieren, was sich sowieso ereignet? Das Präsenz – Gegenwart – scheint als Zeitmodus auf der Achse zwischen Vergangenheit und Zukunft fest verortet und im sukzessiven Vergehen von Zeit automatisch sich zu zeigen. Gegenwart ist für das Bewußtsein schon deshalb etwas, was nicht inszeniert zu werden braucht, da es sich selbst gegenwärtig wähnt und die Wahrnehmung des gelebten Augenblicks im Augenblick selbst zu leisten glaubt. Die Präsenz – Anwesend-Sein, Da-Sein – schreibt sich historisches Bewußtsein als Eigenschaft selbst zu, indem es sich seine eigene Geschichte als vergangene und zukünftige vom Ort einer vorgeblichen Gegenwart aus zu erzählen glaubt, einem Ort, der als Folge von Gegenwartsorten die Zeitachse konstituiert.

Dieser Ort – so Freud – ist jedoch nachträglicher Effekt einer Verschiebung; zu dieser Erkenntnis gelangt man erst, wenn die mediale Konstitution des Bewußtseins selbst Gegenstand der Reflexion über die Modi von Zeitlichkeit und Zeitwahrnehmung wird<sup>6</sup>.

Auch dem historischen Bewußtsein eignet der nachträgliche Effekt medialer Zeit, über die es nicht verfügt. Gedeutete Gegenwart schwindet, sie ist nicht mehr oder noch nicht: sie wird gewesen sein. Als gedeutete unterliegt sie bewußter und unbewußter Zensur wie alle Geschichtsschreibung, einer Zensur, die der Funktion der Kontrolle, der Ver-Sicherung folgt. Die Erzählungen des Bewußtseins sind von dem Wunsch besessen, sich der Be-

<sup>4</sup> Lyotard, „Das Erhabene und die Avantgarde“, S. 151f. Im Durchqueren der philosophischen Fassungen des Erhabenen insistiert Burke Konzept des Schreckens als Drohung einer Beraubung des Lichts, der Sprache etc., die als suspendierte, aufgeschobene das Gefühl des Schreckens erzeugt. „Das Erhabene“, so Lyotard, „ist für Burke keine Frage der Erhebung (Aristoteles), sondern eine Frage der Intensivierung [...] angespornt durch die Ästhetik des Erhabenen können und müssen die Künste [...] auf der Suche nach intensiven Wirkungen von der Nachahmung lediglich schöner Bilder absehen und sich an überraschenden, ungewöhnlichen und schockierenden Kombinationen versuchen. Und der Schock par excellence ist, daß es geschieht, daß etwas geschieht und nicht nichts, daß die Beraubung suspendiert ist.“ *Ebd.*, S. 158-160 mit Bezug auf Edmund Burke, *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1757.

<sup>5</sup> Lyotard, „Das Erhabene und die Avantgarde“, S. 160, 162.

<sup>6</sup> Sigmund Freud, „Die Traumdeutung (1900)“, in: *Gesammelte Werke II/III*, London 1942, S. 545f (im folgenden *GW*). Zu Freuds Konzept der nicht-linearen Zeitlichkeit des Bewußtseins (das Bewußtsein entsteht „an Stelle der Erinnerungsspur“, ist aber vom Gedächtnis ausgeschlossen) vgl. Georg Christoph Tholen, *Wunsch-Denken. Versuch über den Diskurs der Differenz*, Kassel 1986, S. 81 - 90, und Samuel Weber, *Freud-Legende*, Wien 1989, bes. S. 142f. u. 148.

wegungen der Gegenwart durch Deutung zu versichern, einem Wunsch, der jedoch eben dieses Ziel konstitutionell verfehlt. Die imaginäre Geschlossenheit des Systems wird immer wieder aufgebrochen durch die Kluft zwischen dem Nicht-Mehr und dem Noch-Nicht, in der Präsenz als Intensität erscheinen kann. Und zwar als ein Modus von Zeiterfahrung, der sich nicht chronologisch-linear verorten läßt, sondern sich zwischen der vom Bewußtsein begründeten Zeit- und Raumvorstellung und der ihr entspringenden ek-statischen situiert.

Die Inszenierung eines solchen Flimmerns, der Vibration zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, in der der unbewußte Prozeß der Wiederholung von Wahrnehmungsidentitäten gestört und suspendiert wird, ist seit Mitte des letzten Jahrhunderts Thema experimenteller Malerei geworden. Einerseits wurde dabei das Subjekt der Wahrnehmung als ex-zentrisches und schwindendes sichtbar, andererseits artikuliert sich in dieser Malerei ein Widerstand gegen traditionelle Geschichts- und Kunstgeschichtsschreibung wie gegen zeitgenössische Kunstkritik.

Dies wird an einigen Arbeiten von Künstlern wie den Impressionisten Monet und Cézanne deutlich, aber auch an denjenigen Barnett Newmans, der selbst die Malerei Monets als wichtigen Impuls für seine eigenen ästhetischen Verfahren empfand<sup>7</sup>. Hiermit ist so etwas wie eine historische Klammer bezeichnet zwischen den Anfängen nicht-gegenständlicher Malerei und ihrer radikalisierten Zuspitzung in der übernächsten Generation. Anders als Lyotard, werde ich mich jedoch nicht auf die Selbstzeugnisse, Titel und Texte der Künstler beschränken, sondern ihre *anderen* Produktionsformen und deren ästhetische Wirkung untersuchen. Es bleibt zu prüfen, was „es zu sehen gibt“ und ob Newman auch geglückt ist, das Sublime, das *Here* und *Now* mit bildnerischen Mitteln zu erzeugen.

Wenn Monet von „Instantanéité“, Cézanne von „Réalisation“ und Barnett Newman vom „Sublimen“ spricht, sind das verschiedene Begriffe, in deren Zeichen sie sich dem Problem der Präsenz genähert haben.

Die Inszenierung von Präsenz verdankt sich der Auseinandersetzung der Künstler mit den durch die neuen Bildmedien der Fotografie und des Films eröffneten Funktionsverschiebungen traditioneller Text- und Bildmedien. Als Ergebnis der Wechselwirkungen zwischen diesen Medien hat mit Monet Narrativität als eine nunmehr überflüssige Funktion aufgehört, konstituierendes Moment der bildenden Kunst zu sein<sup>8</sup>. Ohne die Erfindung der Fotografie, die zweifellos für die Künstler seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weniger konkurrenz als entlastend war, ist die Abwendung von mimetischer Gegenständlichkeit nicht denkbar. Die Fotografie ist zunächst weitaus weniger dadurch einflußreich gewesen, daß sie Vorbildfunktion für innovative Bildfindungen gehabt hätte, als dadurch, daß sie alte Bildtraditionen nachahmte. So ist zu beobachten, daß die Impressionisten und ihre Vorläufer wie Constable und Turner – chronologisch gesehen – sich zuerst mit ungewöhnlichen Blickwinkeln, Perspektiven und Augenblicks-Eindrücken auseinandersetzten und sie kunstvoll konstruierten, während hingegen das neue Medium sich zunächst starr und konventionell an die klassischen Regeln der Repräsentation hielt und

<sup>7</sup> Franz Meyer, „Das ‚Monet revival‘ der fünfziger Jahre“, in: Katalog der Ausstellung *Claude Monet: Nymphéas. Impression, Vision*, Basel 1986, S. 149ff.

<sup>8</sup> Das heißt natürlich nicht, daß es nicht weiterhin erzählende Strukturen in der Malerei gegeben hat und gibt, es geht darum, daß sie nicht mehr erzählen *muß*, um als Malerei, als Kunst zu gelten.

erst seit den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts mit der Amateurfotografie die entsprechende Rücksicht auf die Tradition verlor<sup>9</sup>. Die experimentelle Malerei überließ der Fotografie die Repräsentationsaufgaben und begann – jenseits des Erzählerischen –, Wahrnehmungsprozesse selbst zu thematisieren<sup>10</sup>.

Eine Analyse bloß der Repräsentation von Zeitbegriffen oder der räumlichen Organisation von Erzählweisen im Bild würde dieser neuen Malerei kaum gerecht. Im Folgenden soll gezeigt werden, daß die verspätete Disziplin Kunstgeschichte mit solchen narrativen Zeitstrukturen noch rechnet, während Geschwindigkeit und Beschleunigung medialer Zeitwahrnehmungen die Avantgarde bereits dazu veranlassen, den „Augenblick des Sehens“ selbst zu problematisieren.

## 2. Bewegung, narrative Zeit und die verspätete Disziplin

Die traditionellen Bildmedien haben wie die Textmedien die Funktion, Informationen zu speichern und zu bearbeiten, ihre Organisationsformen sind Repräsentationen von Geschichte und Geschichten. Foucault bezeichnet ihren Zusammenhang: die klassische Malerei habe insgeheim einem diskursiven Raum aufgeruht. Sie habe gesprochen, obwohl sie sich außerhalb der Sprache konstituierte. Sie müsse also gelesen werden<sup>11</sup>. Was diese Malerei mit der Sprache in der strukturellen Organisation von Symbolen, Mythologien, christlichen und profanen Ikonographien und Heldengeschichten verbindet, ist Narrativität im weitesten Sinn. Deshalb ist auch die Organisation zeitlicher Abläufe im Bild von der in Texten nicht grundsätzlich verschieden. Die Lessingsche Polarisierung der Medien ist nichts weiter als die Verkennung des Zeichencharakters sowohl der Sprache wie der Bilder<sup>12</sup>. Denn das Sprachzeichen setzt sich seinerseits aus arbiträren Signifikanten und den konventionell zugeordneten Vorstellungsbildern zusammen<sup>13</sup>.

Das narrative Moment hat bis heute im Vordergrund kunstgeschichtlichen Interesses gestanden; verständlicherweise, da nach- und wiedererzählende Beschreibung das eigentli-

<sup>9</sup> Kirk Varnedoe, „The artifice of candor: Impressionism and Photography reconsidered“, in: *Art in America*, Januar 1980, S. 66-78. Varnedoe widerspricht hier vor allem Aaron Scharf, *Art and Photography*, Baltimore 1968 u. 1974, und Van Deren Coke, *The painter and the photograph*, Albuquerque 1964 u. 1972.

<sup>10</sup> Varnedoe, „The artifice of candor“, S. 71: „One lineage to which the origins of impressionism can be assimilated became visible as early as Constable's cloud studies. Consonant with the progress of physical science, but not based upon it, this inquiry demanded ever more precise empirical specificity and concentrated more and more exclusively on contingent data rather than the permanent ideal. Progressively eliminating inherited conventions of depiction, it analytically divided time and fact into fragments, independent of allegorical, metaphysical or even standard narrative binding force [...] Photographers of the day, however, were not involved in this line of inquiry.“

<sup>11</sup> Michel Foucault, *Dies ist keine Pfeife*, Frankfurt/M.–Berlin–Wien 1983. S. 51.

<sup>12</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766. Vgl. Sabine Gross „Schrift-Bild. Die Zeit des Augen-Blicks“ in diesem Band, S. 233. Zur Tradition dieser medialen Aufspaltung siehe Ernst H. Gombrich, „Der fruchtbare Moment: Vom Zeitelement in der bildenden Kunst“, in: ders., *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984.

<sup>13</sup> Ferdinand de Saussure, *Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, 2. Auflage Berlin 1967.

che Metier der Kunstgeschichte ist, sie sich also selbst narrativ konstituiert. Interessanterweise etablierte sie sich als eine der letzten Wissenschaften zu einem historischen Zeitpunkt, als die Avantgarde bereits begonnen hatte, den diskursiven Raum zu unterlaufen und zu umgehen, sich der Übersetzbarkeit in eine Sprache des Sinns zu verweigern und zu entziehen. Die Kunst seit Monet befand sich in einem Entmythologisierungsprozess, der in die völlige Abwendung von gegenständlicher Malerei überging, während Kunstkommentar und Kunstgeschichte diesem Prozeß Remythologisierungen entgegensetzten. Kein Wunder also, daß die moderne Kunst der Kunstgeschichte von Anfang an entglitt. Diese hat, wenn ihr Zeit überhaupt zum Problem wurde, bis heute, von wenigen Ausnahmen abgesehen, fast ausschließlich mit den Bewegungs- und Zeitabläufen narrativer Strukturen zu tun gehabt<sup>14</sup>. Die Struktur des erzählenden Bildes und seine Wahrnehmungsbedingungen erfordern, daß für die Darstellung einer Geschichte der prägnanteste, fruchtbare, dramatische oder transitorische Höhe- oder Wendepunkt gewählt wurde, der deshalb auch das Interesse der Kunstgeschichte am stärksten auf sich zog. Der Kunsthistoriker Aby Warburg (1866-1929) etwa beschreibt die Rezeptionsleistung des Betrachters – bezogen auf narrative Strukturen im Bild – folgendermaßen: „Ein besonnener und rationaler Geist kann die Darstellung einer sich bewegenden Gestalt deuten, da er aus seiner Erfahrung ergänzt, was vorher war und was danach kommt. Es ist das Gedächtnis des Betrachters, es sind die in seinem Geist gespeicherten Assoziationen, die diesen Akt rationaler Rekonstruktion erlauben.“<sup>15</sup> Die nachträgliche Herstellung einer Wahrnehmungsidentität ermöglicht also erst das Verständnis der erzählten Geschichte. Ikonographie ist nichts anderes als das Speichern von Daten, um die nachträgliche Erzählung zu legitimieren.

Aber auch bei Simultanbildern, die den Ablauf einer Geschichte in verschiedenen, paradoxerweise auf dem gleichen Bild erscheinenden Szenen repräsentieren, löst sich die Gleichzeitigkeit in eine narrative Abfolge sowohl im Prozeß des Lesens als auch im deutenden Verorten auf einer homogenen Zeitachse auf. Auch bei symbolischen Umsetzungen zeitlicher Dimensionen, z.B. bei Bildern der christlichen Ikonographie, in denen das Ziel der Geschichte (z.B. die Kreuzigung) in Anspielungen vorweggenommen ist, gilt es, die Zeichen zu erkennen, die eine vergangene Geschichte wieder-holen.

Die spezifische Zeitlichkeit narrativer Kunst konstituiert sich über Bewegungen im Raum, auch wenn die Räumlichkeit in der Fläche fiktiv organisiert ist.

Die – narrativ nicht einholbaren – Bewegungen, um deren Inszenierung es Ende des 19. Jahrhunderts den Impressionisten ging, konnten von der der Logik erzählter Zeit verpflichteten Kunstgeschichte nicht erfaßt werden. Während Cézanne seine Bilder vom Montagne Sainte-Victoire und Monet die späten Serien der Heuhaufen, der Kathedrale von Rouen und der Seerosen malten, baute der bereits erwähnte Aby Warburg seine Archive auf, um der Bewegungen der Bilder Herr zu werden. An diesem in seinen vielfälti-

<sup>14</sup> Das gilt auch für die meisten der in letzter Zeit erschienenen Untersuchungen. Vgl. Christian W. Thomsen/Hans Holländer (Hrsg.), *Augenblick und Zeitpunkt*, Darmstadt 1984; Michel Baudson (Hrsg.), *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*, Weinheim 1985; Heinrich Theissing, *Die Zeit im Bild*, Darmstadt 1987; Hannelore Paflik (Hrsg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987.

<sup>15</sup> Zit. n. Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt/M. 1984, S. 107; vgl. auch Gombrich, „Der fruchtbare Moment“, in: ders., *Aby Warburg*, S. 40, und Hans Holländer, „Augenblicksbilder. Zur Zeit-Perspektive in der Malerei“, in: Thomsen/Holländer, *Augenblick und Zeitpunkt*, S. 175ff.

gen Dimensionen bis heute verkannten Kunsthistoriker läßt sich der krisenhafte Zusammenbruch des narrativen Ordnungsversuchs der alten Speichermedien angesichts der beschleunigten Zeichen der Moderne verdeutlichen. Warburg, der zu jenen Denkern seiner Zeit gehörte, die die komplexesten Analysen der Konstitution von Gesellschaft, Wissenschaft und Kunst lieferten und deren Texte bis heute nur verkürzt rezipiert wurden, kam den Grenzen geisteswissenschaftlicher Methoden so nahe, daß er – nach einer Krise – ihren Ursachen auf die Spur kam.

Den unveröffentlichten „Fragmenten“, einer Folge von Aphorismen aus den Jahren zwischen 1888 und 1903, gab er das Motto: „Du lebst und tust mir nichts.“ Dies kennzeichnet Warburgs Vorstellung, daß Bilder und Begriffe als apotropäische Abwehr feindlich wahrgenommenen Bewegungen entgegengesetzt werden und daß die Kunst Teil oder besser evolutionäre Stufe eines Ordnungsversuches darstellt, die Angst vor einem chaotischen Kosmos zu überwinden.

Warburg berief sich auf Tito Vignoli, der die Ursprünge der Kunst auf sog. abergläubisches Handeln bezieht, auf das Denkmuster der Projektion, die in jeder nicht eingeordneten Bewegung eine potentielle Bedrohung sieht und welches er als Grundreaktion des Primitiven bezeichnet. Warburg, dessen Schaulust sein Leben lang vom jüdischen Bilder- und seiner Bilderfurcht durchkreuzt wurde, überträgt diese Vorstellung auf das Kunstwerk: „Fragmente 27. August 90: Annahme des Kunstwerks als etwas in Richtung auf den Zuschauer feindlich Bewegtes ...“<sup>16</sup>

Warburgs Konzeption von symbolvermittelten Ordnungen besagt, daß dieses „Du lebst und tust mir nichts“ sich unendlich verkettet. Das einmal einer Bewegung entgegengesetzte Bild nimmt so ebenfalls bedrohliche Züge an, denen wiederum ein „Denkraum“ entgegengesetzt werden muß.

Warburg entwarf – in der Notiz 6 – das Gedächtnis als Speicher mit einer Doppelfunktion: erstens als Speicher der phobischen Reflexe, dann zweitens, diese überlagernd, als einer der sprachlichen und bildlichen Reaktionen: „Das Gedächtnis ist nur eine ausgewählte Sammlung von beantworteten Reizerscheinungen durch lautliche Äußerungen [...] Darum schwebt mir für meine Bibliothek als Zweckbezeichnung vor: eine Urkundensammlung zur Psychologie der menschlichen Ausdruckskunde. Die Frage ist, wie entstehen die sprachlichen oder bildförmigen Ausdrücke, nach welchem Gefühl oder Gesichtspunkt, bewußt oder unbewußt werden sie im Archiv des Gedächtnisses aufbewahrt, und gibt es Gesetze, nach denen sie sich niederschlagen und wieder herausdringen? [...]“<sup>17</sup> Die Vorstellung eines „Gedächtnisses als organisierter Materie“, das die Wiedererkennung oder Verschmelzung gegenwärtiger neuer Sinneseindrücke mit kompatiblen vergangenen ermöglicht, ist der seines Zeitgenossen Freud zumindest nahe<sup>18</sup>. Die Archivfunktion seiner

<sup>16</sup> Zit. n. Gombrich, *Aby Warburg*, S. 108.

<sup>17</sup> *Ebd.*, S. 300f.

<sup>18</sup> Im Vergleich zu Warburgs Konzeption der Angst als einer ontologischen Konstante, deren Effekte mit Hilfe symbolischer Systeme gemildert werden könnten, ist das Freudsche Konzept der Angst allerdings weitaus komplexer und könnte zur Aufklärung von Warburgs Zusammenbruch sehr viel mehr beitragen als das, was von Kunsthistorikern bisher zu dieser eher verdrängten Phase Warburgs angemerkt wurde. Freud erkennt die Rolle des Bewußtseins und des psychischen Apparates für Konstitution wie Abwehr von Angst an: „Die Psyche gerät in den Affekt der Angst, wenn sie sich unfähig fühlt, eine von außen nahende

Bibliothek ergänzte Warburg durch das 1927 angekündigte, unvollendet gebliebene Projekt einer Sammlung von Pathosformeln, den sogenannten Mnemosyne-Bilderatlas, der auf der Ebene des traditionellen Bildes der Kunstgeschichtsschreibung die Wiedererkennung von Bewegungsmotiven ermöglichen sollte. Seine Fotosammlung, eine Idee, auf die ihn Saxl brachte, entstand zeitlich nur wenig verschoben zu der des Psychiaters und Kunstsammlers Charcot, der zwischen 1875 und 1918 in mehreren Bänden veröffentlichten *Iconographie photographique de la Salpêtrière*<sup>19</sup>.

Das zentrale Problem der nicht nur von Warburg angelegten Archive war, daß sie zu ihrer Zeit bereits anachronistisch waren. Sie setzten voraus, daß die traditionellen Text- und Bildmedien Menschen in die Lage versetzen könnten, alle neu aufgenommenen Sinnesdaten in der Geschwindigkeit ihres Sich-Ereignens zu bearbeiten, wobei erstens ein von Warburg so bezeichneter Distanzraum nötig war, zweitens eine den Möglichkeiten des Bewußtseins angepaßte Geschwindigkeit. Denn es steht in Gefahr, immer schon zu spät zu kommen.

Der Distanzverlust vor dem Bild, gegen den sich Warburg mit seinen Archiven abzuschern geglaubt hatte, holte ihn schließlich während des vergeblichen Versuchs, sich der Bewegungen des Ersten Weltkrieges in gleicher Weise zu versichern, ein. Unter völliger Vernachlässigung seiner Forschungsarbeiten sammelte er Nachrichten und Zeitungsartikel über den Verlauf des Krieges und versuchte, diese in Zettelkasten zu systematisieren: „Ich habe keine kriegerischen Waffen, um mich zu wehren, meine einzige Waffe ist meine Bibliothek.“<sup>20</sup> Der Krieg, der von Virilio als der erste von den neuen, elektronischen Medien erfaßte Krieg der Weltgeschichte bezeichnet wird, entzog sich dem Archiv, das mit seinen traditionellen Kapazitäten den durch die neuen Medien erzeugten Zeichen und Geschwindigkeiten nicht gewachsen war.

Mit dem militärischen Zusammenbruch Deutschlands 1918 brach auch Warburg zusammen. Er verbrachte die Jahre bis 1923 in der Binswanger-Klinik in Kreuzlingen. Mit einem in der Klinik gehaltenen Vortrag am 21. 4. 1923, der 1939 unter dem Titel „A Lecture on Serpent Ritual“ veröffentlicht wurde, erreichte er seine Rehabilitierung und Entlassung<sup>21</sup>.

Der Vortrag endete in einem Exkurs über die neuen technischen Medien, deren Funktion für seinen Zusammenbruch er damit im Klartext benannte:

---

Aufgabe (Gefahr) durch entsprechende Reaktion zu erledigen [...]“, Freud, *GW I*, S. 338. Vgl. zu diesem Punkt, der einer eigenen Untersuchung wert ist, Weber, *Freud-Legende*, S. 51 ff. („Die Angst“).

<sup>19</sup> *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1875. Vgl. Georges Didi-Hubermann, *Invention de l'Hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1982 und das Nachwort von Manfred Schneider in Jean-Martin Charcot/Paul Richer, *Die Besessenen in der Kunst*, Göttingen 1988, S. 138ff. Charcot hatte mit dem scheinbar objektiven Speicher der Fotografie ebenfalls ein Alphabet bildersprachlicher Mittel auf der Basis körpersprachlicher Zeichen erzeugt, ein Reservoir „pathetischer Gesten“, die er einer Phase des hysterischen Anfalls zurechnete. Dieses Unternehmen bestätigte zu Ende des 19. Jahrhunderts bereits die Zweifel an der objektiven Speicherfunktion der Fotografie und exponierte sie als ein weiteres Bild-Medium, das Wirklichkeit, Gesten etc. nicht abbildet, sondern herstellt. Vgl. dazu auch meine Rezension in *Fragmente Nr. 29/30*, Kassel 1989, S. 261.

<sup>20</sup> Vgl. Carl Georg Heise, „Aby M. Warburg als Lehrer“ in: Aby M. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, herausgegeben von Dieter Wuttke, Baden-Baden 1977, S. 481.

<sup>21</sup> Gombrich, *Aby Warburg*, S. 302.

„Der im Draht gefangene Blitz, die gefangene Elektrizität, hat eine Kultur erzeugt, die mit dem Heidentum aufräumt. Was setzt sie an dessen Stelle? Die Naturgewalten nicht mehr im anthropomorphen oder biomorphen Umfang gesehen, sondern als unendliche Wellen, die unter dem Handdruck dem Menschen gehorchen. Durch sie zerstört die Kultur des Maschinenzeitalters das, was sich die aus dem Mythos erwachsene Naturwissenschaft mühsam errang, den Andachtsraum, der sich in den Denkraum verwandelte.

Der moderne Prometheus und der moderne Ikarus, Franklin und die Gebrüder Wright, die das lenkbare Luftschiff erfunden haben, sind eben jene verhängnisvollen Ferngefühl-Zerstörer, die den Erdball wieder ins Chaos zurückzuführen drohen. Telegramm und Telephon zerstören den Kosmos. Das mythische und symbolische Denken schaffen im Kampf um die vergeistigte Verknüpfung zwischen Menschen und Umwelt den Raum als Andachtsraum oder Denkraum, den die elektrische Augenblicksverbindung raubt, falls nicht eine disziplinierte Humanität die Hemmung des Gewissens wieder einstellt.“<sup>22</sup>

Daß die Vorstellungen von Naturgewalten keine biomorphen oder anthropomorphen waren, sondern sprach- und bildmediale, erkannte Warburg nicht, auch nicht, daß das vorstellende Bewußtsein als imaginäres Ergebnis beglaubigter Wahrnehmungsidentitäten erzeugt wird. Aber er sah, daß es schon längst nicht mehr um eine Hemmung des Gewissens ging, sondern um die Perfektionierung von Apparaten, die die Wellen des Lichts schneller registrieren und bearbeiten konnten als das menschliche Auge. Fox Talbot konnte schon 1851 Momentaufnahmen von 1/1000 Sekunde herstellen<sup>23</sup>. Der Zusammenhang von beschleunigter Bewegung, elektrischer Augenblicksverbindung und Kriegstechnologie ist uns heute von den Untersuchungen Virilios und Kittlers bestätigt worden<sup>24</sup>. Die Frage ist nun, ob diese ‚Expositionszeit‘ der Beschleunigung, die Zeit des Augenblicks und die *Ästhetik des Verschwindens* jenes Frag-würdige des Zeitempfindens war, dem die Impressionisten auf der Spur waren.

<sup>22</sup> *Ebd.*, S. 303.

<sup>23</sup> Wolfgang Drost, „L'Instantanéité. Schönheit, Augenblick und Bewegung in der Malerei von David bis Duchamp und in der frühen Photographie“, in: Thomsen/Holländer, *Augenblick und Zeitpunkt*, S. 351f.

<sup>24</sup> Paul Virilio, *Geschwindigkeit und Politik*, Berlin 1980; ders., *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, München–Wien 1986; ders., *Das öffentliche Bild*, Berlin 1987; Friedrich Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986.





*Abb. 1: William Turner: RAIN, STEAM AND SPEED. 1844  
London, National Gallery*

### 3. Beschleunigung und die medialen Wechselwirkungen von Zeitwahrnehmung

Einige Veränderungen in der Malerei der Impressionisten deuten darauf hin, daß die flüchtige, immer schneller wechselnde Wahrnehmung des großstädtischen Lebens, der erhöhten Bewegungsgeschwindigkeiten durch die Eisenbahn, der Möglichkeiten der Fotografie, der Chronofotografie und schließlich der Kinematografie auch ein Problem der Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewesen ist. Eine neue Ikonographie der Moderne – Großstadtszenen, Bahnhöfe, Industrieanlagen etc. – entsteht. Zunächst ist dies im England der industriellen Revolution zu beobachten, wo William Turner als einer der

ersten die modernen Fortbewegungsmaschinen in die Tradition der Landschaftsmalerei integrierte<sup>25</sup>.

Die Ergebnisse, die er dabei erzielte, wurden von den zeitgenössischen Engländern weit weniger geschätzt als von den französischen Impressionisten, die vor allem an seinem Malstil Gefallen fanden<sup>26</sup>. Aber auch die Motive wurden in der französischen Malerei zunehmend wichtig. Monets Vorliebe für Bahnhöfe sei hier stellvertretend genannt. Das Tempo der malerischen Produktion nahm ebenfalls zu. Schon Delacroix, von dem es in der Kritik hieß, er male nicht das Schwert, sondern das Blitzen der Klinge, nicht das Auge, sondern den Blick, meinte, ein Künstler müsse fähig sein, einen sich aus dem vierten Stock stürzenden Mann zu skizzieren, bevor er auf dem Boden zerschellt<sup>27</sup>. Delacroix und nach ihm die Impressionisten setzten ungemischt Farben auf die Leinwand, die vom Betrachter aus einer gewissen Distanz oder mit unscharfem Blick zwar synthetisiert werden konnten, aber den einzelnen Pinselstrich ebenfalls sichtbar machten. Dies führte zu der Interpretation, die Maler hätten in leidenschaftlicher Erregung gemalt, eine Verkennung, die sich in der Beschreibung des action painting z.B. Jackson Pollocks wiederholte<sup>28</sup>. Monet, der als „ruhmvoller Maler flüchtiger Erscheinungen“ bezeichnet wurde, malte – nach zeitgenössischer Beschreibung – nicht länger als eine halbe Stunde an einem Bild vor einem einmal gewählten Motiv, was zu einer Form von Serienproduktion führte<sup>29</sup>.

Wäre das Einfangen des fotografischen Augenblicks das tatsächliche Interesse der Impressionisten gewesen, so hätte die Kamera sie endgültig abgelöst und hätte Schlemmer recht gehabt mit seiner Tagebucheintragung vom März 1916: „Ein Manko des Futurismus ist, daß er wieder Impressionismus ist. Dinge bringt, die im Kino übertroffen werden. Der Impressionismus ist durch Fotografie und Kino erledigt. Diese Erfindungen weisen die Kunst auf ihre Bestimmung, auf das Abstrakte. Auf das, was keine Fotografie geben kann.“<sup>30</sup> Folgen wir Schlemmers Überzeugung, daß die Darstellung von Bewegungsabläufen, wie der Film es vermochte, der aus den chronofotografischen

<sup>25</sup> John Gage, *Turner: Rain, Steam and Speed*, London 1972, S. 11: „The artist and the railway age“.

<sup>26</sup> *Ebd.*, S. 72 ff. Gage zitiert den Pointillisten Paul Signac, der sein Interesse nicht am Motiv, aber an der Malweise Turners bekundet: „These are not longer pictures, but aggregations of colours (polychromies), quarries of precious stones, painting in the most beautiful sense of the world“ (*ebd.*, S. 75).

<sup>27</sup> Überliefert durch Baudelaire, zit. n. Drost, „L'Instantanéité“, S. 352.

<sup>28</sup> Für das Hereinfallen der Kunstkritik auf die malerische Geste des Impressionismus, die – weit entfernt von tatsächlicher Spontanität – den Effekt des Spontanen kunstvoll erzeugte und ihn dadurch auch repräsentierte, gibt es genügend Hinweise, die sich in den verschiedenen zeitgenössischen Äußerungen zur Bedeutung der Maltechnik beim Gestalten einer „Impression“ finden lassen. Vgl. die ausgezeichnete Analyse von Richard Schiff, *Cézanne and the End of Impressionism. A study in the Theory, Technique and Critical Evaluation of Modern Art*, Chicago-London 1984, bes. das Kapitel „Corot, Monet, Cézanne and the Technique of Originality“.

<sup>29</sup> Drost, „L'Instantanéité“, S. 354 u. Katharina Sykora, *Das Phänomen des Seriellen in der Kunst. Aspekte einer künstlerischen Methode von Monet bis zur amerikanischen Pop-Art*, Würzburg 1983, S. 34ff., und Karin Sagner-Düchting, *Claude Monet: ‚Nymphéas‘. Eine Annäherung*, Hildesheim-Zürich-New York 1985, S. 27ff.

<sup>30</sup> Zit. n. Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie II. 1912-1945*, München 1979, S. 13.

Bewegungsstudien Mareys und Muybridges hervorgegangen war<sup>31</sup>, der Malerei unmöglich sei, so erweist sie sich als eine Kritik, die sicher für Duchamp und die Futuristen gelten kann. Die Impressionisten trifft sie jedoch nicht.

Monet bezeichnete selbst das, was er wiederzugeben versuchte, als „Instantanéité“, also nicht als Augenblick oder Moment, sondern als Momentaneität, ein wichtiger Unterschied, auf den ich zurückkommen werde<sup>32</sup>. Selbst der mit Monet befreundete Künstler Rodin, der sich als Bildhauer mit Bewegungsabläufen auseinandersetzte, hatte keine Probleme, sich mit seinen Skulpturen gegen die Fotografie, gegen den mortifizierenden Effekt von Momentaufnahmen, abzugrenzen, die den Eindruck von Bewegung gar nicht vermitteln könnten. „Es ist der Künstler, der die Wahrheit sagt, und es ist die Fotografie, die lügt, denn in der Wirklichkeit steht die Zeit nie still.“<sup>33</sup> Die Impressionisten verstanden die Fotografie nicht als konkurrierendes Medium. 1874 stellten sie, mehrmals vom Salon abgewiesen, auf Vermittlung Monets hin zusammen im Atelier des Fotografen Nadar aus<sup>34</sup>. Auffällig ist hierbei auch, daß sowohl Cézanne wie auch Monet sich jeweils in ihren späten Jahren völlig statischen Naturmotiven zuwandten und daß z.B. Monet seine Bilder im Atelier zu Ende malte<sup>35</sup>.

Auch mit dem zweiten Teil seiner Bemerkung, daß die Fotografie die Kunst auf das Abstrakte verweise, hat Schlemmer recht und unrecht zugleich. Der Impressionismus gilt als Wegbereiter der nicht-gegenständlichen Malerei; kaum ein Künstler von Kandinsky, Delaunay, Leger bis Malevich, der sich nicht auf einen der Heuhaufen Monets als Initialerlebnis berief. Der widersprüchlich argumentierende Schlemmer erstattet aber in einer weiteren Bemerkung der Fotografie ihren Anteil an der Entdeckung der Abstraktion zurück, den er ihr zunächst abgesprochen hat: „Das haben die Franzosen voraus, so wie sie uns in der Aviatik voraus waren, voraus erkannt und gefunden: Fliegeraufnahmen der Fotografie, die die Welt von oben, in nie gesehener Art wiedergeben. Felderflächen und Formen, dazu die immense fotografische Tonwirkung [...] Es ist vor allen Dingen in der Fläche, dem Ein und Alles in der Malerei, die nun einmal diese als Mittel ihres Ausdrucks nimmt.“<sup>36</sup> Diese Beschreibung erinnert allerdings nicht an ungegenständliche konstruktivistische oder suprematistische Malerei wie bei Malevich, dessen Beschreibung von Bildeindrücken in seinen Ausführungen zur „gegenstandslosen Welt“ ebenfalls vom Blick der Luftaufklärung zeugen<sup>37</sup>, sondern an impressionistische. Der Eindruck, daß Schlemmers Wahrnehmung impressionistische Seherfahrungen voraussetzt, wird bestätigt durch das Zeugnis des Malers und Fotografen Edward Steichen, der 1917 die Leitung der amerikanischen Luftaufklärung übernahm, diese mit einem Stab von Leuten zur flächendeckenden Massenproduktion umfunktionierte und am Ende des Krieges – laut

<sup>31</sup> Vgl. Werner Oeder, „Vom Traum Zenons zu Cantors Paradies. Das fotografische Reglement von Zeit, Sichtbarkeit und Bewegung“, in diesem Band, S. 253, Abb. 4.

<sup>32</sup> Instantanéité bedeutet weder Zeitgemäßheit (Linda Nochlin) noch Spontaneität. Darauf insistiert auch Schiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, bes. in dem Kapitel „Impressionism, Truth and Positivism“.

<sup>33</sup> Im Gespräch mit Paul Gsell, zit. n. Virilio, *Das öffentliche Bild*, S. 6.

<sup>34</sup> *Ebd.*, S. 25.

<sup>35</sup> Sagner-Düchting, *Claude Monet*, S. 100.

<sup>36</sup> Zit. n. Kemp, *Theorie der Fotografie II*, S. 13.

<sup>37</sup> Kasimir Malevich, *Die gegenstandslose Welt*, Mainz 1980 (1927), S. 66 u. 72f. Vgl. die Flugzeug- und Luftbildaufnahmen auf S. 22 u. 23 „Die inspirierende Umgebung ‚Realität‘ des Suprematismus“.

Virilio – 1300000 Aufnahmen militärischer Herkunft in seine persönliche Sammlung aufnahm. Ganz offensichtlich ein den Bewegungen des modernen Krieges angemesseneres Archiv als das Warburgs. Steichen, zuvor ein Meister der Bildnisfotografie, der seit 1900 mehrmals nach Frankreich reiste, um Künstlern wie Rodin und Monet zu begegnen, behauptete, er habe seine militärische Aufgabe nur dank seiner Kenntnisse der französischen Kunst (Impressionisten, Kubisten, Rodin) mit Erfolg durchführen können<sup>38</sup>. Impressionistische Seherfahrungen waren strategisch tatsächlich unabdingbar. Während Steichen die deutsche Landschaft fotografierte, wurde einer seiner „Feinde“, der kriegsfreiwillige Franz Marc eingesetzt, Zeltplanen mit Tarnfarben im pointillistischen Duktus anzumalen, um dem gegnerischen Fotoauge die Identifizierung deutscher Geschützstellungen in einer Art Mimikry zu erschweren. Dies ist nachzulesen in einem der Briefe Franz Marcs aus dem Felde vom 6. Februar 1916. Er schreibt, die neun Zeltplanen „bilden eine Entwicklung von Monet bis Kandinsky“<sup>39</sup>.

Was aber zuerst war, der fotografische oder der impressionistische Blick, läßt sich nicht leicht entscheiden. Bereits 1858 hatte der schon erwähnte Nadar die ersten Fotos von einem Ballon aus fotografiert. Und auch Monet hat, wie seine Frau berichtet, Ballonfahrten unternommen<sup>40</sup>.

Die Auflösung fester Formen und Umrisse in einzelne in der Fläche organisierte Sehdaten durch unvermischte Pinselstriche, Schärfedifferenzen und durch das Arbeiten in Tonwerten ist der körnigen Entwicklung gespeicherter Lichtpunkte in der Fotografie vergleichbar. Die impressionistische Malerei wie auch die Fotografie machten symbolistischen Repräsentationen ein Ende. Sie zeigten, daß das dem menschlichen Auge Unsichtbare das Reale war.

Was aber will die impressionistische Malerei, wenn sie funktional nicht mit der Fotografie identisch ist und sein will, wenn es ihr nicht darum geht, schnelle Bewegungen, Beschleunigung oder den Augenblick angehaltener Bewegung zeitlich zu bannen oder zu repräsentieren?

## 4. Der Augenblick des Sehens

### a. Monet

Seit 1899, vor allem zwischen 1907 und 1908 bzw. 1914 und 1917 entstanden Monets Serien der Seerosenbilder, der Nymphéas<sup>41</sup>. Ich beziehe mich vor allem auf die der letzten Phase, der PAYSAGES D'EAU ET DE REFLETS<sup>42</sup>, ein Titel, der das Sujet genauer trifft, wie

<sup>38</sup> Zit. n. Virilio, *Das öffentliche Bild*, S. 22ff.

<sup>39</sup> Franz Marc, *Briefe aus dem Felde*, München 1982, S. 141.

<sup>40</sup> Virilio, *Das öffentliche Bild*, S. 25; Monets Frau schreibt von einer Ballonfahrt 1908, zit. bei Christian Geelhaar, „Le spleen de Giverny“, in: Katalog der Ausstellung *Claude Monet*, S. 44.

<sup>41</sup> Sagner-Düchting, *Claude Monet*; Katalog der Ausstellung *Claude Monet*.

<sup>42</sup> Geelhaar, „Le spleen de Giverny“, S. 39ff.



Abb. 2: Claude Monet: LE BASSIN AUX NYMPHEAS, LE SOIR 1916-22  
Zürich, Kunsthau

Monet ausführte: „... les fleurs d'eau sont loin d'être le spectacle; elles ne sont, à vrai dire, que l'accompagnement. L'essentiel du motif est le miroir d'eau dont l'aspect, à tout instant, se modifie grâce aux pans de ciel qui s'y reflètent, et qui y repandent la vie et le mouvement.“<sup>43</sup> Die einzelnen Bilder, vor dem Motiv in großer Geschwindigkeit rasterhaft und farblich skizziert, wurden in bis zu 40 Sitzungen „aus der Erinnerung“ gemalt, wobei sich die all-over-Strukturen so oft überlagerten, bis sich in manchen Partien der Bilder Flecken bis zur Gegenständlichkeit verdichteten, an den Rändern jedoch offen blieben und ausfransten. Für den Betrachter ereignet sich das Erscheinen einer Seerose fast gleichzeitig mit ihrem Verschwinden in den Pinselstrichen, was Interferenzen zwischen Zeichen, Signifikanten und Formen erzeugt, die sich ständig verschieben. Monet, der im Alter zunehmend erblindete, verwendete eine fixierte Palette von Farben, die, teils pastos unvermischt aufgetragen, Kreuzungen (*hachures*) bilden, im Zentrum naß in naß miteinander verschlieren. So weisen die Bilder unterschiedliche Verdichtungen neben- oder übereinandergelagerter Farbstriche auf. Das Vexieren zwischen Gegenständlichkeit und gestischer Spur wird durch weitere Effekte durchkreuzt, die ebenfalls Schwingungen des Sehens produzieren: das Verschwinden des Horizonts und die Spiegelung, die ein „tableau renversé“<sup>44</sup> erzeugen, die völlige Unbestimmtheit des Raums und des Betrachterstandortes sowie die Verhinderung von Distanz und die Serialität der Bilder, die ein Changieren zwischen Vorder- und Hintergrund, zwischen oben und unten, erzeugen<sup>45</sup>. Monet plante ursprünglich, die Seerosen in einer Rotunde unterzubringen, und auf Vermittlung seines Freundes Clemenceaux kam die ovale Aufhängung in der Orangerie zustande, zu der sich der französische Staat nach der Schenkung der Bilder

<sup>43</sup> Sagner-Düchting, *Claude Monet*, S. 81; deutsche Übersetzung bei Geelhaar, „Le spleen de Giverny“, S. 42: „Die Wasserblumen sind längst nicht das einzig Sehenswerte [*besser*: Die Wasserblumen sind nicht das eigentliche Schauspiel; S. Schade]; sie sind eigentlich nur die Begleitung. Das Wesentliche am Motiv ist der Wasserspiegel, dessen Erscheinung sich in jedem Augenblick verändert dank der Ausschnitte des Himmels, die darin zurückgestrahlt werden, und die darauf Leben und Bewegung erzeugen.“

<sup>44</sup> Geelhaar, „Le spleen de Giverny“, S. 40.

<sup>45</sup> Vgl. auch Gottfried Boehm, „Strom ohne Ufer. Anmerkungen zu Claude Monets Seerosen“, in: Katalog der Ausstellung *Claude Monet*, S. 117ff.

verpflichtete<sup>46</sup>. Diese panoramatische Konzeption ist darauf angelegt, daß es kein Entrinnen aus diesem so erzeugten Sehfeld gibt; der Betrachter ist umgeben von einem Raum, zu dem er selbst gehört, so daß sein Wunsch zu sehen nicht aufhören kann. „La touche n’imite rien, elle évoque“ (Monet)<sup>47</sup>. Die Wahrnehmung dessen, was von zeitgenössischen Kritikern wie La Roux, Clemenceaux u.a. als Vibration, als elektromagnetische Schwingung im Äther etc. bezeichnet wurde<sup>48</sup>, ist ein Zu-Sehen-Geben des Sehens selbst, das Werden des Blicks oder, wie Lacan es formuliert: „Aus Netzen, oder wenn Sie so wollen aus Streifen, aus einem choitment, einem Schillern, dessen Teil ich erst bin, tauche ich auf als Auge, nehme gewissermaßen Ausgang aus dem, was ich die Funktion der Sichtung/voyure nennen könnte.“<sup>49</sup> Man kann diese Umschreibung als weiteren Versuch der Theoretisierung einer Erkenntnis begreifen, die im 19. Jahrhundert bereits von Psycho-Physiologen wie Littré und Taine vorformuliert wurde, welche am Problem der „Impression“ den Status von Subjekt und Objekt diskutierten und diese – in einer hegelschen Kategorien völlig entgegengesetzten Weise – als aus wiederholten Wahrnehmungsakten hervorgehend definierten<sup>50</sup>. Subjektivität wurde von ihnen bereits als den Wahrnehmungsakten nachträgliches Bewußtsein gesehen<sup>51</sup>. Die Radikalität der in diesen Konzepten angelegten Reflexion über die Funktion der Wahrnehmung für die Konstitution von Subjektivität, die als solche in den Bildern Monets aufscheint, stößt bis heute auf massive Widerstände der Kunstkritik und -theorie. Gottfried Boehm z.B. beschreibt äußerst widersprüchlich das Vorgehen Monets, seine neue Weise des Sehens, als ein „ursprüngliches Sehen“<sup>52</sup>. Einerseits bemerkt er zu Recht, daß Monets Bildorganisation einer „doppelten Optik“ verpflichtet sei, die zwischen der Wiedererkennbarkeit von Gegenständen und der Insistenz farbiger, gestischer Spuren auf der Oberfläche vexiert und damit eine „verzögernde Übersetzung zwischen der Arbeit des Auges und dem Wissen um das Dargestellte“ – eine ungeheure Irritation – erzielt. Diese Irritation wird aber von Boehm gleichzeitig einer harmonistischen, naturreligiösen Deutung zugeführt und damit ihrer Radikalität beraubt. Denn der Aufschub des Verknüpfens von Vorstellungsbild und Begriff, der durch Monets Malweise ermöglicht wird, erfolge „zugunsten eines Kontinuums farbiger ‚taches‘“. Damit verläßt Boehm die Ebene der Analyse des Wahrnehmungsaktes und der Effekte auf das Bewußtsein des wahrnehmenden Subjekts und beginnt, das „Kontinuum“ einer metaphorischen und zeittheoretischen Deutung anheimzugeben, in der der Aufschub vom Sinn wieder eingezogen wird: „Das ganze Bild tritt unter den Eindruck des Momentanen [...] Das Bild

<sup>46</sup> Sagner-Düchting, *Claude Monet*, S. 45-62.

<sup>47</sup> *Ebd.*, S. 13.

<sup>48</sup> *Ebd.*, S. 8,13 u. 36f.

<sup>49</sup> *Das Seminar von Jacques Lacan. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Olten-Freiburg i.Br. 1978, S. 88.

<sup>50</sup> Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, S. 19: „Defining the ‚Impressionism‘ and the ‚Impression‘“.

<sup>51</sup> *Ebd.*, S. 26: „The physiological psychologists, as well as many other nineteenth-century theorists, contributed to the breakdown of the distinction between subject and object, especially through their emphasis on the experience of the observer. Reality became to be equated with consciousness, and as so many maintained, the primordial act of consciousness was to perceive an impression; the impression was neither subject nor object, but both the source of their identities and the product of their interaction.“ Shiff verweist hierbei auf Émile Littré, *La science au point de vue philosophique*, Paris 1976, S. 312ff.

<sup>52</sup> Boehm, „Strom ohne Ufer“, S. 118-126.

insgesamt erscheint als Zeit. Momentaneität beschreibt eine zeitliche Bestimmung, die eigentlich keine Vergangenheit und keine Zukunft kennt. Es ist eine Zeit ohne Verlauf. Wir haben es mit einer Art anschaulichem Paradox zu tun: der Moment steht, er verewigt sich. Die Fülle zeitlicher Irritationen mündet in Zeitlosigkeit, der unendlichen Wiederholung des gleichen Augenblicks.<sup>53</sup> Die Fülle der Irritationen führt hier zu dem Wunsch, sie möge in eine Fülle des Sinns umschlagen; die anfängliche Feststellung diskontinuierlicher Brüche und Risse des Sehens wird ohne Begründung in eine von Kontinuitäten verwandelt<sup>54</sup>. Die Verewigung des einen Augenblicks wäre – wie wir gesehen haben – die paradoxe Funktion der Momentfotografie, nicht aber die Funktion Monetscher Bilder. In der Argumentation Boehms läßt sich diese „Lösung“ in der Beschreibung der Bildeffekte nicht nachvollziehen, eine Lösung, die im Verlauf des Textes in dem Schluß kulminiert, daß die „ozeanische Bildform“ Monets letzte Metapher für Natur und Wirklichkeit, seine letzte Antwort auf die Frage, die ihn ein Leben lang bewegte, gewesen sei<sup>55</sup>. Demnach ginge es Monet doch um Repräsentation von Natur, Kristallisation ihrer elementaren Kräfte, in deren Fließen sich der Fluß des Bewußtseins zu spiegeln vermöge, wiewohl es über die Dinge nicht verfüge, sondern nur über ein Sehen davon. Doch Monets Bilder repräsentieren weder Augenblick noch Dauer. In ihrem Anblick wird das Subjekt gewahr, daß es auch über das Sehen nur imaginär verfügt, daß es selbst erst Produkt des Sehens ist. Im Aufscheinen seiner Nachträglichkeit wird eine Gegenwart sichtbar, eine Präsenz, die nicht die des Bewußtseins ist. Monets Bilder verunmöglichen die Schließung des Spalts, des Risses – bei jeder Bewegung des Auges taucht das Ich erneut auf, um zu schwinden.

### b. Cézanne

Ohne die Differenzen unterschlagen zu wollen, die zwischen den einzelnen Impressionisten bestehen<sup>56</sup>, ist eine ähnliche Strategie der Herstellung von Diskontinuitäten bei Cézanne zu beobachten. Auch wenn zeitgenössische Kritiker in der Bestimmung der Zeitlichkeit seiner Bilder noch davon sprechen, daß der Künstler die Vorstellung von Ganzheit und Dauer mittels des Aufscheinens eines Augenblicks erzeuge, so erkennen sie jedoch bereits das Ausmaß seiner Negation – gerade von Ganzheit und Dauer – an<sup>57</sup>. Besonders deutlich wird das in den etwa 60 Gemälden, Zeichnungen und Aquarellen, die Cézanne seit 1880 und vor allem seit 1900 bis zu seinem Todesjahr 1906 „im Angesicht“ der Montagne Sainte Victoire in der Provence hergestellt hat.

<sup>53</sup> *Ebd.*, S. 120.

<sup>54</sup> Eine ähnliche voraussetzungslose Hinführung zu einem „Ganzen“ und einem „Kontinuum“ findet sich in Gottfried Boehms Beitrag „Bild und Zeit“, in: Paflik, *Das Phänomen Zeit*, bes. S. 20-23, derzufolge dann auch „dargestellte Zeit“ und „Zeit der Darstellung“ nicht mehr unterscheidbar sind. Weshalb aus der Wahrnehmung, die zwischen Simultaneität und Sukzession changiert, anschaulich nachvollziehbar werden soll, daß „Anfang und Ende der Zeit aneinander geknüpft sind“, geht aus der Argumentation nicht hervor. Sie zeugt allenfalls von kosmischem Ursprungs- und Verschmelzungsdenken.

<sup>55</sup> Boehm, „Strom ohne Ufer“, S. 126.

<sup>56</sup> Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism*.

<sup>57</sup> *Ebd.*, S. 110 mit Verweis auf Gustave Geffroy „Salon de 1901“.



Abb. 3: Paul Cézanne: LA MONTAGNE SAINTE VICTOIRE 1904/06  
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum

Es sind Bilder, die die Sehdaten (sensations) gegenstandsungebunden, aber doch die Erinnerung des Gegenstands erzeugend, als farbige taches in einem hierarchielosen Gewebe in der Fläche „realisieren“<sup>58</sup>. Die taches, die grobkörniger und einheitlicher sind als diejenigen Monets, drängen sich als das Zu-Sehen-Gegebene in den Vordergrund, verschieben die Identifikation und damit den Sinn. Ein auch von Zeitgenossen bezeichneter Wahrnehmungseindruck Cézannescher Bilder ist der des Primitiven, Unfertigen, Unvollendbaren, ein Eindruck, auf dem Cézanne besonders insistierte. Merleau-Ponty, der während des Zweiten Weltkrieges – etwa 1942 – einen Essay über den „Zweifel Cézannes“ verfaßte, verglich die Wahrnehmung Cézannescher Bilder ebenfalls mit einer „perception primordial“<sup>59</sup>. Es sei „die entstehende Ordnung eines im Erscheinen begriffenen Dinges, das dabei ist, sich vor unseren Augen zu verdichten“<sup>59</sup>. Es sei überliefert, Cézanne habe gesagt, um zu sehen, zu malen, müsse der Maler „vergessen, Stille machen, ein vollkommenes Echo sein“<sup>60</sup>. Das Auge ohne Erinnerung könnte auch

<sup>58</sup> Vgl. die präzise Beschreibung bei Gottfried Boehm, *Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire*, Frankfurt/M. 1988, S. 54ff. u. S. 100.

<sup>59</sup> Maurice Merleau-Ponty, „Le doute de Cézanne“, in: ders., *Sens et Non-Sens*, Paris-Genf 1965, zit. n. Boehm, *Cézanne*, S. 132ff.

<sup>60</sup> *Ebd.* zit. auf S. 55.



der Fotoapparat sein. Vergessen heißt, sich vergessen. Unbegriffliches Sehen ist jedoch ständig vom Scheitern bedroht; immer wieder interveniert die Zensur, das Wesen der Erinnerung. Cézannes Inszenierung des Wahrnehmungsprozesses war ein Kampf gegen die Zensur, gegen den Automatismus der Verknüpfung von Vorstellungsbild und Begriff. Seine Bilder ermöglichen ein Erinnern der Gegenwart als ein Erinnern ihrer Abwesenheit im Alltagsbewußtsein.

### c. Barnett Newman

Zurück nun zum Erhabenen Barnett Newmans, zu einem seiner Bilder aus der Serie WHO'S AFRAID OF RED, YELLOW AND BLUE, hier Nr. III. Bei einer Breite von 5,44 Metern, einer Höhe von 2,45 Metern und einem von Newman empfohlenen Abstand des Betrachters vom Bild von 3 Metern<sup>61</sup> taucht dieser vollständig in den roten Farbraum ein, dessen seitliche Begrenzungen kaum gleichzeitig im Blickfeld gehalten werden können. Es geht also wieder um einen Entzug, nämlich der halt- und sinngebenden Spuren im Bild. Das Oszillieren des Blicks zwischen der schwindenden gelben oder blauen Linie wird zudem durch den Sog des dazwischen liegenden Farbraums in eine weitere Schwingung versetzt, sodaß die Bewegung des Oszillierens eine Krümmung erfährt. Aus der Nähe als Linie hoffnungsvoll halluziniert, gibt sich zumindest die blaue Linie von weitem eher als wolkiger Farbstreifen, der – durch den Bildrand beschnitten – den Eindruck hervorruft, es könne sich um einen willkürlichen Ausschnitt eines weiteren angrenzenden, ebenso unbestimmbaren Farbraums handeln wie die rote Fläche. Und aus dieser Perspektive droht die schmalere gelbe Linie ebenfalls zu einer farbigen Fläche sich auszudehnen. Obwohl wir also nur wenige Elemente zu sehen bekommen, die ein Bild markieren können, erzeugt das Raffinement der Aufteilung eine relativ hohe Zahl von unentscheidbaren Sehdaten. Das Bild bedroht das betrachtende Subjekt mit einem Raum und einer Zeit, deren Gestalten nicht antizipiert werden können. Es ereignet sich also ein Sehfeld, worin sich der Betrachter verliert, ohne je wieder – im Sinne Lacans – auftauchen zu können. Newman gibt also ebenfalls das Begehren des Subjekts nach einem erwidern Blick zu sehen. Obwohl auch Bockemühl zur Wahrnehmung von WHO'S AFRAID OF RED, YELLOW AND BLUE feststellt: „Der drohende Verlust eines Davor und eines Danach stellt die gesicherte Eingebundenheit des Zeitbewußtseins in ein Kontinuum existentiell in Frage“<sup>62</sup>, wird für ihn „das Anschauen zum Vorgang permanenter Selbstbehauptung“. Diese aus seiner Argumentation nicht ableitbare Umkehrung stellt nun das Gegenteil dessen vor, was wir als den Effekt des Entzugs der Selbstbehauptungsvorgaben traditioneller Bilder beschreiben konnten. Nicht „im Gewährwerden des Bildes [...] erfährt sich das Bewußtsein in der absoluten Gegenwart seines Realität erzeugenden Vollzugs“<sup>63</sup>. Sondern in der Wahrnehmung solcher Bilder wie der Monets, Cézannes und Newmans vollzieht sich reale Gegenwart als eine dem Bewußtsein nicht zugängliche, in der es sich selbst als nachträglich erfährt. In der Drohung

<sup>61</sup> Bockemühl, *Die Wirklichkeit des Bildes*, S. 50.

<sup>62</sup> *Ebd.*, S. 60.

<sup>63</sup> *Ebd.*, S. 63.

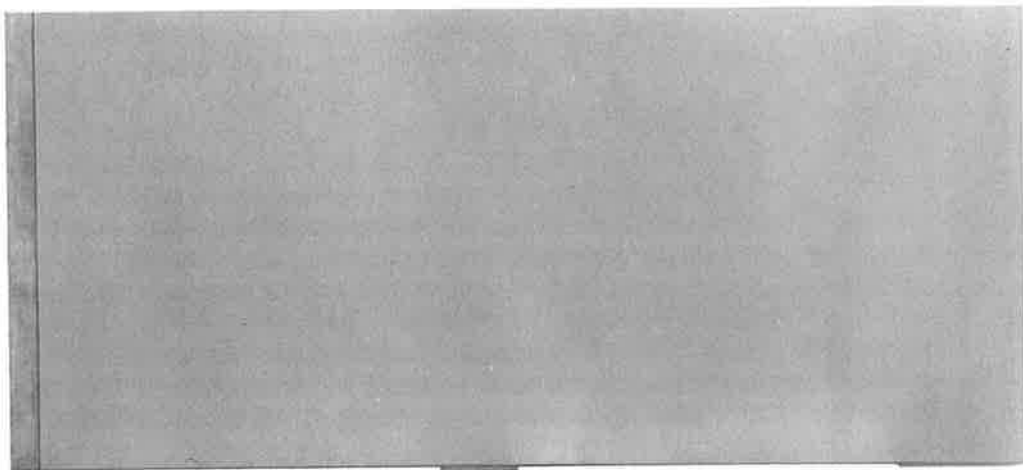


Abb. 4: Barnett Newman: WHO'S AFRAID OF RED, YELLOW AND BLUE III (1966/67)  
Amsterdam, Stedelijk Museum

des Entzugs öffnet sich eine Zeit, die nicht die Zeit des Bewußtseins, sondern des Augenblicks des Sehens ist. Dem Appell an ein noch sich selbst behauptendes Subjekt, den Prozeß der Anschauung „nachzuvollziehen“, kann entgegengehalten werden, daß er selbst noch Teil des permanenten Selbstbehauptungsgebarens des Bewußtseins ist, das von Newman mit exponiert wird als eines, das immer schon zu spät kommt. Dies muß es leugnen, um als sich selbstgegenwärtig auftreten zu können. Die Angst vor Newmans RED, YELLOW AND BLUE verführt Bockemühl zur Bestimmung einer „transzendentalen Wirklichkeit des Bildes“, die er zu Unrecht von Newman ableitet, der davon spricht, daß sich der Amerikaner – im Gegensatz zum Europäer, welcher sich mit der Transzendenz der Dinge beschäftige – mit der transzendentalen Erfahrung auseinandersetze<sup>64</sup>. Bei der Bockemühlschen Deutung handelt es sich also nicht um die Analyse einer solchen Erfahrung der Abwesenheit des Ich, sondern um eine metaphysische Sinngebung ihrer Wirkungen.

Das Gemeinsame in der Erfahrung kommunikativer Veränderungen durch neue technische Medien einerseits und impressionistische und nicht-gegenständliche Maltechniken andererseits scheint das Unterlaufen des „Denkraums“ zu sein, dessen Wahrung Warburg so eindringlich beschwor. Während Geschwindigkeit und Unsichtbarkeit z.B. elektromagnetischer Schwingungen dazu führten, daß die Nachträglichkeit des Bewußtseins auf die neuen Medien bezogen und an sie geknüpft wurde, zielen impressionistische und abstrakte Bildstrategien darauf, daß diese Nachträglichkeit selbst Effekt traditioneller Bild- und Textmedien ist, also Bewußtsein durch Texte und Bilder hindurch erst entsteht. Präsenz ist somit der Augenblick der

<sup>64</sup> *Ebd.*, S. 64.

Ankündigung dessen, was im Schließen eines Sinns des Gesehenen über die Ankündigung seiner selbst erschrickt<sup>65</sup>.

Kunsttheoretische Texte können das, was sich beim Betrachten solcher Bilder ereignet, nicht benennen, damit ersetzen oder gar aufheben, aber sie können versuchen, die Bildstrategien, die das Ereignis ermöglichen, möglichst präzise darzustellen. Dies gelingt nur, indem auch die eigene mediale Konstitution in Rechnung gestellt wird<sup>66</sup>.

**Abbildungsnachweis:**

(1) National Gallery, London; (2) VG Bild-Kunst, Bonn 1990; (3) Öffentliche Kunstsammlung, Basel, Kunstmuseum; (4) Stedelijk Museum, Amsterdam: Das Foto stammt von 1984. Das Gemälde wurde 1986 schwer beschädigt. Die Restaurierung wird in Kürze abgeschlossen sein.

<sup>65</sup> Vgl. zu Burkes Konzept des Schreckens (siehe Anm. 4) auch: Hans-Dieter Bahr, *Sätze ins Nichts. Ein Versuch über den Schrecken*, Tübingen o.J.

<sup>66</sup> Sigrid Schade, „Die Kunst des Kommentars“, in: *Kunstforum Bd. 100*, April/Mai 1989, S. 370-376.