

# INHALT

Vorwort .....	8
Einleitung .....	10
Zum Einstieg .....	14

---

## TEIL I

### Vernunft der Gefühle – Problemstellung und philosophische Grundlagen

1. Einleitung: Über Gefühle in der Kunst sprechen .....	18
2. Das Problem der künstlerischen Moderne mit Schönheit, Gefühl und Stimmung .....	19
2.1. Die ästhetische Erfahrung .....	19
2.2. Das Schöne am Pranger – Die Faszination für Dissonanz, Negation, Differenz .....	20
2.3. Vom Schattendasein des Gefühls in der Kunstästhetik der Moderne .....	21
2.4. Kitsch – Das Gespenst der bildkünstlerisch erweckten Gefühle .....	25
2.5. Fazit und Grundthese .....	30
3. Gefühle als Weisen unseres Weltbezugs .....	31
3.1. Ein relationales Konzept unserer geistigen Vermögen .....	31
3.2. Umfang und Qualitäten des Begriffs „Gefühl“ .....	32
3.3. Das Phänomen der Stimmungen .....	35
3.4. Die Erfahrung unserer Umgebung und ihre affektiven Aspekte .....	38
3.5. Abstrakte Stimmungsräume und unsere leiblichen Empfindungsvermögen .....	45
3.6. Fazit: Unser Weltbezug über mentale und vor-bewusst leibliche Vermögen .....	47
4. Das Bild und seine Ausdruckseigenschaften .....	48
4.1. Das ästhetische Resonanzereignis – Rezeption als Produktion .....	48
4.2. Gefühle als bildkünstlerische Praxis .....	50
4.3. Bildkünstlerischer Ausdruck zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion .....	52
4.4. Fazit: Das Bild-Werk als Resonanzsphäre .....	58
5. Wissensproduktion durch Kunst und die Funktionen der Einbildungskraft .....	58
5.1. Kunst als eigenständige Form von kognitivem Weltzugang .....	59
5.2. Ein fruchtbarer Seitenblick auf die Literatur .....	60
5.3. Das Wissen von Bildern .....	62
5.4. Erkenntnisgewinn durch Bilder und die Rolle der Imagination .....	65
5.5. Fazit: Bild-Prägnanz und die integrative Kraft der Imagination .....	68
6. Die epistemische Kraft unserer affektiven Bild-Erfahrung .....	68
6.1. Rückblick auf das Verhältnis von Intellekt und Gefühl .....	69
6.2. Dichterischer Ausdruck und seine Vermittlung von implizitem Wissen .....	70
6.3. Erkenntnis von Welt und Selbst in der emotionalen Kunsterfahrung .....	74
6.4. Anstelle eines Fazits: Ethische Dimension von ästhetischer Resonanz .....	77
7. Ergebnisse von Teil I .....	78

---

## **TEIL II**

### **Was Bild-Poesie ist**

---

<b>1. Einleitung</b> .....	82
1.1. Ein kleines Glossar der Begriffsverwendung .....	83
<b>2. Lyrik der Moderne – Einige Besonderheiten</b> .....	84
2.1. Begriffsklärungen und Minimaldefinition des lyrischen Gedichts .....	85
2.2. Kennzeichen des Dichterischen .....	89
2.3. Verdächtige Pracht .....	96
2.4. Dichtung und Dauer .....	98
2.5. Poesie zwischen Imagination, Sinnlichkeit und Gefühl .....	101
2.6. Dichtung und „göttliche Inspiration“ .....	104
<b>3. Bild-Poesie: Ein erster Einblick</b> .....	106
3.1. Familienähnlichkeiten zwischen sieben beispielhaften Bildern .....	106
3.2. Der poetische Appell .....	106
3.3. Das dichterische Moment in Paul Klees <i>Mit dem Adler</i> .....	107
3.4. Roger Bissières <i>Grande composition</i> und ihre ausserweltlichen Klänge .....	112
3.5. Otto Nebel, Eine sichtbare Musik für den <i>Schleiertanz</i> ? .....	114
3.6. Wols, <i>Un voyage étrange</i> : Verloren zwischen Ozean und Wüste .....	116
3.7. Hans Reichel, <i>Bilderbogen</i> verstaubter Erinnerungen .....	117
3.8. Hans-Hermann Steffens, <i>Abandonné</i> – Sublimierung des Vergangenen .....	118
3.9. Didonet, <i>La magicienne</i> : Verheissung des Unmöglichen .....	120
3.10. Zwei Gegenbeispiele aus der Moderne .....	122
3.11. Zwischenfazit: Gute Gründe für eine Anmutung „Bild-Poesie“ .....	124
<b>4. Bild-Poesie zwischen Maler-Poeten undträumenden Rezipienten</b> .....	125
4.1. <i>Ut poesis pictura?</i> Ideengeschichte der These „Bild-Poesie“ .....	126
4.2. Bild-Poeten: Eine ideelle Gemeinschaft von Solitären .....	132
4.3. Fazit: Gemeinsames in der Unterschiedlichkeit .....	143
<b>5. Künstlerbekennnisse – Eine kritische Betrachtung</b> .....	145
5.1. Maler-Dichter und Dichter-Maler .....	147
5.2. Vom „Dichter“ und anderen Künstlertopoi .....	150
5.3. Klee-Epigonen? .....	156
5.4. Fazit: Künstlerische Positur versus Dichternatur .....	159
<b>6. „Zur Unzeit gegeigt ...“?</b> .....	160
6.1. Vom Zeitkern der Kunst .....	161
6.2. Aus ihrer Zeit gefallen – Die besondere Zeitlichkeit von Bild-Poesie .....	163
6.3. Ethische Aspekte .....	164
6.4. Das Romantische und das Poetische .....	166
6.5. Klee malte keine „romantischen“ Bilder .....	171
6.6. Dichtung – Märchen – Traum als romantische Anklänge .....	178
6.7. Fazit: Keine Unzeit für Bild-Poesie .....	183
<b>7. Ergebnisse von Teil II: Was, wie und wann Bild-Poesie ist</b> .....	183
7.1. Wozu ein ideelles Konzept „Bild-Poesie“? .....	185
7.2. Rückblick in tabellarischen Vergleichen der Bild-Attribute rund um das Poetische .....	186
7.3. Offene Fragen .....	192
7.4. Als Hinführung zum dritten Teil .....	194

---

## **TEIL III**

### **Phänomenologie einer transhistorischen Bild-Poesie**

---

<b>1.</b>	<b>Einleitung</b>	198
<b>2.</b>	<b>Spielformen des Poetischen in der Malerei der Moderne</b>	199
2.1.	„Gerhard Altenbourg, der Bild-Dichter“	199
2.2.	Joan Miró – Zwischen Dichtung und Malerei	205
2.3.	Die Launen des Poetischen	209
2.4.	Das Poetische im Abseits	211
2.5.	Der Privatsammler als Freund, Kritiker und emotionaler Antrieb	217
2.6.	Fazit: Eine vielgestaltige Einheit im Zeichen des Poetischen	219
<b>3.</b>	<b>Bildzeichen aus ferner Vergangenheit oder Die Autonomie des Poetischen</b>	219
3.1.	Der aufgeräumte <i>Garten von Nebamun</i>	220
3.2.	Bild im Dienste des Wortes	221
3.3.	Zeigendes Verbergen des Understellbaren	222
3.4.	Eroberung der Wirklichkeit und Verlust des Nichtidentischen	223
3.5.	Auf dem Weg zur Moderne – Neue Anzeichen des Poetischen	224
3.6.	Fazit: Autonomie des Poetischen	226
<b>4.</b>	<b>Bild-Poesie im 21. Jahrhundert?</b>	227
4.1.	Meral Alma – Kleine Universen in grossem Stil	228
4.2.	Isabella Fürnkäs – Poesie im Chorgesang	230
4.3.	Camille Henrot, <i>Alloscendency</i> oder Das eine durch das andere	232
4.4.	Erfahrung von Poesie in Formen visueller Intermedialität	233
4.5.	Pedro Wirz – Naturethik durch Poesie und Schönheit	237
4.6.	Unerreichbare Spiritualität im Schein von Poesie	241
4.7.	Fazit: Vom poetischen Kleinod zur multimedialen und installativen Poesie	243
<b>5.</b>	<b>Ergebnisse von Teil III – Vereinzelte Hinweise auf eine transhistorische Bild-Poesie</b>	244
<b>SYNTHESE</b>	246	
<b>Anmerkungen zu Teil I–III</b>	250	

## **ANHANG**

<b>I.</b>	<b>Bibliographien</b>	282
	Bibliographie Teil I	282
	Bibliographie Teil II	287
	Bibliographie Teil III	291
<b>II.</b>	<b>Dokumente</b>	292
<b>III.</b>	<b>Abbildungsnachweis</b>	306
<b>IV.</b>	<b>Anstelle eines Registers: Ausführliches Inhaltsverzeichnis</b>	308

# EINLEITUNG

## VORAUSSETZUNGEN

Poesie und Malerei sind a priori zwei verschiedene Kunstgattungen, deren Vermischung spätestens nach Lessings *Laokoon oder die Grenzen der Mahlerey und Poesie* von 1766 immer wieder kritisch diskutiert wird. In der Moderne vertrat Clement Greenberg 1940 die These von der Notwendigkeit einer strikten Trennung der verschiedenen Kunstgattungen. Wenngleich seine Forderungen ab den 1960er Jahren durch die künstlerische Realität der Postmoderne obsolet wurden, scheinen sie als Skepsis gegenüber einer intrinsischen Verbindung von Malerei und Poesie noch bis gegen Ende des 20. Jahrhunderts nachzuwirken. Dennoch gab es seit dem Anfang der Moderne Künstler<sup>1</sup>, die mit Farben und Formen „Gedichte“ malten und damit – mehr am Rande der grossen Kunstströmungen als gegen diese – ihre poetischen Welten erschufen. Bilder von Paul Klee zum Beispiel, von Roger Bissière, Hans Reichel, aber auch – in einer etwas unterschiedlichen Weise – von Joan Miró und Gerhard Altenbourg werden immer wieder als poetisch beschrieben.

## FRAGESTELLUNG UND GRUNDTHESE

Aus dieser Situation heraus ergeben sich die Fragestellungen der vorliegenden Dissertation. Ihr Hauptanliegen ist zu ergründen, ob und wenn ja, in welcher Weise sich in gewissen bildkünstlerischen Werken der Moderne so etwas wie Poesie manifestiert. Es wird untersucht, welche gestalterischen, technischen und expressiven Bildeigenschaften in der Betrachterin eine Empfindung von Poesie begünstigen.

Trotz der formalen Unterschiede zwischen den untersuchten Bildern lässt sich in vielen Fällen eine innere Verbindung mit Klees schöpferischer Welt erfahren. Daraus ergibt sich die Frage, in welchem Verhältnis sie zu Klees Werk stehen. Die Grundthese lautet, dass Bild-Poesie – im Unterschied etwa zum Impressionismus oder Kubismus – keine mit Klee zeitlich abgeschlossene

und unwiederholbare Stilrichtung ist. Als transindividuelle Ausdrucksweise ohne festen Code oder gleichbleibende Botschaft sowie jenseits von historischen Bezugnahmen findet sie ihre permanente Aktualität gerade darin, dass sie über ihre Zeit hinausragend zu jeder Zeit als unzeitgemäss gesehen wird.

## VORGEHEN

Die Komplexität des Themas erfordert einen interdisziplinären Ansatz. Im ersten Teil vermittelt die Rezeption der jüngsten emotionsphilosophischen Forschungen eine Vorstellung davon, was Gefühle sind und was sie in unserer Erfahrung von Kunst leisten. Dieses Wissen ist eine unverzichtbare Voraussetzung für das Verständnis von Bild-Poesie. Es fliesst in die kunsttheoretischen Erörterungen des zweiten und dritten Teils ein und prägt die ästhetische Haltung, welche in den phänomenologischen Bildanalysen eingenommen wird. Jedem dieser drei Teile geht eine ausführliche Themeneinführung voran, weshalb hier lediglich das Grundkonzept dieser Arbeit vorgestellt wird.

## BEGRÜNDUNG UND ZIEL

Von „Poesie“ oder „Schönheit“ in einem Kunstwerk zu sprechen, stellte dieses in der modernen Kunstwelt fast reflexartig unter den Verdacht des Kitschs. Das Poetische ist in der Regel schön, seine Wahrnehmung appelliert an unser Gefühl. Einem bildkünstlerischen Werk mit Gefühlen zu begegnen aber erschien vor allem dem modernen Kunsthistoriker in höchstem Mass unwissenschaftlich: es musste in seiner Struktur analysiert, kritisiert, klassifiziert und vor allem verstanden werden. Diese Vorbehalte gegenüber der emotionalen Implikation in der Erfahrung von Kunst sind auf kunsttheoretischer Seite auch heute noch verbreitet.

Seit einiger Zeit indessen scheint das Pendel von dieser verkopften Kunstauffassung in die andere Richtung umzuschlagen: Zum mindesten der Poesie-Begriff wird nicht

nur in verschiedensten Lebensbereichen, sondern auch in der Kunst tendenziell inflationär für alles und jedes eingesetzt, was uns in unbestimmter Weise berührt oder erstaunt.

Mit meiner interdisziplinären Studie möchte ich einen wissenschaftlichen Beitrag dazu leisten, diese Bewegung zu bremsen, bevor wir in einer Alles-ist-Poesie-Romantik wieder vergessen, dass Kunst weder mit dem Verstand noch mit dem Gefühl allein erfasst werden kann. Ein besseres Verständnis davon, was Poesie in der Literatur und sehr ähnlich auch in Bildern von uns Le-senden und Betrachtenden fordert und für uns zu leisten vermag, erinnert uns an das, was wir seit Baumgar-ten und Kant längst wissen: Sinnlichkeit, Gefühl und Verstand sind in der Erfahrung jedes Kunstwerks auf-einander angewiesen.

Die vermittelnde Rolle, welche der Poesie in dieser Bewusstwerdung zukommt, wird uns von Künstlern wie Paul Klee, Joan Miró, Roger Bissière, Didonet, Otto Nebel, Hans Reichel, Hans-Hermann Steffens, Wols, Gerhard Altenbourg, James Coignard und Lou Stengele vor Augen geführt. Sie haben sich die intellektualistische Grundhaltung ihrer Epoche gewissermassen subversiv zunutze gemacht, indem sie in ihren Bildern mit formalen Andeutungen den verstehenden Zugriff zwar ver-heissen, aber laufend untergraben. In diesem Span-nungsverhältnis zwischen Zeigen und Verbergen von sinnhaften Inhalten mobilisieren diese Gemälde Emo-tionen, ohne welche es uns unmöglich wäre, auch nur Spuren von ihrem Gehalt zu erfahren. Insofern dürfte Bild-Poesie als spezifisches Phänomen der Moderne zu begreifen sein; eine These, die anhand von Beispielen aus der Vor- und Nachmoderne überprüft wird.

Das Dichterische ist das verbindende Element zwi-schen den Werken dieser Künstlerinnen und Künstler. Die lediglich charakterisierende Bezeichnung „Bild-Poesie“, so der Kerngedanke, ist genügend offen, um diese in ihrer Gestalt sehr unterschiedlich erscheinen-den Gemälde unter einer Idee zusammenzufassen, ohne sie formal oder methodisch einzuengen. Das Wissen um die Möglichkeit von Poesie im Bild dürfte unseren auf-gestalterische Ähnlichkeiten ausgerichteten Blick erwei-

tern und unsere sinnlich-affektiven Vermögen vermehrt auf die Wahrnehmung von dichterischer Prägnanz und mithin auf die affektiven Implikationen in unserer Er-fahrung von Kunst – in Bildern wie auch in anderen Kunstdmedien – lenken.

## FORSCHUNGSSTAND

Die Komplexität des Themas setzt eine Vielfalt von un-terschiedlichen kunsthistorischen, kunst- und literatur-wissenschaftlichen, philosophischen, literarischen und – zur Spiegelung des Zeitgeistes – zuweilen sogar jour-nalistischen Quellen voraus. Ausser dem winzigen Ka-talog des *Musée Denon* zur *Art Poétique*, der Publikation des Künstlers Didonet und der erwähnten Masterarbeit sind keine eigentlichen Forschungen zur Spezifität des Poetischen in der Malerei bekannt.

Indessen gerät das Dichterische in den Bildern von Paul Klee in den letzten zwei Jahrzehnten häufiger ins Blickfeld. Wenn an dieser Stelle die umfängliche Klee-Forschung in den Vordergrund gerückt wird, so zeigt sich im Verlauf der vorliegenden Schrift, dass in Publi-kationen und Kritiken zu anderen Maler-Poeten zuneh-mend ähnliche Kommentare zu finden sind.

2004 sucht Dorothea Richter in ihrer Dissertation *Un-endliches Spiel der Poesie. Romantische Aspekte in der Bild-gestaltung Paul Klees* mittels detaillierter Bildanalysen das Romantische in dessen Bildern auf (Richter 2004). Das Romantische und mithin das emotionale Erleben von Kunst steht ebenso im Fokus der Ausstellung von 1993/1994 im Ludwig Forum für Internationale Kunst in Aachen: *Romantik in der Kunst der Gegenwart*. Im Kata-log zeigen die Autoren unter der Ägide von Axel und Christa Murken, dass dem Ausdruck einer oftmals gna-denlos realistischen Weltspiegelung vonseiten der „Ge-genwartskunst“ immer wieder auch romantisch-idealisti sche, im Vergleich eher unspektakuläre künstlerische Entwürfe entgegengestellt werden (Murken 1993). In einer Ausstellung der Kunstsammlung Jena wurde 2015 *Das Unendliche im Endlichen, Romantik und Gegenwart* anhand von Gemälden, Zeichnungen, Fotografie und In-

### Die Trichter

Zwei Trichter wandeln durch die Nacht.  
 Durch ihres Rumpfs verengten Schacht  
     fließt weißes Mondlicht  
         still und heiter  
             auf ihren  
                 Waldweg  
                     u. s.  
                         w.

15 Christian Morgenstern, *Die Trichter*, 1905.

(Abb. 15). Manche Texte werden als Figurengedichte bezeichnet, nur weil sie äusserlich von normal gesetzten Prosatexten abweichen; es handelt sich dabei jedoch nicht um Gedichte im explizierten Sinn.<sup>370</sup>

- **Visuelle Poesie:** Reinhart Döhl's *Apfel mit Wurm* zeigt die Form dieser Frucht, die durch ein zäsurloses Aneinanderreihen des Wortes „Apfel“ – und einmal „Wurm“ – ausgefüllt ist (Abb. 16). Es ist ein reines Wortbild, nicht ein Bildgedicht, da kein rhythmisches sondern nur ein graphisches Prinzip verfolgt wird. Die Schrift ist kaum mehr Partitur, sondern nur noch Bild.

- **Bildgedichte** sind „alle Ensembles von Wörtern und Buchstaben, die nicht in einer Folge angeordnet, sondern frei über eine Fläche verteilt sind“. Die sprachlichen Zeichen werden als isolierte Buchstaben in ihrer blossem Materialität und ohne vorgegebene Leserichtung präsentiert; sie ergeben weder für sich noch insgesamt einen sprachlich vermittelten Sinn. Für Lamping handelt es sich bei dieser Art von Gebilden nicht um Gedichte im eigentlichen Sinn. Der Schweizer Zeichner und Maler Rudolf Mumprecht spielt in seinen Bildern mit der Sinnlichkeit von Buchstaben-Formen sowie von Wort- und Farbklängen (Abb. 17); er bezeichnete sich selbst als „Bildpoet“.<sup>371</sup>

- **Mischformen** wie Gedicht-Bilder, Gedicht-Malerei, illustrierte Gedichte und ähnliche existieren, seit Gedichte geschrieben werden. Prominente Beispiele sind die mit den Versen gleichsam zusammenfliessenden Illustrationen in den Reliefadierungen von William

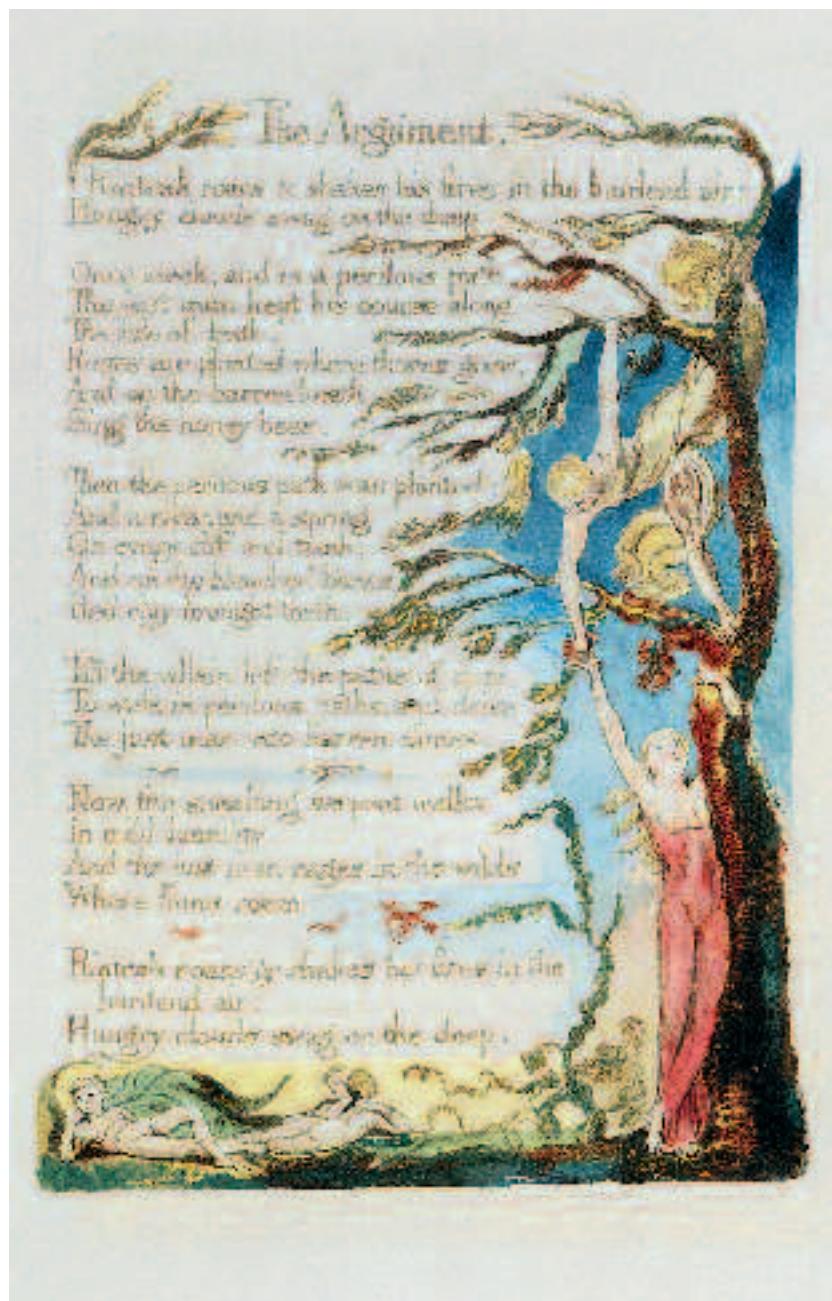


16 Reinhart Döhl, *Apfel mit Wurm*, 1970, Druckgrafik, 65x50 cm.

Blake (Abb. 18). Blake hat die Stimmungsgehalte dichterischer Texte in visionär-ausdrucksstarken Radierungen eingefangen: Er „malte“ mit Wort, Stichel und Pinsel seine erdichteten Welten, indem er Schrift und Malerei untrennbar ineinander aufgehen liess.<sup>372</sup> Auch bei Paul Klee finden sich etliche Beispiele, etwa die mit Feder und Bleistift in leuchtend aquarellierte Farbkästchen eingewobenen Buchstaben seines Gedichts *Einst dem Grau der Nacht enttaucht* (Abb. 19).



17 Rudolf Mumprecht, *die wolke singt vergänglichkeit*, 1994, Acryl, Collage auf Leinwand, 190x190 cm.



18 William Blake,  
*The Argument*,  
1794, Reliefdrä-  
rung, 17x11,5 cm.

Jenseits des Sprachlichen liegen Gestaltungen wie Paul Klee's *Gedicht in Bilderschrift* (Abb. 20).<sup>373</sup> Die 10,6x21cm messende Zeichnung in rötlicher Wasserfarbe auf Papier zeigt eine Anhäufung von zeichenhaften Formen wie Herzen, Schnörkeln und mehr oder weniger geometrischen, wie von Kinderhand hingeziehenen Figuren, die fast regelmässig auf drei das Blatt ausfüllenden Bildfeldern verteilt sind. Piktogrammen vergleichbar brauchen diese Form-Gebilde keine explizierende Beischrift: in ihrer schlichten Weise „sprechen sie“ jeden von uns in seiner eigenen Sprache an. Ein Jahr vor seinem Tod scheint uns Klee damit eine Art Formenvoka-

bular hinterlassen zu haben, welches wir in individueller Ausprägung ab dem nächsten Kapitel in vielen der als poetisch bezeichneten Bildern wiederfinden werden.

### 2.1.2. „Poesie“ und „Musikalität“ als Metaphern

Der Begriff „Gedicht“ oder „Poesie“ benennt die literarische Gattung „Lyrik“. Das Adjektiv „poetisch“ kann sich auf Gefühle oder Stimmungen beziehen, ob sie durch Gedichte oder etwa durch den Zauber einer Landschaft oder Begegnungen mit Menschen hervor-

durchsichtig rötlicher Farbe das Zeichen XI zu lesen ist. Die Leiste reicht seitlich weit über die aufsteigende Brettlatte hinaus und endet nahe dem linken Bildrand in einer Vorrichtung, an der ein topfartiges Objekt – es gleicht einem Wasserschöpfer – schräg eingehängt ist.

Die Gesamterscheinung des Bildes ist auf seiner vordersten Ebene im mittleren Drittel gezeichnet durch eine von unten links in die obere Mitte aufsteigenden und im nahezu rechten Winkel wieder nach rechts absteigenden, von Hand gezogenen, drahtig-schwärzlichen Linie, die in der ungefähren Mitte des rechten Bildrands endet. Da die obere Abwinklung um ein undefinierbares Rund herum angelegt ist und der Draht linksseitig eine längliche, rostfarbene Metallplatte erreicht, würde man an eine Ziehvorrichtung denken, die das Türschloss in Bewegung bringen könnte. Wären da nicht die Schrauben, welche die Platte optisch zwei- bis dreifach am Untergrund befestigt halten.

Nichts an dieser Ansammlung ausgedienter Baumaterialien ist beweglich; alle Mechanismen der Darstellung entbehren einer ersichtlichen Funktionsmöglichkeit. Gleichwohl erweckt die Konstruktion den Eindruck, als könnte man leicht am rechten Drahtende ziehen, um das ganze Gefüge in eine heiser knarrende Bewegung zu versetzen. Als verfestigte Spuren früherer Funktionen, die so weit in die Vergangenheit zurückreichen, dass sie sich keinem Verstehen mehr erschliessen, lassen sie sich dennoch lesen – und nahezu hören: wie eine knarrende schnarrende, klickende knackende, ächzende krächzende Musik aus Holz und Metall, die in feinsten Nuancen deren einstige Bestimmung in Erinnerung ruft.

- Sicht- und hörbare Zeit ...

*Abandonné!* Weggeworfenes wird von Steffens zum Thema seines Bildes erhoben. Wie mit einer Bild-Kamera hält er einen Ausschnitt von einem scheinbar irgendwo verrottenden Verbund aus Holz und Metall fest. Das Bild präsentiert sich im Unterschied zu den bisher beschriebenen nicht als abgeschlossenes Universum, sondern lässt in seiner unspektakulären Erscheinung eher an einen verirrten Schnapschuss denken. Auf jeden Fall stellt es nichts dar, das eine besondere Bedeutung haben könnte. Der Maler gibt uns mit seinem Kleinformat ein präzis gewähltes Stück malerischer Wirklichkeit zu sehen. Zwischen den Transparenzen des Farbauftrags und der stofflichen Beschaffenheit der nahezu lebendig anmutenden Materialien lässt das Gemälde nicht nur

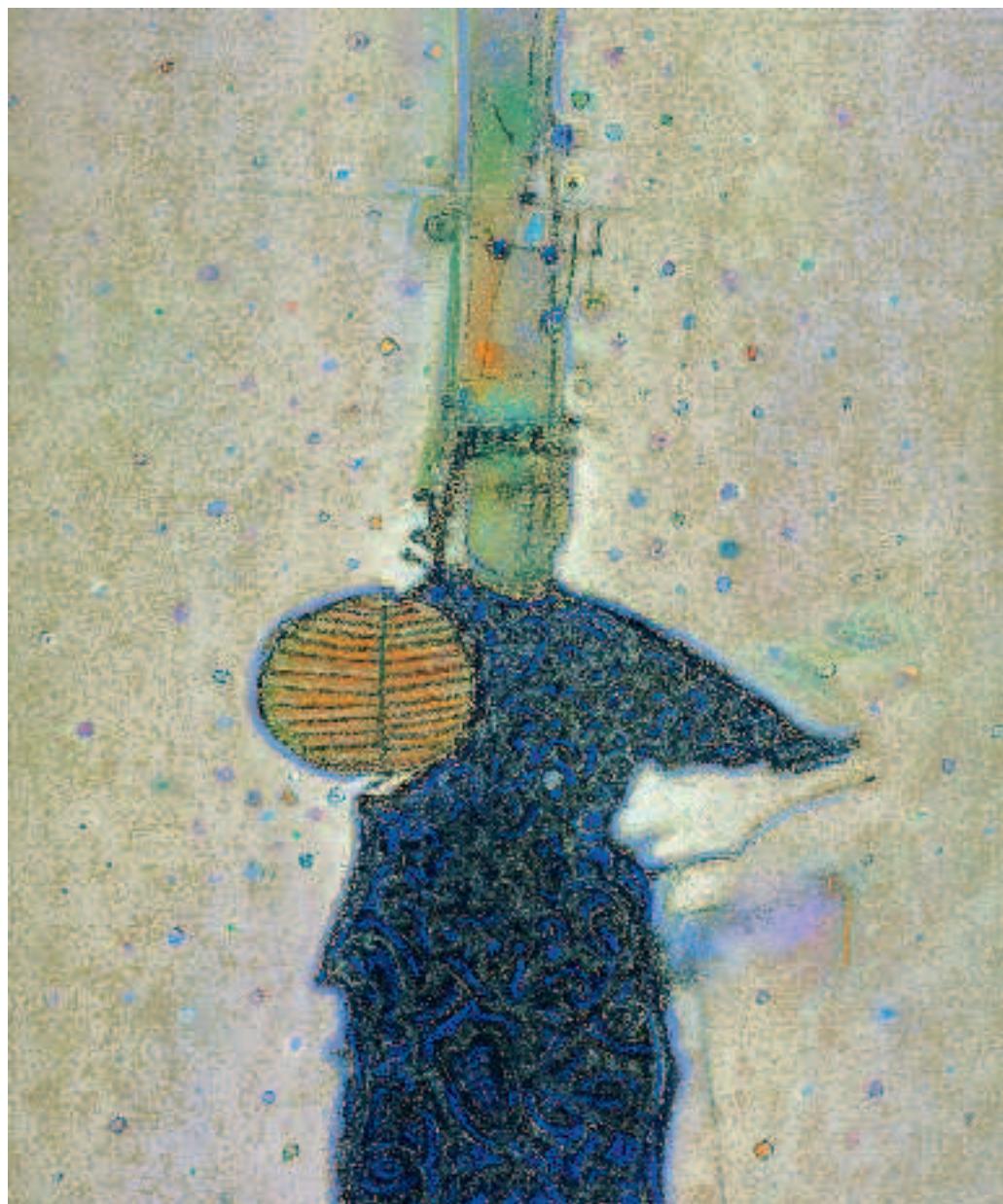
ein schwer identifizierbares Übereinander von Schichten, sondern auch Spuren einstiger Funktionen durchschimmern. Ob es als Bild-Metapher der Vergänglichkeit verstanden werden kann? Ein eindeutiger Bild-Gehalt lässt sich nicht bestimmen. Zweifellos handelt es sich um ein abstraktes Bild. Oder vielleicht doch nicht.

Von Gegenständlichkeit kann nicht die Rede sein. Höchstens von Andeutungen. Von Erinnerungen vielleicht. Von Schönheit. Denn, so wenig glänzend und formvollendet sich der Anblick präsentiert: das Bild kann in der Harmonie seines Aufbaus, den sublimen Nuancen seiner Farben und der Prägnanz seines Ausdrucks nicht anders denn als „schön“ bezeichnet werden. Für einmal ist es keine fingierte Kinderhand, die uns ihre Kritzzeichnungen ans Herz legt. Im Gegenteil zeugt Steffens’ Gestaltung sichtlich von höchstem technischem Können. Und doch hat die Stimmung dieses Bruchteils von Welt etwas Berührendes, das uns wie ein Lebendiges anspricht. Fast wie ein Märchen, in welchem das Unscheinbarste plötzlich in wunderbarem Glanz erstrahlt.

### 3.9. Didonet, *La magicienne*: Verheissung des Unmöglichen

Wie ein ausserirdisches Wesen scheint die Gestalt aus dem Nichts aufzutauchen. Sie nimmt die gesamte Höhe und ungefähr einen Drittelf der Breite des 36x29 Zentimeter messenden Pastell-Bildes von 2006 in Anspruch (Abb. 27).<sup>533</sup>

*Ihr mit königsblauen Zeichen und filigranen, hellen Verzierungen durchwirkter nachtblauer Mantel erstreckt sich über die untere Bildhälfte. Auf dem Kopf sitzt ein luftig-längliches Gebilde, das wie ein spitzer Zauberhut – oder ein unendlich langer, zylinderförmiger Kochhut – die seitlichen Begrenzungen des nur andeutungsweise vorhandenen Gesichts bis an den oberen Rand des Blattes fortführt. Über die ganze, in frontaler Ansicht präsentierte Figur hinweg verringert sich von unten nach oben die Dichte des Farbauftrags; ab der Halspartie und insbesondere im „Hut“-Bereich, der immerhin einen Drittelf der gesamten Bildhöhe einnimmt, spiegeln sich die Farbtöne vom Hintergrund und dem kugelartigen, rostig-orange wirkenden Objekt in der Bildmitte. Der umgebende Raum wirkt atmosphärisch, einerseits weil die dünne, grau-blaue, mit flachgelegter Kreide angebrachte Pastellschicht überall das oliv-beige Büttenpapier durchschimmern*



27 Didonet,  
*La Magicienne*,  
2006, Pastellkreide,  
36x29,5 cm.

lässt. Zudem schweben zahlreiche Luftblasen, ein Baum-Blatt und kleine Farb-Partikel vor allem um den oberen Teil der körperhaften Erscheinung. Allerdings vermag kein Eindruck von richtigem Tiefenraum zu entstehen, weil perspektivisch ordnende Elemente fehlen. Die schwerlos wirkenden Kugelchen sind meist nur schlichte Farbtupfer in blau oder violett mit weißer Umrandung. Ihre Form spiegelt das erwähnte kreisrunde, orange Etwas, das uns von einer unsichtbaren rechten Hand der Figur entgegenestreckt zu werden scheint. Es sieht aus wie eine dunkelblau umrandete Laterne mit Längsstrebe, die einen rötlichen Schimmer durch die parallel verlaufenden Quer-Rippen wirft und damit den Brustbereich und

die linke Wange um Weniges aufhellt. Die eigentliche Lichtquelle im Bild liegt hinter der Gestalt, wodurch sich diese optisch etwas vom Hintergrund abhebt. Ihr linker Arm ist mit weit ausholender Geste waagrecht nach aussen gestreckt – sie überdacht die hellste Stelle des Bildes, die weiter unten durch eine bläuliche Linie gegenüber dem Hintergrund abgetrennt ist.

Die Magierin wird eindeutig als Körper im Raum wahrgenommen, nicht zuletzt weil wir sie als menschenähnliche Figur deuten: Ist es unser Verstand, welcher die notwendige Tiefe konstruiert, so verleiht die Empfindung diesem fremden Wesen ihre physische Präsenz.



44 Vincent van Gogh,  
*Olivenbäume mit gelbem  
Himmel*, 1889, Tafel-  
malerei, 73,7x92,7 cm.

rarisches Phänomen, sind Personifikationen in Bildern weniger offensichtlich und unmissverständlich als in Texten. Gemalte Dinge können zwar menschliche Gefühle und Stimmungen ausdrücken, das hat uns die *Kreuzabnahme* besonders gut gezeigt; nie aber werden wir einer gemalten Waschmaschine im „zufriedenen langen Selbstgespräch“ zuhören, wie uns dies Peter Kurzeck vermittelt.<sup>812</sup> Nur Worte können den „Morgen als Maler“ für uns erfinden (vgl. II, 5.1.). In dichterischer Überhöhung könnte man etwa van Goghs *Olivenbäume mit gelbem Himmel und Sonne* (Abb. 44) einen „trotzigen Überlebenskampf gegen die glühende Sonne der Provence“ unterstellen. Als Zeigendes kann das Bild zwar über sich hinausweisen, es ist jedoch eingeschränkt im Spiel mit konkreten Übertragungen von Eigenschaften, welche die Dinge von sich aus nicht haben können.

Dennoch konstatiert Rosenblum mit dem Hinweis, dass sich solche Übertragungen seit der Romantik auch auf die Zoologie ausdehnen, bei Franz Marcs Tierbildern einen Einklang zwischen Tier und idyllischer Landschaft: Im Bild *Der weisse Hund* von 1912 zum Beispiel provoziere der Künstler eine „romantische Einfühlung“ in das Leben des Tiers (Abb. 45). Ähnlich wie Friedrichs Rückenfiguren im *Kreidefelsen auf Rügen* (Abb. 46) lade es den Betrachter ein, die Perspektive des Hundes auf die sich farbig vor ihm ausbreitende Welt einzunehmen. In diesem Sinne lässt sich nachvollzie-

hen, wenn Rosenblum auch Marcs *Hund* eine Stimmung zuspricht, die „zwischen den beiden Extremen von Idylle und Apokalypse“ schwiebt.<sup>813</sup> Der typisch romantische Zusammenprall antagonistischer Gefühlskräfte durch das Nebeneinander von Komplementärfarben sei auch bei Kandinsky festzustellen, meint Rosenblum.<sup>814</sup> Allerdings bringt er seine Bild-Interpretation mit Kandinskys „romantisierender Spiritualität“ in Verbindung und stützt seine Argumentation für eine Fortführung der Romantik bis in die Farb-Felder von Mark Rothko auch allgemein weniger auf besondere schöpferische Verfahren als auf die Wiederaufnahme von Motiven und Themen, Stimmungen und Metaphern aus der Zeit um 1800.<sup>815</sup>

Fragwürdig wird Rosenblums Anwendung seiner Theorie auf Klees *Mit dem Adler* (vgl. Abb. 22): Klee nehme

„[...] Marcs Bemühungen um Einfühlung in die Erlebniswelt der stummen Tiere auf, indem [das Bild] den Betrachter geradezu in die schwindelerregende ‚Perspektive‘ jenes Adlers versetzt, der von einem zentralen Gipfel in luftiger Höhe einen panoramatischen Blick auf das Berghaus, das Rentier, die Nadelbäume und die anderen Gewächse [...] wirft“<sup>816</sup>

Hier ist es schwer nachvollziehbar, dass wir den Blick des Adlers einfühlen sollen: viel eher fühlen wir uns



45 Franz Marc, *Der weiße Hund*, 1912, Öl auf Leinwand, 111x83 cm.



46 Caspar David Friedrich, *Kreidefelsen auf Rügen*, 1818, Öl auf Leinwand, 90x70 cm.

durch ihn als Gegenüber angeblickt, was durch das grosse Auge unter seinem Hochsitz verstärkt wird. Es handelt sich bei Klee um eine Umkehrung von Subjekt und Objekt: wir werden durch das Adlerauge gleichsam vom Bild betrachtet. Bei Marc wie bei Friedrich hingegen sind wir Betrachterinnen des betrachtenden Lebewesens. Wenn Rosenblum suggeriert, dass Klees kindlich anmutender Stil in seinem Bild einem romantischen Streben nach „unverdorbener Reinheit des [Adler]-Blicks“ meine,<sup>817</sup> so ist ihm zu entgegnen, dass gerade dieses Riesenauge sich in einen radikalen Gegensatz zu der verführerischen Naivität der Zeichnung stellt und jeglichen Anflug von romantischer Stimmung im Bild zunichte macht. Weiter argumentiert Rosenblum, dass Klee wie viele Romantiker in das geheime Leben und Fühlen der Bäume und Pflanzen eindringen und sie in ihrer Magie begreifen wollte.<sup>818</sup> Angesichts der vielen Bilder, in welchen Klee Naturhaftes wie auf einer Theaterbühne inszeniert, wäre es sicher sinnvoller zu sagen, dass er neues Leben *schaffen* wollte: und zwar nicht pflanzliches, auch nicht tierisches Leben, sondern anhand von Pflanzen und Tieren ein Bild, das sich seinem Betrachter als *künstlerisch-lebendiges* Gegenüber zu stellen vermag.

### 6.5.2. Und die Idylle?

Das Romantische und das Idyllische scheinen verwandte Eigenschaften zu haben. So kann uns Klees Adler-Bild auf den ersten Blick nicht nur romantisch, sondern auch „idyllisch“ erscheinen. Wir alle empfinden gewisse Landschaftsmalereien oder Schäferszenen zuweilen als „romantisch“ oder als „poetisch“ und meinen damit vor allem die dargestellte Idylle in ihrer harmonisch-schönen, berührenden Ausgestaltung. Die Idylle selbst ist literarisch wie bildlich ein eigenes Genre. In beiden Künsten verbindet sie sich mit der Vorstellung eines eingegrenzten harmonischen, vor Aggression und auch vor der Naturgewalt geschützten, idealisierten Binnenraums, dessen literarische oder bildliche Erfahrung oftmals mit Erinnerungen an glückliche Momente der eigenen Kindheit einhergeht.<sup>819</sup> Ursprünglich das literarische „Gedichtchen“ bezeichnend (*ειδύλλιον*), ist „Idylle“ allmählich auch zur bildästhetischen Kategorie mit Eigenschaften wie „ländlich, einfach, heiter, beschaulich und ruhig“ geworden. Ihr Schauplatz ist in der Regel die Geborgenheit und Nahrung spendende Natur, ein „*locus amoenus*“, wo sich müßige Menschen in unvoreingenommenem Glück der Poesie und Musik hingeben



**48** Caspar David Friedrich, *Mondnacht mit Schiffen*, 1817, Öl auf Leinwand, 22,5x31,5 cm.



**49** Lyonel Feininger, *Sieg der Sloop Maria*, 1926, Öl auf Leinwand, 54x85 cm.

*Histoire de Bateaux* auf Klee bezogen. Die Ironie, oder, wie man es bei Klee auch nennen könnte: das „intellektuelle Moment“ des Richtungspfeils ist aus diesem graublauen Pastell mit einem starken Lichtakzent in der Bildmitte wieder verschwunden. Dennoch sind auch bei dieser Komposition die drei, vielleicht vier oder fünf Schiffe in ungewisser Weise durch das Bild unterwegs.

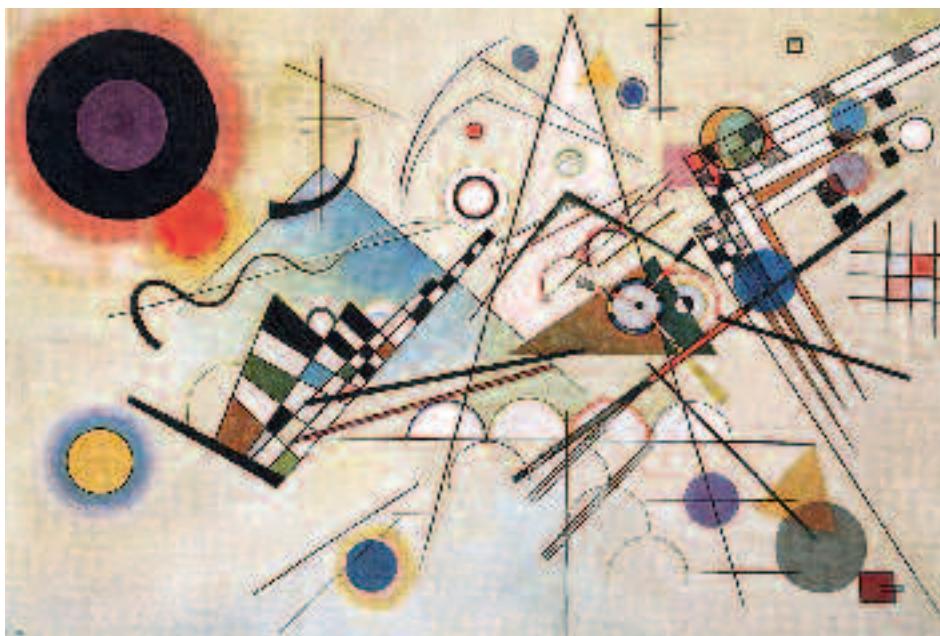
*Denn so richtig auf dem Wasser scheinen sie trotz der Anzeichen von Spiegelungen nicht zu fahren; da und dort erinnern uns das nackte, ocker-beige Canson-Papier und die vielen unförmig hingezzeichneten Kringel, Blumentöpfe, Räder und merkwürdigen Pflanzen daran, dass sie keiner vorgestellten Wirklichkeit zu dienen haben. Auch stünde da mitten im Wasser, zwi-*



50 Paul Klee,  
*Abfahrt der  
Schiffe*, 1927, Öl  
auf Leinwand,  
50,2x64,4 cm.



51 Didonet,  
*Une histoire de  
bateaux*, 1984,  
Pastell auf  
Canson-Papier,  
34x34 cm.



64 Wassily Kandinsky,  
*Komposition VIII*, 1923,  
Öl auf Leinwand,  
140x201 cm.

unbekannte Lebewesen mit ihren just vor unseren Augen sich abspielenden Geschichten und Abenteuern zu entdecken gibt. Es erzählt von Windmühlen und tanzenden Bauern, die sich auch gleich im Strudel der Farben wieder verlieren. Ganz anders erscheint Kandinskys *Komposition VIII* von 1923 kühl berechnet (Abb. 64). Es sind durchwegs abstrakte Formen, die in ihrem harmonisch ausgewogenen Zusammenspiel kaum hörbar einen kristallinen Klang vernehmen lassen. Die *Improvisation Klamm* war für den Künstler ein Durchgangsstadium auf dem Weg zur Abstraktion: in dieser Schaffensphase finden sich bei Kandinsky viele bildpoetische Gestaltungen.

Es kommt also vor, dass wir im fast durchgehend abstrakten Lebenswerk eines Malers auf Bild-Poesie stossen. Es sei hier mit Mark Rothko ein Künstler gewählt, dessen Bilder wir als abstrakte Gegenbeispiele zur Bild-Poesie beigezogen haben.

### 2.3.1. Mark Rothkos *Tiresias* – Poesie auf dem Weg zur Meditation

Das monumentale Ölgemälde *Tiresias* von Mark Rothko stammt von 1944, es misst etwas über zweimal einen Meter (Abb. 65). Entsprechend werden wir es nicht aus der Nähe betrachten wie etwa Reichels Bilderbogen.

*Dennoch strahlt dieses Bild etwas merkwürdig Intimes aus. Es lädt zur näheren Betrachtung ein, weil ich das Gefühl nicht loswerde, dass es mich betrifft. Zunächst*

*ist es farblich anziehend in seiner Aufteilung in warme, lavierte Orange- und Ocker-Töne des unteren Bilddrittels und dem eher kühlen, ebenso dünn aufgetragenen Graublau im oberen Bildfeld. Im mittleren Drittel greifen die beiden farblichen Temperaturen ineinander und lösen scheinbar sturmähnliche Wirbel aus. Gleich darüber ein fächerartiger Blitz, der von einem schwarzen Energiezentrum ausgeht. Oder ist es der Zauber, der von im Kreis herumwirbelnden Armen des der Glut eines kantigen Beckens entstiegenen Magiers entbunden worden ist? Ganz ruhig hängt das blaue Oval über dieser entfesselten Kraft. Aus seinem Inneren starrt eine schwärzliche Pupille. Vielleicht ist es dieser Blick aus dem Bild, der mich betroffen macht. Diese Ruhe des Tiresias, des blinden Propheten, der ohne innere Bewegung sieht und uns erahnen lässt, was auf uns zukommen wird.*

Die Beschreibung dieses Bildes macht eine zusätzliche Hervorhebung bildpoetischer Eigenschaften nahezu überflüssig. Die Analysen sind in diesem Text genügend oft durchexerziert worden, dass wir nun unserer Erfahrung von Bild-Poesie vertrauen können. Die Wahl des Titels „Tiresias“ spielt wie oftmals eine Rolle in der Wahrnehmung des Poetischen. Er scheint aber auch Rothko nicht grundlos zugeflogen zu sein. Es würde eher erstaunen, wenn er sein Gemälde mit einem Titel wie *Orange und Blau mit Blau-Orange* versehen hätte.

Das Bild ist wie Kandinskys *Improvisation Klamm* ein sprechendes Beispiel dafür, dass auch in einem fast



65 Mark Rothko, *Tiresias*, 1944, Öl auf Leinwand, 202,5x101,5 cm.

ausschliesslich abstrakten Lebenswerk bildpoetische Gestaltungen vorkommen können und dass Gesichtspunkten wie dem „Wesen eines Künstlers“ oder der „Gesamtausrichtung eines Werks“ im Einzelfall wenig Bedeutung zukommt. *Tiresias* ist, zusammen mit einigen anderen, poetisch anmutenden Bildern von Rothkos frühem Schaffen,<sup>885</sup> offensichtlich eine Zwischenstation auf dessen bildkünstlerischem Weg zu seinen Farb-Meditationen. Womöglich lässt uns die Kenntnis dieses Bildes auch ein abstraktes Gemälde wie *Gelb, Orange, Rot auf Orange* in erneuter Weise erfahren.

Kaum jemand würde wohl spontan Rothko hinter dem Bild *Tiresias* vermuten. Wir alle erkennen den

Künstler in seinen monochromen Farbfeldern, die zu einem bedeutenden Fanal für *Die neue amerikanische Malerei*<sup>886</sup> wurden. Die grossen europäischen Galerien rissen ihm diese Bilder förmlich aus der Hand, der Absatzmarkt für Wiederverkäufe – an andere Galerien und Museen – war garantiert. Der Erkennungswert dieser Werke ist so stark und eindeutig, dass wir im Museum auch schon aus grösster Entfernung eine kontemplative Haltung einnehmen, weil wir im Voraus wissen, dass wir eingeladen sind zu einem meditativen Eintauchen in ihre schillernden Farträume. Und natürlich darf Rothko in keinem dieser Kunsttempel mit Abteilung „Moderne“ fehlen. Eine solche Nachfrage ist für den Künstler fast unvermeidlich verbunden mit einem Druck, ihr zu genügen, das heisst, den einmal präzis gefassten Vorstellungen der Kunstwelt von „einem Rothko“ zu entsprechen. Das lässt ihm – dies die Kehrseite des Erfolgs – wenig Spielraum für Veränderung.

Die gestalterische Freiheit, wie sie sich Bissière, Didonnet, Nebel, Reichel, Steffens, Wols und vorübergehend auch Klee ausserhalb eines solchen Rampenlichts leisten konnten, hatte ihren Preis: Der Kunstmarkt tut sich oftmals schwer mit einer solchen Vielfalt. Waren da nicht die Privatsammler gewesen, die kauften, weil sie die verbindende „Sprache“ dieser oftmals sehr heterogenen Bilder verstehen, könnte hier vermutlich nicht über diese Künstler gesprochen werden.

## 2.4. Das Poetische im Abseits

Bild-Poesie, so haben wir gesehen, ist weitgehend im Abseits der öffentlichen Aufmerksamkeit entstanden, nicht zuletzt weil die üblichen Gattungskriterien nicht auf sie angewendet werden konnten. Allerdings birgt jede Zuordnung eines Gesamtwerks zu einer künstlerischen Gruppe, Schule oder ideologischen beziehungsweise formalen Bewegung auch das Risiko, die einzelne Erscheinung weniger in ihrer Besonderheit wahrzunehmen.<sup>887</sup> Im Unterschied zu solchen pauschalen Identifikationen muss Bild-Poesie von vornherein an jedem Bild einzeln festgestellt werden und lässt sich nicht auf ein Gesamtwerk übertragen.

Nun hat ein Museum die Aufgabe, allgemeine Tendenzen in der Entwicklung der Kunstgeschichte sichtbar zu machen – singuläre Erscheinungen sind in dieser Hinsicht wenig aussagekräftig. Dasselbe gilt für international tätige Galerien: sie müssen eine klare Linie vertreten, an welcher sich ihre Käufer weltweit orientieren

durch die abgehende Treppe über die Ankommenden hinweg das Portal durchbrechend auf die Strasse zu rollen. Denn dort gehört sie hin, die Kugel aus Bitumen, Erde und Styropor, die wie der übergrosse Bauch eines Schneemanns im rollenden Ansammeln von Material auf frisch geteerten Wegen über jegliches lenkbare Mass hinaus gewachsen zu sein scheint. Es ist unsere Erde, die wir bald ganz mit Teer, Abfall und anorganischem Schutt überzogen haben werden, schliesst man auch ohne den Blick auf das unmissverständliche Ausstellungsplakat.<sup>935</sup>

Dieser wenig einladende Anblick verlangt schon einmal unseren selbstsicheren Schritt in den ersten Ausstellungsraum. Was uns da begegnet, sind geheimnisvoll anziehende, matratzenförmige Objekte aus bunten, zusammengehefteten Stoff- und Lederresten, die uns mannshohe Ausschnitte aus lebendig anmutenden Welten zeigen: Abstrahierte, ineinander verwickelte Wurzeln, Blumen, Sträucher, Bäume, mäandriernde, an Blutadern gemahnende Flüsse und seltsame Vögel sind da zu sehen sowie immer auch wieder Höhlen, vielleicht Nester von irgendwelchem Getier (Abb. 84–86). Und Augen – von überall her be-

trachten uns Augen, einzeln oder auch einmal als Paar. Und da wird das Nest plötzlich zur klaffenden Verletzung im Baum, dort zum klagenden Maul. Sein Inneres ist aus demselben Material wie die todbringende Kugel, die ihre Schmutzspur aus alten, eingeteerten Kleidern durch die gesamte Raumlänge gelegt hat, sodass man sie immer im Auge behalten muss: der Weg von einer Saal-Seite zur anderen erfordert einen gezielten Schritt, um die runzelig eingetrocknete Schlacke zu überqueren. Lockten uns die Objekte zunächst mit den nahezu pulsierenden Komplementärfarben und ihrer dennoch warmen Stofflichkeit wie auch mit der sichtbar handwerklichen Faktur, so werden die Störungen in der Schönheit dieser verzauberten Welt immer spürbarer.

Titel sind bei den Objekten keine angebracht – wir dürfen also sehen und erleben, ohne gleich erklärt zu bekommen, wovon sie handeln. Einen Text zur Ausstellung gibt es an der Kasse, aber brauchen wir ihn denn? Informationen zu Materialien und Faktur der Objekte sowie interessante Hintergründe und Zusammenhänge mit der brasilianisch-schweizerischen Herkunft des



83 Pedro Wirz, Installationsansicht *Environmental Hangover*, Kunsthalle Basel 2022, Blick v.l.n.r. auf Exúvia, Coro de Princesa (Sumaíma), Coro de Princesa (Seringa), Coro de Princesa (Envira Preta).