

Alfred J. Noll

## Raumdeutung

Aus der Eröffnungsrede vom 31. Jänner 2023 in der „zs art galerie“ (Wien)

Beim Schweizer Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin (1864–1945), gewiss einem bis heute bedeutsamen Altmeister der Ästhetik, lesen wir sinngemäß ungefähr das Folgende: Die bildende Kunst habe doch zunächst kein anderes Problem, als den Dingen diejenige Form und Gestaltung zu geben, die unserer Seh- und Vorstellungsorganisation am besten entspricht. Gelungen sei dann, was derart entspreche. Was also sei zu tun? Nicht mehr, als die Natur „augengerecht“ zu machen.

Was aber ist es, das wir alle wahrnehmen? Die elementarste Erfahrung, die wir der Natur gegenüber machen, sei die, von einem allseitig sich ausdehnenden Raum umschlossen zu sein. Vom bildenden Künstler wäre also Wölfflin zufolge zu verlangen, dass er „diese alles übertönende Raumempfindung seinem Bild als Wirkung einverleiben kann“. Sobald er dies aber nun versuche, müsse er sich im Klaren sein darüber, was es für Konstellationen in der Erscheinung sind, die am unfehlbarsten, am zwingendsten im Beschauer dieses Raumgefühl erzeugen.

Wozu also führt dies?

Wölfflins Postulat ist recht unmissverständlich: Der Künstler müsse durch Ausscheidung aller schwächlichen, nichtssagenden Konstellationen, durch energische Konzentration und Zusammenfassung imstande sein, die zerstreuten Anregungen der Natur noch zu übertreffen.

Wie aber soll die Künstlerin oder der Künstler das ins Werk setzen?

Wölfflin sagt: „Indem die einzelnen Gegenstände im Bild als Träger des Raumeindrucks sich gegenseitig bedingen, entsteht zwischen ihnen ein Zusammenhang, welcher der Gesamterscheinung den Charakter der Notwendigkeit zu verleihen vermag.“ Auf diesen Zusammenhang allein komme es an, und dieser Zusammenhang müsse geschaffen werden.

Das ist gewiss gutgesagt – aber was können wir damit anfangen? Welchen konkreten Aufschluss gibt uns dieses Postulat?

Werden wir mit einer derartigen Aufforderung nicht zu einem Standpunkt hingedrängt, von dem aus das Problem des Raums in der bildenden Kunst lediglich eine Kategorie oder ein Problem der jeweiligen Sehweise wäre? Wäre dann in Hinsicht auf den Raum – philosophisch gesprochen – nur noch die je subjektive Synthese der bildhaften Erscheinungen durch die Beschauer von Bedeutung? Anders gefragt: Würde dann nicht, ob uns eine Sache „räumlich“ dünkt, nur noch vom schauenden Individuum her bestimmt, sodass das, was das Werk uns materiell bietet („gegenständlich zeigt“), fast schon bedeutungslos würde?

Nun: Wir können die Sache auch grundsätzlicher angehen, wie etwa Adolf von Hildebrand (1847–1921), ebenfalls ein Klassiker der Theorie der bildenden Kunst, es getan hat: Ihm zufolge haben Werke der bildenden Kunst – wie er das in seinem Klassiker „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ (1893) gezeigt hat – eine *objektivierbare Wirkungsform*; auch Hildebrand geht davon aus, dass alle Werke „augengerecht“ sein müssten, dass es also immer darauf ankäme, den Idealpunkt einer Betrachtung zu finden bzw. darauf, dass das Werk selbst den Betrachterinnen und Betrachtern diesen „Idealpunkt“ der Betrachtung „nahelegt“.

Was aber sollen wir wiederum unter der „Wirkungsform“ verstehen?

Ganz verkürzt könnten wir Hildebrand folgen und sagen: Die Wirkungsform eines Werkes erweist sich als das Ergebnis einer gegenständlichen Synthese zu der der Künstler, die Künstlerin Hebammdienste leistet. Der Künstler setzt verschiedene „Artikulationsschritte“ – es werden Elemente gruppiert, es wird eine Horizontbezogenheit hergestellt (Verhältnis Zentrum/Grenze) etc.; es werden Farbrelationen geschaffen – man könnte also von einer Selektion von bildhaften Merkmalen durch den Künstler sprechen. Das künstlerische Tun hat also immer eine gegenständliche Gebundenheit, die das für die Betrachter Wahrnehmbare in gewisser Weise „bestimmt“. Der wahrnehmbare Raum entsteht also *per se* aus der Gegenständlichkeit des Werkschaffens.

Wie das?

Etwas räumlich auffassen können wir deshalb, weil wir die Fähigkeit haben zu tasten und zu sehen. Diese zweifache Auffassung ein und desselben Phänomens ist aber nicht nur durch getrennte Organe, den tastenden Körper und das sehende Auge möglich, sondern ist schon im Auge allein vereinigt. Das Sehen ist kein mechanischer Akt allein, sondern die Erfahrung der Vorstellung ist es, welche uns das mechanische Augenbild zu einem Bild der räumlichen Natur macht, uns überhaupt erkennen lässt, was es darstellt. Das Auge tastet die Vielheit der Erscheinungen im Bewegungsvorgang ab. Schon Schopenhauer hat ja den Sehvorgang als einen gleichsam „verlängerten Tastsinn“ charakterisiert. Das ruhig schauende Auge empfängt ein Bild, welches das Dreidimensionale nur in Merkmalen auf einer Fläche ausdrückt, in der das Nebeneinander gleichzeitig erfasst wird. Die Bewegungsfähigkeit des Auges ermöglicht es, das Dreidimensionale vom nahen Standpunkt aus direkt abzutasten und die Erkenntnis der Form durch ein zeitliches Nacheinander von Wahrnehmung zu gewinnen.

Aus all dem zusammengenommen entsteht, wiederum mit einem Begriff von Hildebrand, ein „Raumwert“ – und wir können nun die hier ausgestellten Werke nach ihrem jeweiligen Raumwert beurteilen und uns eine Vielzahl von Fragen stellen:

Was macht eigentlich die räumliche Vorstellung aus, woraus resultiert diese Vorstellung?

Was sind die bild- und formhaften Elemente, die dafür bestimmend sind?

Ist es der zur Darstellung gebrachte Gegenstand selbst?

Die Figuren- und Lokalfarbe vor einem anderen Hintergrund?

Die Beleuchtungsquelle als Lichtrichtung und Qualität?

Der Standpunkt, den der Beschauer zum Gegenstand einnimmt etc.?

Wo sind die Kreuzungs- und Knotenpunkte dieser „Wirkungen“, die sich dann als Raumwert erfassen oder wahrnehmen lassen? Wie kommt es zum Zusammenwirken an sich auseinander liegender Elemente? Wie geschieht das Erfassen der räumlichen Sachlage?

Oder schlussendlich die ästhetische Zentralfrage:

Worin besteht die Möglichkeit, Einzelgegenstände (Elemente), die an und für sich aus realen Gründen in keinem notwendigen Zusammenhang stehen und keine notwendige räumliche Stellung zueinander einnehmen, in einen notwendigen, sich bedingenden Zusammenhang zu bringen? Oder anders gefragt: Wie und woran offenbart sich im und am jeweiligen Werk dessen Einheit als Werk?

Mit den Arbeiten von Gerhard Frömel, Alex Klein, Duks Koschitz und Jesse Willems haben wir nun ganz verschiedene Arbeiten, die wir auf diese Art befragen können:

**Gerhard Frömel** ist ein Meister des Unvollständigen – wir müssen uns selbst in die richtige Lage bringen, um die Sache zu erkennen. Frömel lehrt uns Wahrnehmung durch Standortveränderung und adäquate Positionierung. Wir konstruieren durch die Einnahme eines bestimmten Standortes zwar nicht die Wirklichkeit – aber wir schaffen durch entsprechende Positionierung eine Wirklichkeit für uns. Wir vollenden als Betrachterinnen und Betrachter, was Frömel und erst möglich gemacht hat, er stellt uns ein Organisationsproblem des Sehens, das nur wir für uns lösen können.

**Alex Klein** bietet uns ganz anderes als Frömel. Keine klare Kontur, zunächst keine Dreidimensionalität, sondern zart farblich-changierende Fläche. Der daraus zu beziehende Raumwert entsteht durch unsere Vorstellung, durch unsere Erfahrung – das Helle mutet uns meist näher an, das Dunkle weiter entfernt. Winkel werden vom Auge fast automatisch perspektivische wahrgenommen. Schon durch das genaue Abtasten der Bilder über die Oberfläche wird gleichzeitig der Versuch provoziert, tiefer in das Bild einzudringen, es entsteht also (ein richtiges Wort dafür gibt es nicht!) eine visuell-pseudo-haptische Bewegungslust.

**Duks Koschitz'** gefalteten Objekte setzen sich deutlich von Alex Klein ab. Es sind dreidimensionale Objekte, wir müssen Räumlichkeit nicht erst rekonstruieren oder imaginieren – sie liegt gegenständlich vor uns. Die jeweilige Besonderheit dieser Formen, deren technische Generierung höchst anspruchsvoll ist, ist aber noch kein Ausweis ihrer künstlerischen Qualität. Die gebogene Faltung ermöglicht – und das ist diesen Objekten ablesbar – eine ganz neue Designkategorie. Hier zeigt sich beim Betrachten ganz augenfällig der Zusammenhang von Mathematik und Physik: Das reale Modell zeigt uns ein Gleichgewicht innerhalb einer nicht dehnbaren Oberfläche mit ungeknickten und geknickten (plastisch verformten) Abschnitten, die sich elastisch in gewünschte Winkel falten. Es sind diese Form eine ganz spezielle Herausforderung: Man kann sie ganz einfach als „schön“ empfinden – man kann aber auch versuchen, ihnen den Modus ihrer Entstehung abzulesen.

Schließlich **Jesse Willems**: Hier haben wir die reine Zweidimensionalität – die gleichzeitig die Dimension von bloß zwei Dimensionen ständig zu überschreiten scheint. Die Kompositionen wirken mitunter altmodisch (was nicht zuletzt am verwendeten Material, altem Papier, liegt). Es ist bei Willems die Kombinationsgabe, mit der er die einzelnen Bildelemente verschachtelt, verschiebt, bricht und gleichwohl wieder ineinanderfügt – das Vordere und das Hintere bindet die frei anmutenden Formen in einen Zusammenhang, in eine Totalität – innerhalb der es gänzlich unmöglich wird, die einzelnen Elemente isoliert aufzunehmen, die Einheit des Bildganzen entsteht just dadurch, dass ein jedes Element mit jedem zusammenhängt und seine Besonderheit nur durch diesen Zusammenhang erfährt.

Es sind unterschiedliche Lesarten des Raums – und wir können diese Objekte und Bilder nach ihrem Raumwert befragen.