

Inhalt

Vorwort

Die kunsthistorische Bedeutung von Vincent van Goghs künstlerischem Schaffen	S. 4
---	------

Einleitung

Die stilgeschichtliche Schönheit der Kunstwerke	S. 9
---	------

I

Die historische Bedingtheit der Kunst Vincent van Goghs	S. 19
1. Die stilgeschichtliche Herleitung von Vincent van Goghs Kunstauffassung	S. 19
2. Van Goghs Sicht auf die künstlerischen Dinge	S. 28
- Aus den Briefen -	

II

Die stilistische Entwicklung	S. 46
1. 1881-1886: Die künstlerischen Anfänge, Nuenen, Scheveningen und Antwerpen	S. 47
2. 1886-1887: Die stilistische Neuorientierung in Paris	S. 60
3. 1888-1890: Der reife Stil: Arles, Saint-Remy und Auvers-sur-Oise	S. 76

Abbildungen	S. 93
-------------------	-------

III

Das Spätwerk Vincent van Goghs, eine Quelle überhistorischer Bildinhalte	S. 121
---	--------

Nachwort

Vincent van Goghs künstlerisches Denken und Schaffen und die Produktion und Rezeption gegenwärtiger Kunst	S. 147
--	--------

Anhang	S. 157
--------------	--------

Anmerkungen S. 157 - Literaturauswahl S. 160 - Bildquellen S. 160 -
Auflistung der Graphiken im Text S. 167 - Der Autor S. 169

Vorwort

Die kunsthistorische Bedeutung

von Vincent van Goghs künstlerischem Schaffen

Die Kunst Vincent van Goghs ist in Dutzenden von Büchern gewürdigt worden. Warum muss da noch eine stilgeschichtlich angelegte Studie auf dem Buchmarkt erscheinen? Die Studie ist nicht, wie man vielleicht meint, ein biographisch angelegtes Werk, sondern sie versucht, das künstlerische Denken und Arbeiten des Künstlers stilgeschichtlich zu ordnen und zu deuten. Stilgeschichten kümmern sich nicht wie die Felder der klassischen Kunstgeschichte um biographische oder werkgeschichtliche Details, sondern suchen nach der überhistorischen stilistischen Bedeutung einzelner Werke oder Werkgruppen in einem künstlerischen Oeuvre oder einer Kunstepoche.

Vincent van Goghs (1853-1890) künstlerisches Schaffen lässt sich im Wesentlichen auf das Jahrzehnt zwischen 1880 und 1890 eingrenzen. In diesen zehn Jahren schuf er Werke von stilgeschichtlicher Bedeutung, die sein Schaffen von dem seiner Zeitgenossen abhebt. Er ist im Vergleich mit dem Kunstschaffen des späten 19. Jahrhunderts ein Künstler mit einer ungewöhnlichen stilistischen Handschrift. Der expressive Malduktus und die Palette seiner Farbwerte unterscheiden seine Werke von denen gleichaltriger Künstler, die zwischen 1870 und 1910 die europäische Kunst revolutionierten. Seine Gemälde, seine Zeichnungen und Aquarelle, seine graphischen Werke und Skizzen in den Briefen sind für den Kunstmuseum ein Fundus, der nicht nur die künstlerische Entwicklung van Goghs, sondern auch die stilgeschichtliche Entwicklung vom Realismus der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts bis zu den frühen Formen des Expressionismus begleitet.

Die mehr als 900 Briefe, die er an den Bruder Theo, seine Freunde und Malerkollegen schrieb, sind darüber hinaus eine einzigartige Quelle, seine künstlerischen, kunsttheoretischen und – abgeleitet – seine stilistischen Positionen an Hand von Primärdokumenten darzustellen. So spielen auch in dieser Studie die Briefe an den Bruder Theo eine besondere Rolle, um das künstlerische Denken vorzustellen und van Goghs Ideen einer neuen Kunst- und Formauffassung zu beschreiben.

Die allgemeine Entwicklung nach 1860, die die europäische Avantgarde dazu bewegte, von der staatlich organisierten akademischen Ausbildung Abstand zu nehmen und sich, wenn man technischer Hilfe bedurfte, in private Ausbildungsstätten oder Ateliers arrivierter Künstler zu begeben, kann Vincent van Goghs Entscheidung, sein Künstlerdasein als Autodidakt zu beginnen, nicht nur biographisch, sondern auch kulturgeschichtlich erklären. Doch mehr noch bildet sein tiefes, wohl seelisches Hingezogenwerden zur Kunst den Grund, dass er das Künstlerdasein als seine Lebensbestimmung ansah. Es war sein feines Gespür für die Korrespondenz von Zeitgeist und künstlerischem Stil, das van Gogh nach 1880 eine Kunstform erfinden ließ, die den Impressionismus expressiv übersteigerte und der wir – mit dem Blick auf die expressionistischen Malschulen nach 1905 – die Stilbezeichnung Früher Expressionismus geben können. Die biographischen Umwege, so seine Tätigkeit als Laienprediger, sind nur Nebenschauplätze auf seinem Weg zu einer neuen Kunst. Die vermeintliche Berufung, ein Diener Gottes zu werden, kann jedoch seine Vorliebe erklären, den arbeitenden Menschen oder die von der bäuerlichen Kultur geprägte Landschaft darzustellen. Auch das Studium kunsthistorischer Schriften, die privaten Unterrichtsstunden in der Zeit der künstlerischen Anfänge, die kurzen Besuche der Akademien von Brüssel und Antwerpen, seine Museumsbesuche, die Diskurse mit Vertretern der Pariser Kunstszenen und die Gespräche mit dem Bruder, der als Kunsthändler arbeitete, über das Wesen der Kunst, scheinen unwesentlich zu sein, wollen wir das exzessive Leben für die Kunst in ihrem Kern verstehen. Sein die eigene Physis zerstörendes Schaffen, das sich – unbeirrt – Schritt um Schritt seiner Stilauffassung der letzten Lebensjahre näherte, ist kaum mit einer anderen Künstlerbiographie zu vergleichen.

Die Leitfigur einer neuen Kunst nach 1870 ist ohne Zweifel Claude Monet (1840-1926). Seine Maltechnik, die Bildgegenstände in kleinen Farbflecke aufzulösen, bedeutet nicht nur das Ende des Realismus, sondern steht symbolisch auch für den Wechsel zu einer neuen Kunstrezeption. Das realistische Weltbild wird nach 1870 von einem mehr idealistischen abgelöst. Nicht mehr vom Objekt, d.h. von den Gegenständen der menschlichen oder göttlichen Schöpfung her wird die Welt verstanden, sondern die künstlerisch tätigen Subjekte (als freie Interpreten der Schöpfung) beschreiben und deuten die

Welt neu. Die positivistische Sicht auf die Dinge gerät in einen Widerstreit mit einem neuen Idealismus, der mehr an den Kräften, die das Weltganze steuern, Interesse zeigt, als an der minutiösen Wiedergabe naturalistischer Details.



Begnügt sich Claude Monet immer noch thematisch mit der – wenn auch impressionistisch veränderten – Wiedergabe der Natur und städtischer Szenerien, so nimmt der dreizehn Jahre jüngere Vincent van Gogh sich die Freiheit heraus, die Bildgegenstände in einem weitergehenden künstlerischen Schritt noch stärker zu stilisieren, d.h. in einer idealisierenden Weise expressiv umzugestalten. Der ästhetische Dialog zwischen Bild und Betrachter, den Monet durch die neue Formfindung (des Impressionismus) und die ästhetische Wirkung seiner Farbpalette anstrebt, bleibt – wie in den Tagen des Realismus – an die Darstellung der Bildobjekte gebunden; die Werke Vincent van Goghs erschließen uns dagegen auch metaphysische Inhalte. Sie lassen sich in ihrer inhaltlichen Bedeutung oft nur über eine stilgeschichtliche Deutung oder einen Stilvergleich mit anderen Stilrichtungen des späten 19. Jahrhunderts fassen. So ist im Vergleich mit den Werken anderer Künstler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die maltechnische 'Zerstörung' der Bildgegenstände durch formale 'Deformationen' und die expressive Wahl der Farben bei der Umsetzung der Bildideen als ein künstlerischer Symbolakt zu deuten, der den Betrachter auf neue inhaltliche Bedeutungsschichten hinweist. Sie führen ihn zu einer

neuen Sicht auf die Bildgegenstände, die das sog. Wirkliche im Bild transzendierte.

Vincent van Gogh nimmt auf Grund seines Alters eine stilgeschichtliche Stellung ein, die zwischen der Generation des Impressionismus und der des Jugendstils liegt. Die Transformation des Realismus nach 1890 hin zu einem neuen Idealismus ist nicht nur ein wichtiges Merkmal von van Goghs Malstil nach 1880, sondern bestimmt auch das künstlerische Schaffen der nächsten Generation, die sich in neuen künstlerischen Formen des Jugendstils (Form) und Symbolismus (Inhalt) präsentierte. Der expressive Einsatz der impressionistischen Fleckenmalerei, die Übernahme neoimpressionistischer Maltechniken eines Georges Seurat (1859-1891) und Paul Signac (1863-1935) und die Stilisierung der Personen oder Bildgegenstände sind wichtige Merkmale, die das Kunstschaffen van Goghs vom Realismus der älteren Generation, vom Malstil des klassischen Impressionismus der siebziger und achtziger Jahre und vom fotografischen Realismus (Naturalismus) eines James Tissot (1836-1902) oder Gustave Caillebotte (1848-1894) unterscheidet.

Zur Generation des Jugendstils, der zwischen 1855 und 1875 geborenen Künstler, gehört wiederum eine kleine Gruppe von malerisch expressiv arbeitenden Avantgardisten, wie z. B. Henri Matisse (1869-1954) in Frankreich oder Emil Nolde (1867-1956) in Deutschland, die wie Vincent van Gogh die Bildinhalte farblich übersteigern. Auch Avantgardisten, die sich von der Wiedergabe der gegenständlichen Welt radikal lösen und in ihrem künstlerischen Schaffen eine neue, nichtgegenständliche Kunst propagieren, sind hier zu nennen. Adolf Hoelzel (1853-1934), Wassily Kandinsky (1866-1944), Frank Kupka (1871-1957) oder Piet Mondrian (1872-1944) gehören zu der gleichen Altersgruppe. Wassily Kandinskys Buch „Über das Geistige in der Kunst“ (1910) ist ein bedeutendes literarisches Dokument, das uns in theoretischer und anschaulicher Weise den Willen hin zur Abstraktion, die auch viele andere Künstler um 1900 beseelt, zu vermitteln vermag. Auch der „Blaue Reiter Almanach“ von 1912 kann noch – als eine zweite literarische Quelle – die Suche vieler Künstler um 1900 nach neuen, abstrakteren Formen der Kunst belegen.

Die Avantgarde ist nach 1910, mehr noch in den zwanziger Jahren vor die prinzipielle Entscheidung gestellt, sich in gegenständlichen (figurativen) oder nichtgegenständlichen (nichtfigurativen) Stilformen auszudrücken. Am Ende dieses Entwicklungsprozesses beschreibt Paul

Klee – als ein Vertreter der dritten Generation nach dem Impressionismus – in seiner „Schöpferischen Konfession“ von 1920 mit dem berühmt gewordenen Satz „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“ das Ende einer Entwicklung, die mit dem Impressionismus begann. Nach dem ersten Weltkrieg wird der Weg wieder zu einer neuen Form des Realismus führen, den die Kunstgeschichte stilgeschichtlich als Neue Sachlichkeit bezeichnet.



Einleitung

Die stilgeschichtliche Schönheit der Kunstwerke

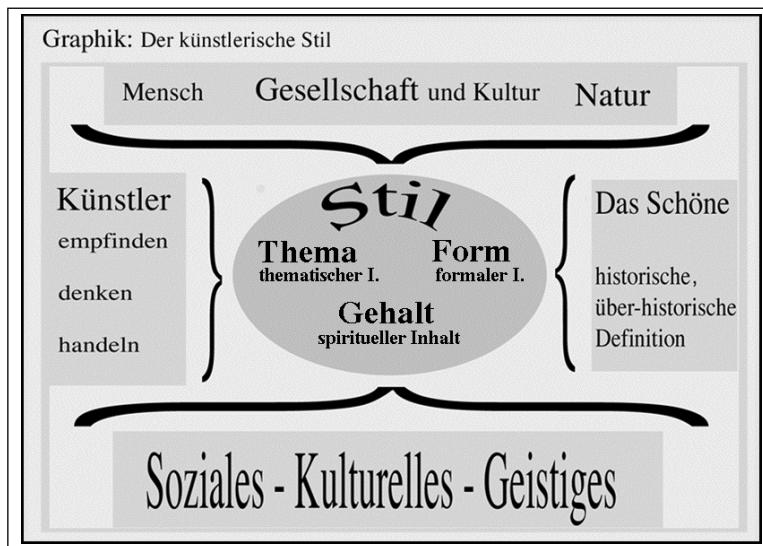
Das Schöne wird in der Ästhetik – ganz allgemein – als Ausdruck der Harmonie zwischen den Teilen eines Ganzen verstanden, der eine oft nicht begründbare Zweckmäßigkeit zu Grunde liegt. Dieses Ahnen einer scheinbaren Zweckmäßigkeit ist der Grund, dass auch von einem objektiv Schönen gesprochen werden kann. Bei der Betrachtung von schönen Gegenständen – so die Auskunft der Lexika – verbindet sich zugleich auch eine wohlzuende Qualität in unseren Empfindungen, die dem Auge und den Sinnen gefällt.

Die kunsttheoretische Auffassung vom Schönen führt die Wirkung auf eine Übereinstimmung zwischen Schein und Wesen des Gegenstandes, zwischen Angeschautem und Urbild zurück. Immanuel Kant spricht von einem interesselosen Wohlgefallen, das den Eindruck des Schönen hervorruft. Er spricht auch vom Freien Schönen, das nicht als Zutat zum Gegenstand anzusehen ist, sondern unmittelbar gefällt, ohne den Begriff vom Gegenstand vorauszusetzen, und das sich mit keiner Vorstellung eines Zwecks verbindet.

Es gibt ganz sicher, ohne weiter der philosophischen Frage „Was ist Schönheit“ nachzugehen, sehr individuelle Vorstellungen von Schönheit und von dem, was ästhetisch gefällt. Und doch gibt es auch das Bekenntnis vieler Kunstliebhaber, dass ihnen Kunstwerke aus verschiedenen Epochen – so die des Mittelalters, des Jugendstils oder Werke der postmodernen Gegenwart – gefallen. Bindet man den Begriff der künstlerischen Schönheit an den des Stils, so kann man in dem philosophischen Feld der Ästhetik von einem historischen und einem überhistorischen Schönheitsbegriff sprechen. Viele Museumsbesucher belegen mit ihrem die Epochen übergreifenden Interesse an den Kunstwerken die Wirkung eines sich überhistorisch definierenden Schönheitsbegriffs.

Auch das kunsttheoretische Feld der künstlerischen Wahrheit, wenn wir Schönheit und Wahrheit nicht gleichsetzen, kann zwischen einem historischen und überhistorischen Wahrheitsanspruch der Kunst unterscheiden. Die Beschreibung der stilgeschichtlichen Wahrheit, da sie sich für das Allgemeine und Typische einer Stilepoche interessiert, ist nicht identisch mit der spezifischen historischen Wahrheit eines Kunstwerks. So ist die Stilgeschichte zwar ein Zweig der allgemeinen Kunstgeschichte, auch die Fragestellungen können die gleichen sein,

die Antworten fallen jedoch unterschiedlich aus. Selbst wenn die optisch-künstlerischen und literarischen Quellen vergleichbar sind, interessiert sich der Kunsthistoriker für den Beleg seiner Thesen, der Stil-Historiker interessiert sich mehr für die allgemeinen Bewegungsgesetze der künstlerischen Entwicklung, die einen Stilwandel hervorufen. Er überschreitet das positivistische Arbeiten mit den Dokumenten und nähert sich dem geisteswissenschaftlichen Arbeiten im Feld der Kunst.



Der Begriff Stil steht symbolisch für das Zusammenspiel aller formalen und inhaltlichen Aspekte eines Kunstwerks, durch den die Bildgegenstände ihre Zuordnung und Akzentuierung erhalten. Ein bestimmter Malstil kann sich auf einen bestimmten Künstler, d.h. auf seine ihm eigentümliche Form- und Kunstauffassung, auf den Duktus seiner Handschrift in der Form- oder Farbgestaltung der Werke oder auch auf eine Gruppe von Künstlern, die innerhalb einer Epoche, einer Region bzw. eines Landes (Nation) oder einer Generation für die stilistische Entwicklung der Kunst von Bedeutung sind, beziehen.

Den stilistischen Inhalt eines Kunstwerks kann man in die Teilinhalte Thema, Form (Komposition bzw. Farbe) und bildnerischen Gehalt, d.h. in seine künstlerisch-spirituelle oder geistesgeschichtliche Inhaltlichkeit, gliedern. Diese drei Komponenten bilden eine symbiotische Einheit. Die stilistischen Inhalte korrespondieren wiederum mit dem zivilisatorisch Neuen, das in den Bereichen Soziales, Kulturelles und

Geistiges aufzuspüren ist. Die Analyse der sozialen, kulturellen und geistigen Inhaltlichkeit einer Epoche gibt dem künstlerischen Stil in seiner Zuordnung zu den materiellen und geistigen Formen des allgemein Zivilisatorischen seine spezifisch historische Inhaltlichkeit.

Die Kunsthistorik verarbeitet den Begriff Stil bei der Beschreibung von Entwicklungen im Kunstschaffen eines einzelnen Künstlers oder verschiedener Epochen, um die inhaltlichen und formalen Unterschiede zu beschreiben. Wichtigste Methode solch einer Analyse ist die Charakterisierung eines Kunstwerks durch den Stilvergleich. Mit Hilfe der vergleichenden Analyse ist es möglich, Künstlerzuschreibungen vorzunehmen, Kunstwerke zu datieren und sie in bestimmte Epochen ein- oder bestimmten Kulturregionen zuzuordnen. Es gibt – idealtypisch argumentiert – drei Grundstile, die mit den beiden Grundformen des Denkens, dem Realismus und Idealismus, korrespondieren. Es sind dies der Naturalismus, der Realismus und der Surrealismus. Versucht der Naturalist das Vorbild zu kopieren, so übernimmt der Realist bei der Wiedergabe nur das Typische, das Allgemeine des Vorbilds. Der Sur-Realist – nicht mit den Surrealisten der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts zu verwechseln – geht bei der Entwicklung eines Bildmotivs von Vorstellungsbildern aus. So bedarf z.B. die abstrahierende Malerei des Mittelalters, des Expressionismus nach 1905 oder der Surrealismus, auch wenn er wie bei Salvador Dali formal im Gewand des Naturalismus auftritt, keiner real existierenden Vorbilder.

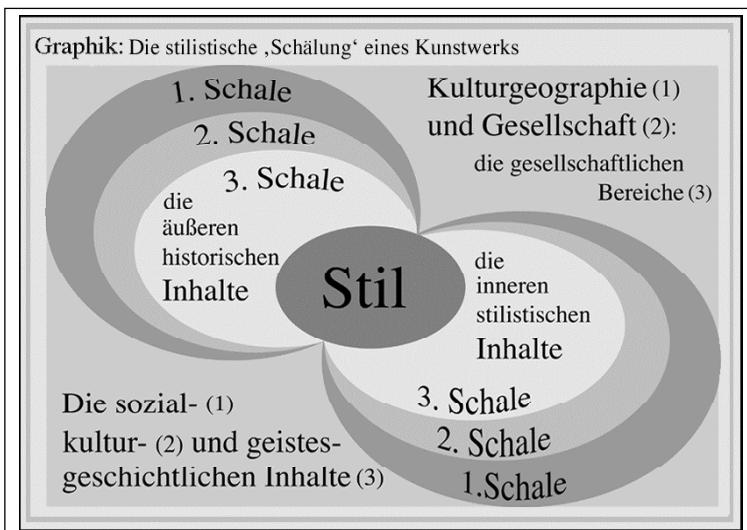
Der Zeitgeist, der sich in Gemeinsamkeiten der Lebensformen, in der Gleichartigkeit der geistigen Haltungen und allgemeiner Ideologien offenbart, bildet auch im Bereich der Kunst ein Medium, das die drei Teilebereiche des Stils inhaltlich mitbestimmt. Die Existenz der stilgeschichtlichen Gleichzeitigkeit von neuen Lebensweisen, kulturellen Veränderungen und künstlerischem Stil kann man ästhetisch in den Stilbrüchen zwar konstatieren, nicht aber, wie dies der Marxismus versucht hat, auf ganz bestimmte materielle oder auch geistige Ursachen zurückführen.

Die beiden Begriffe Zeitgeist und künstlerischer Stil bilden ein Geschwisterpaar. Veränderungen in Stil und Zeitgeist sind zivilisatorische Manifestationen von Kulturbrüchen und Neuanfängen, die sich in den drei Sektoren Soziales (Lebensformen), Kulturelles (Kulturgüter, Kunst) und Geistiges (Religion, Philosophie, Wissenschaft) niederschlagen.

schlagen. Die Kunstauffassung und der Stil eines Künstlers sind vom Zeitgeist beeinflusst. Pointierte Haltungen (z.B. Phasen des Realismus oder Idealismus) offenbaren, wenn sie dominant auftreten, auch den Zeitgeist einer ganzen Epoche. Ein Vergleich der thematischen, formalen und geistigen Inhalte von Kunstwerken mit anderen Stilepochen kann darüber hinaus auch wichtige Informationen über die spezifischen geistesgeschichtlichen Inhalte, die den künstlerischen Stil einer bestimmten Epoche mitbestimmen, zu Tage fördern.

Der künstlerische Stil ist somit ein Produkt des Zeitgeistes und zugleich in symbolisierender Form virtueller Träger sozialer, kultureller und spiritueller Inhalte einer Epoche. Die Stilabfolge von der Romanik bis zum Klassizismus und vom Historismus des 19. Jahrhunderts bis zu den Formen der postmodernen Gegenwart kann nicht nur begrifflich die Entwicklungsgeschichte der Architektur und Bildenden Kunst beschreiben, sondern auch die Abfolge von Kulturbrüchen bzw. kulturellen Veränderungen.

Die gesellschaftliche Bedeutung des Zeitgeistes für das alltägliche Leben offenzulegen, bleibt Aufgabe der Sozial-, Kultur- und Geisteswissenschaft. Das Studium der Kunst bietet – neben den literarisch-historischen Quellen – eine weitere Möglichkeit, soziale, kulturelle und geistige Erscheinungsformen, die vom Zeitgeist getragen werden, in Werken ernster Kunstausübung kennen zu lernen.¹



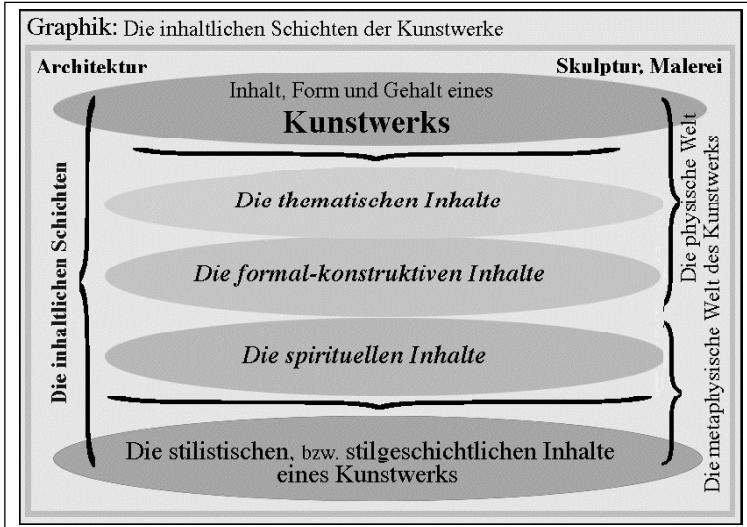
Die methodisch angelegte Befragung eines Kunstwerks kann – wie das Schälen einer Zwiebel – vom Erscheinungsbild eines Kunstwerks zu den tiefer liegenden Bedeutungsschichten führen. Von der Beschreibung führt der Weg zur Deutung der symbolischen Inhaltlichkeit. Vom Künstler verwendete Allegorien, Metaphern oder Symbole sind zwar Träger eigener Inhalte, zugleich aber auch Teil der stilistischen Aussage eines Kunstwerks.

Um die einzelnen inhaltlichen Schichten eines Kunstwerks zu beschreiben, kann mit den sozialgeschichtlichen Bilddetails begonnen werden. Die dargestellten Personen, ihre Handlungen im Bild, Gesten, Kleidung oder auch Statussymbole sind hier wichtige Anhaltspunkte für eine spezifisch historische Einschätzung des sozialgeschichtlichen Inhalts.

Der zweite Schritt, der die historische Zuordnung unterstützt, ist die Suche nach Kulturgütern im Bild, die für die zivilisatorische Entwicklung von stilgeschichtlicher Bedeutung sind. Die Landschaftsgestaltung, Architektur, spezielle technische Erfindungen oder die Möblierung eines Interieurs geben wie die Kleidung oder die Haargestaltung Hinweise auf eine bestimmte Kulturepoche. So ist z.B. die Darstellung einer Taschenuhr (ich denke hier an Hans Holbeins Gemälde des Kaufmann Gisze in der Berliner Gemäldesammlung) erst seit der Renaissance (nach 1500) und die Einbindung von Ruinen bei Landschaftsdarstellungen erst seit der frühen Romantik (ca. 1760) üblich. Die Vorliebe, bestimmte Metaphern ins Bildthema aufzunehmen – wie z.B. den alten Baum in den Bildern Caspar David Friedrichs – weisen zugleich auch auf bestimmte Weltanschauungen (Ideologien) hin, die als geistige Trends die zivilisatorische Entwicklung begleiten. So sprechen wir z.B. von der Romantik als Epochenbegriff oder von einem romantischen Weltbild, wenn wir an literarische, philosophische oder künstlerische Positionen zwischen 1780 und 1830 denken. Mit dem Begriff Positivismus beschreiben wir eine Form materialistischen Denkens im 19. Jahrhundert, die sich im Bereich der Architektur in Formen des Historismus und in der Bildenden Kunst in denen des Realismus/Naturalismus zwischen 1830 und 1890 ausdrückt.

In einem weiteren Schritt sind nun speziell kunsthistorische und kunstwissenschaftliche Fragen von Bedeutung. Die kompositorische (Bildaufbau) bzw. farbliche Gestaltung oder auch Fragen thematischer Vorlieben eines Künstlers sind nun zu stellen. Die Zuordnung zu einer eher flächigen, haptischen oder malerischen Kunst- bzw. Stilauffassung, wie sie Heinrich Wölfflin (1864-1945) beschreibt, verlässt dann

die klassische Kunstgeschichte und betritt Forschungsbereiche einer mehr geisteswissenschaftlich angelegten Kunstwissenschaft.

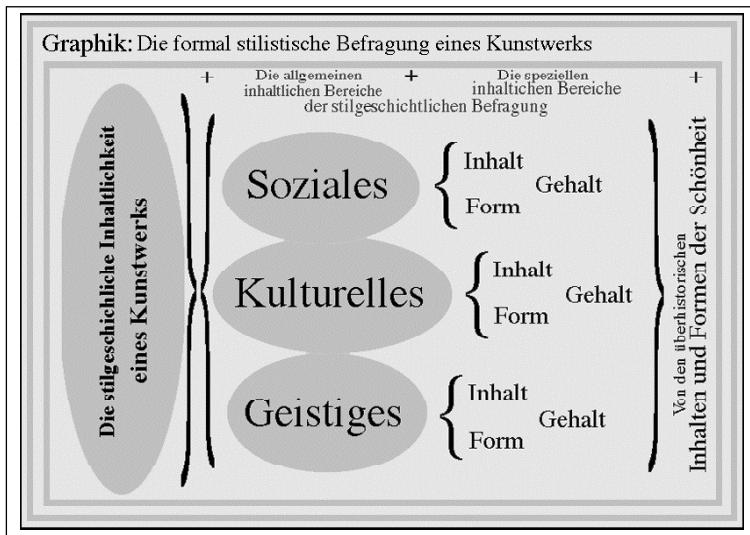


Die stilgeschichtliche Betrachtung ist ein Teilgebiet des kunstwissenschaftlichen Arbeitens und führt weiter in die Bereiche der Kultur- und Geisteswissenschaft. Die Entdeckung, dass es prinzipielle Kunstauffassungen gibt, die mit dem Idealismus im Denken (z.B. die Kunst des Mittelalters, der moderne Expressionismus nach 1905) oder dem Realismus (Kunst der Renaissance, realistische Schulen des 19. Jahrhunderts, Neue Sachlichkeit der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts) korrespondieren, vollzieht sich in Grenzbereichen des kunstwissenschaftlichen Arbeitens.

So beschäftigt sich die Bildanalyse in der nächsten Sinnschicht mit der stilgeschichtlichen Deutung der Kunstwerke. Die Bildwerke einer Epoche, durch einen bestimmten Stilbegriff vertreten, werden nun zu Objekten, die das sozial, kulturell und geistig Neue der zivilisatorischen Entwicklung inhaltlich begleiten. Eine Kathedrale – dem Denkschema folgend – als eine gotische stilgeschichtlich bestimmte, vertritt das handwerkliche und zugleich künstlerische Schaffen der ganzen Stilepoche. Die ganzheitlich angelegte Deutung des Kirchenbaus schließt die städtische Kultur um 1200 (Soziales), die neue Baukunst im Unterschied zur Romanik (Kultur/Kunst), den neuen Realismus der den Bau schmückenden Skulptur (Kunst) und auch die neue Theologie

des Lichts, die die neue spirituelle Bedeutung der Glasmalereien (Geistiges bzw. Ideologie) erklärt, mit ein.²

Beim Rundgang durch ein Museum werden viele Bilder spontan als schön empfunden. Es ist die Affektion zwischen Bild und Betrachter oder auch nur eines naiven Gefallens, der den spontanen Kontakt zwischen Werk und Betrachter herstellt. Die Beantwortung der Frage nach der Schönheit, die oft in naiver Weise an einen Kunstfreund gestellt wird, kann sich – gehen wir von einer historischen und überhistorischen Bedeutung der Kunstwerke aus – in zwei Richtungen bewegen. Sie kann sich mit den spezifisch historischen Formen des Schönen beschäftigen, die aus dem sozial, kulturell und geistig Neuen einer Epoche herzuleiten sind, oder der Frage nachgehen, ob es eher die überhistorisch stilistische Bedeutung eines Kunstwerks ist, die eine andere Form von Schönheit konstituiert.



Die zivilisationsgeschichtliche Beschreibung der spezifisch historischen oder überhistorischen Schönheit bedarf guter Geschichtskenntnisse, um die sozialen, kulturellen und geistigen Aussagen eines Kunstwerks zu entschlüsseln. Die Einschätzung der historischen oder gar der stilgeschichtlichen Bedeutung des Dargestellten in einem Bild verlässt die 'naive' Suche nach einer Definition des Schönen und wechselt in spezielle Felder der Kunsthistorik. Um Fragen der überhistorischen Schönheit eines Kunstwerks zu beantworten, müssen

nicht nur geschichts- und kunstwissenschaftliche Werkzeuge zum Einsatz kommen, sondern eher solche wie Soziologie und Psychologie.

Die synthetisierende Analyse eines Kunstwerks schließt die Suche nach der historischen und überhistorischen Inhaltlichkeit ein. Oft ist es die überhistorische Inhaltlichkeit, die den Betrachter fasziniert; auch das spezifisch Historische vermag in einem besonderen Maße anzusprechen. Die Alltäglichkeiten des Lebens und auch die psychischen und surreal-virtuellen Erfahrungen (Träume) sprechen über die Jahrhunderte hinweg den Betrachter an. Sie sind die inhaltlichen Bindeglieder zwischen Vergangenheit und Gegenwart, die sich in den Kunstwerken manifestieren. Die Formen und Inhalte der Kunst, die sich aufgrund ihrer abstrakten Inhaltlichkeit über die historische Bedingtheit erheben, sind bei der Produktion von Kunst (ob vom Künstler intendiert oder nicht) und bei der Rezeption (ob vom Betrachter erkannt oder nicht) die Inhalte, die wir als die speziell überhistorischen bezeichnen können.

Die Grundverhältnisse des Menschen zur Natur, zu metaphysischen (transzendentalen) Wahrheiten, zur Gesellschaft und zu den Mitmenschen bilden die inhaltliche Basis für die Produktion von Kunst. Der Mensch vergleicht – obwohl bewusst als auch vorbewusst oder emotional – nicht nur die Formen und Inhalte eines Kunstwerkes mit dem Vorbild oder goutiert die handwerkliche Leistung, sondern trägt auch seine allgemeinen visuellen und spirituellen, rationalen und emotionalen, individuell menschlichen und kollektiv gesellschaftlich-kulturellen Erfahrungen an dieses heran. Er sucht in den Kunstwerken nach Kulturgütern und Ereignissen, die er auf seine sozialen, kulturellen und geistigen Erlebniswelten beziehen kann. Selbst im Bereich der abstrakten Kunst (Action Painting, Tachismus, Informel) gehen die Augen auf die Suche nach natürlichen oder menschenähnlichen Formen; der Betrachter betreibt eine Homologisierung des Bildinhalts. Es ist ein überhistorisch zu verstehender Trieb, auch in der Natur nach menschlichen oder tierähnlichen Formen Ausschau zu halten. Das Studium der Wolkenformationen, die Deutung von Baumstämmen als tierische oder menschliche Wesen, ja große Teile der Märchenwelt beruhen auf der Vermenschlichung der Naturformen oder der Umwandlung des Menschen in Naturformen (Pflanzen oder Tiere). Die Metamorphosen des Ovid bilden hierfür ein klassisches literarisches Beispiel.