

Über ein besonderes Verhältnis: Abstrakte Malerei - Ästhetik - Mathematik

Philipp Röhe Hansen Schlichting B.F.A.
Muthesius Kunsthochschule Kiel, Germany
www.prhs.de
e-mail: forphilipp@googlemail.com



[1]

Kurz gefasst

Wissenschaft und Kunst verbindet heute eine Suche nach Prinzipien in der Natur. Dabei geht es im Wesentlichen um Erkenntnis einer sinnlich nicht mehr zugänglichen Ebene der Natur und somit um die Überwindung naiver Realismen.

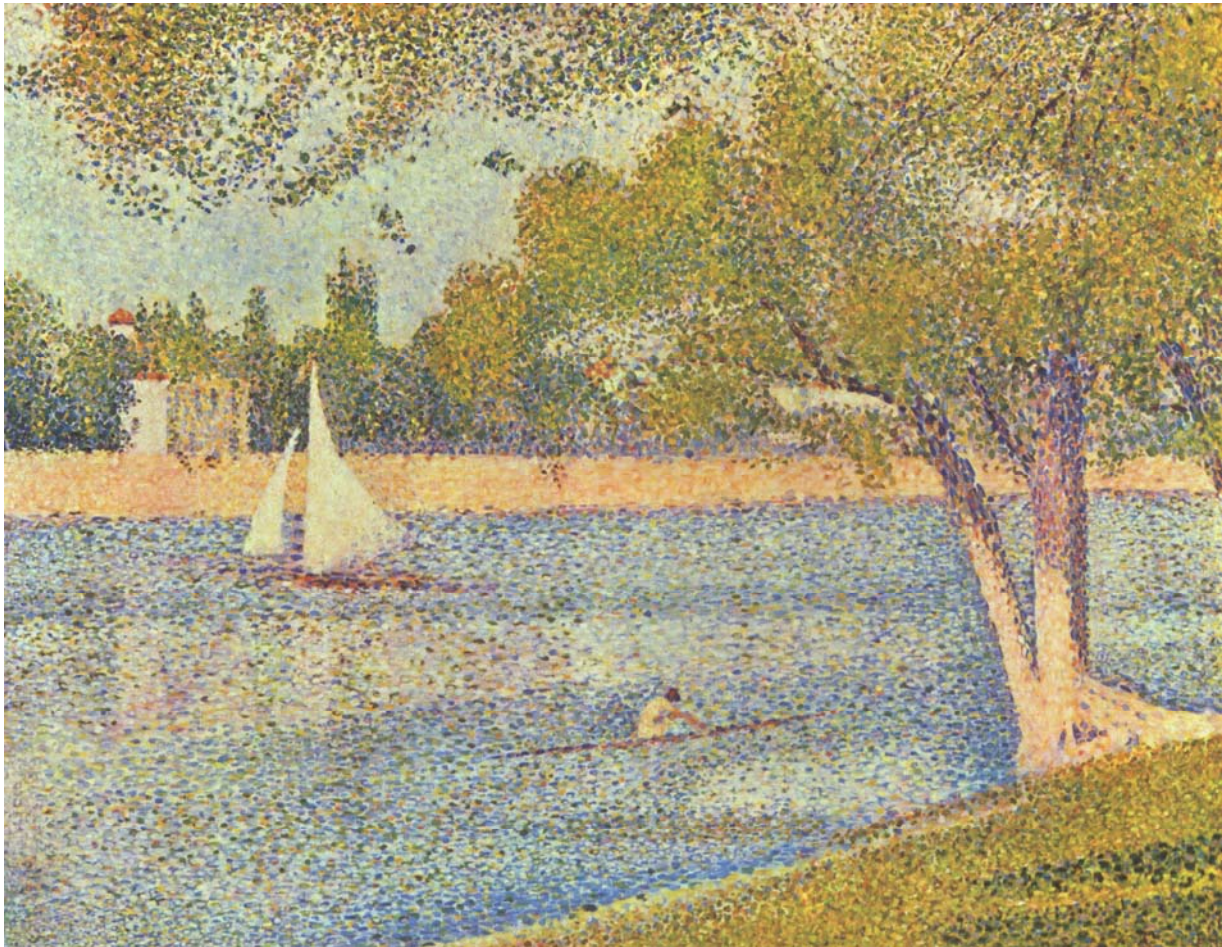
Die Renaissance konnte noch auf Augenhöhe eine einmalige Einheit von Kunst und Wissenschaft erreichen. In dieser Form ist das heute nicht mehr möglich. Der Weg hinter die unmittelbare Einsicht forderte neue Mittel und Modelle und musste mühsam erarbeitet werden. Diese Entwicklung werde ich hier für die Kunst grob skizzieren, um die spezifischen Bedingungen und Bedeutungen einer konzeptuellen und abstrakten Malerei heraus zu stellen. Dazu werden wir uns zum einen Fragen, wieso eine Kunstrichtung sich überhaupt in abstrakte, ungegenständliche Sphären begibt und sich auch für die **Prinzipienfrage** interessiert? Zum anderen werden wir den damit verbundenen Blick auf den **Wahrnehmungsprozess** selbst lenken. Die interne „sinnliche Regulierung“ macht es letztlich fragwürdig, ob ein **abstraktes Kunstwerk** mit einer **mathematischen Formel** verglichen werden kann?

Teil I : Eine kurze Geschichte der „peinture conceptuelle“

Die Natur kommt außer Sicht – Die Entwicklung vom „Was“ zum „Wie“ der Darstellung – Eine elementare Zeichensprache – Der Kommentar neben dem Bild – Die Prinzipien hinter der Sichtbarkeit – Das Sehen selbst wird Gegenstand

Teil II : Ästhetische Betrachtungen

Kunst als Erkenntnisoperation – Gesetze des Sehens – Die inneren Haltungen der Kunstbetrachtung – Die geometrische Form als Zeichen – Abstrakte Kunst und mathematische Formel



„The Seine at Le Grande Jatte“ by George Seurat [3]

Teil I

Eine kurze Geschichte der „peinture conceptuelle“

Wir folgen dabei den Leitgedanken von Arnold Gehlen in seinem Buch „Zeit-Bilder“ [2]. Der erste klassische Konzeptkünstler ist Georges Seurat (1849-1891), der zu den wichtigsten Vertretern des Pointillismus zählt. An ihm lässt sich sehr gut nachvollziehen, wie die Gründe und Bedingungen für das Interesse eines Künstlers/ einer Künstlerin an der Prinzipienfrage entstanden sind. Was sind die historischen und geistigen Bedingungen für das Aufkommen einer „peinture conceptuelle“?

Fundamental für jeden Maler ist die Frage nach dem Objekt der Darstellung, was soll eigentlich abgebildet werden?

Seurats Bilder stellt eine wichtige Schlüsselposition zwischen einem letzten Realismus und der Abstraktion dar. Seurat Pointillismus ist sowohl noch gegenstandsorientiert (es stellte eine Szene/Landschaft dar), aber das wesentliche Element seiner Kunst ist die Darstellungsart dieser Szene. Jedem fallen sofort die Punkte, die das Bild zusammensetzten ins Auge. Mit der Abkehr von einer realistischen Wiedergabe eines Naturobjektes lenkt er tendenziell die Aufmerksamkeit auf die Oberfläche des Bildes. Damit nimmt die in der realistischen Malerei noch wichtige Hinwendung zum Naturobjekt bei Seurat schon deutlich ab und wendet sich dem Malakt, der Darstellungsart, zu.

Von einem abstrakten Kunstwerk können wir erst dann reden, wenn das Naturobjekt als Motiv gänzlich wegfällt und sich der Gegenstand zunehmend vergeistigt. Diese Interessensverschiebung hat nach Gehlen etwas mit einer breiteren Kulturveränderung zu tun, die sich auch in den Wissenschaften abzeichnet. Als wissenschaftlich bedeutende Ereignisse werden folgende Daten genannt:

*1857 kinetische Gastheorie - 1858 Kathodenstrahlung - 1864 Maxwell =
elektromagnetische Theorie*

Mit diesen Ereignissen kommt selbst in den Wissenschaften die Natur außer Sicht. In der Hochzeit der Renaissance, die man bekanntlich als einmalige Verschwisterung von Wissenschaft und Kunst bezeichnet, war die Forschung noch auf der Ebene der unmittelbaren Wahrnehmung angesiedelt. Die Anatomiestudien Leonardos und die Proportionslehren Dürers sind naturwissenschaftliche Studien mit bloßem Auge. Mit den oben genannten Eckdaten verändert sich das Verhältnis der Sichtbarkeit zum Forschungsobjekt grundlegend. In den Wissenschaften wird die Sprache der **Mathematik** eine Notwendigkeit, ihre Modellgedanken selbst unanschaulich. Das heißt nahezu parallel in der Kunst und den Wissenschaften kommt die Natur außer Sicht. Hinzu kommt die zunehmende Urbanisierung, die die Natur fortan aus dem alltäglichen Anblick der Städter verbannt.

Die Folgen des Verlustes des Gegenstandes

Die Natur kommt also in mehrfacher Hinsicht außer Sichtweite. Das bedeutet eine tiefe Verunsicherung. Die realistischen Künstler konnten noch mit ihrer Arbeit eine Erkenntnisleistung nahe den Wissenschaften behaupten. Plötzlich wird **das Auge als Erkenntnisorgan zweifelhaft**. Die optische Täuschung (trompe l'œil) wird Thema und die Künstler begannen sich über das Verhältnis von Bildfläche und Auge Gedanken zu machen. Bei Seurat haben wir schon eine erste Tendenz dieses Gegenstandswechsels angedeutet. Das Interesse wendet sich fortan immer mehr auf **das „Wie“** der Darstellung und die subjektive Art und Weise dieser Interpretation.

Was stellt ein Kunstwerk dar, wenn es nichts mehr darstellt?

Für Seurat wird der Wahrnehmungsvorgang selbst zum Gegenstand. Es ist hinreichend bekannt, dass er lange Zeit zunächst die derzeit bekannten **Wahrnehmungstheorien** (Helmholtz) studiert hat und somit das Modell der Rezeptoren auf der Netzhaut seinen Bildern zugrunde gelegt hat. Die Punkte sind somit als bildinterne Zeichen eines verstandenen und naturwissenschaftlichen Wahrnehmungsmodells zu lesen. Somit fließt die Funktionen des Sehens selbst ins Bild ein. Fortan geht es um eine **Zeichenfindung** des Künstlers. Er benötigt ein Zeichensystem, das das gedachte Verhältnis zur Außenwelt in die Sprache des optischen übersetzt.

Mit dem Satz „**Plastic art suffers from its basic illiteracy**“ [4] (=Die bildende Kunst leidet an ihrer fundamentalen Begriffslosigkeit) markiert Herbert Read 1952 ein weiteres Problem für das abstrakte Kunstwerk. Der für die Sprache fundamentale Zusammenhang zwischen Begriff und Gegenstand, scheint sich auch in der Kunst auszuwirken. Dort wo der Gegenstand schwindet wird die Kunst zunehmend **sprachlos**. Dieser Umstand fordert eine Erklärung, eine Anleitung über das was zu sehen ist. Eine Theoretische Grundlage für die abstrakte Kunst wird notwendig. In der Folge etabliert sich **der Kommentar neben dem Bild**. Manifeste, Kritiken und Bücher werden von den Künstlern fortan mitgeliefert. Ein historisches Beispiel ist Kandinskys „Über das Geistige in der Kunst“

„Im Bilde allein war sein Sinn, die Legitimierung seines Soseins, nicht mehr auffindbar, dieser Sinn zog sich in den Prozess seines Entstehens zurück, in die Erfahrungen, Reflexionen und Theorien des Künstlers.“ [5]

Wir haben oben schon auf die Interessenverschiebung Seurats hin zur Darstellungsart (die Punkte) verwiesen. Diese **Konzentration auf die Oberfläche** des Bildes selbst spricht ihr zunehmend einen eigenständigen Wert zu. Es entsteht eine Reizfläche eigenen Rechts. **Die Mittel der Malerei werden selbst zum Gegenstand**. Flächigkeit, Farbe und Form bekommen Eigenwert. An diesem Punkt erhalten geometrische Formelemente Einzug in die Bildwelt einiger Künstler der großen Abstraktion (Kandinsky, Malewitsch, Mondrian, usw.). Allerdings birgt diese Entwicklung auch Gefahren in sich, die Nähe zur Banalität der Oberfläche, des rein Dekorativen, ist hergestellt und von dieser muss sich fortan abgegrenzt werden. Zusammenfassend können wir als von einer Krise der Sichtbarkeit reden. Der visuell nicht mehr einsehbare Bereich der Wirklichkeit ist eine neue Freiheit für Phantasie und Kreativität. Gleichzeitig muss das Vertrauen in das neue Dunkel erst hergestellt werden, wozu sich neuer Mittel zu bedienen ist.

„Das gesamte Unternehmen einer „peinture conceptuelle“ ist selbst insofern „wissenschaftsförmig“, als die Prinzipienfragen, der Systemdrang und der Rückgriff auf die „Elemente“ schon seit Jahrhunderten innerhalb der Wissenschaften durchgeführt wurden, so dass diese Bewusstseinslage selbst sich verbreitet und nun in den Künsten mitbestimmend wird.“ [6]

Teil II

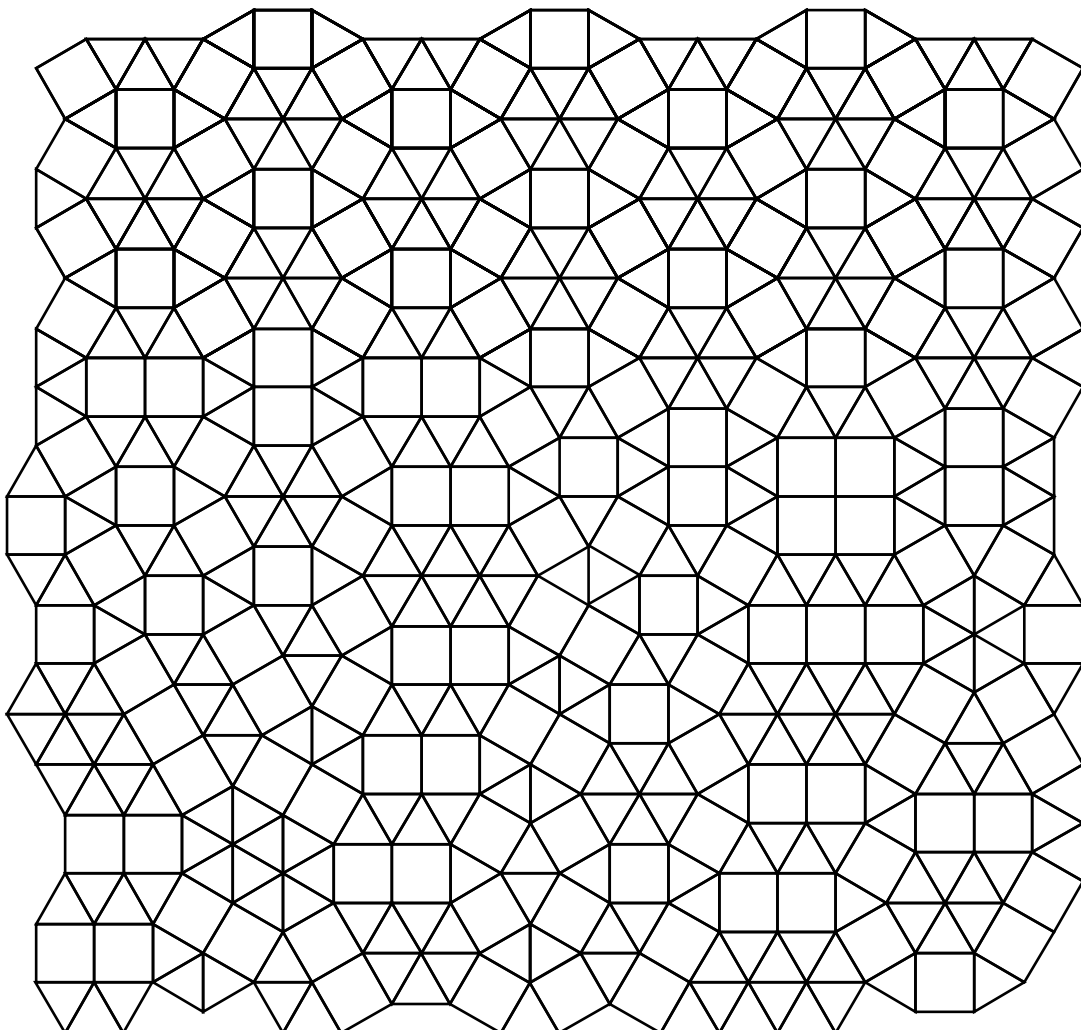
Ästhetische Betrachtungen

Die wesentliche Frage für den zweiten Teil wird sich auf die unterschiedlichen Wirkschichten eines abstrakten Kunstwerkes konzentrieren. Wo genau wirkt diese Kunst, wenn sie in eine sprachlose und begriffslose Ebene mündet und selbst nur noch ein reduziertes Zeichenvokabular aus Farbe und Form abbildet? Wo können wir uns als Betrachter noch wiedererkennen? Was stellt das Kunstwerk noch dar? Dazu betrachten wir einige Aspekte der Ästhetik. Das heißt wir greifen einige gesonderte Aspekte aus dem weiten Feld der Wahrnehmungsprozesse heraus. Zunächst die konkrete Wirkung des Kunstwerkes auf einen Betrachter, was spielt sich mental ab? Danach betrachten wir den visuellen Verarbeitungsprozess aus psychologischer Perspektive, und abschließend folgen wir den Gedanken einer

formalen Ästhetik, die das abstrakte Kunstwerk mit der mathematischen Formel vergleicht.

Mit dem eben ausgeführten Verlust des Gegenstandes und der damit einhergehenden Verschiebung der Aufmerksamkeit auf die Bildfläche wird der Betrachter besonders heraus gefordert. Wir betrachten einen reizvollen Gegenstand, der nichts Bekanntes darstellt. Zum einen werden wir als also auf einen gesteigerten Reiz aufmerksam und zum anderen erfahren wir einen Bremseffekt, da wir im sprachlosen Ungreifbaren hängen bleiben. Diese Bewegung erzeugt ein Zustand der gesteigerten und oszillierenden Aufmerksamkeit, Gehlen bezeichnet ihn als „*Perplexion*“ [7]. Konrad Fiedler bezeichnet die künstlerische Tätigkeit sogar als eine eigenständige „*Operation des Erkenntnisvermögens*“ [8]. Die Erkenntnisleistung einer abstrakten Kunst liegen also in jenen unbewussten Bereichen der Sichtbarkeit in denen kein anderes Mittel (Sprache) mehr greift. Die gestaltende Hand des Künstlers setzte dort ein, wo die Funktion des Auges aufhört. Der Künstler manifestiert so Prinzipien des Sehens.

Im nächsten Abschnitt wollen wir diese Prinzipien genauer betrachten, dazu möchte ich Sie zunächst einmal auffordern folgende Grafik etwas länger zu betrachten. Sie werden feststellen dass sich ganz von selbst etwas einstellt!



„Es ist eine Grunderkenntnis der klassischen Gestalttheorie, dass Wahrnehmung als dynamischer Ordnungsbildungsprozess zu verstehen ist.“ [10]

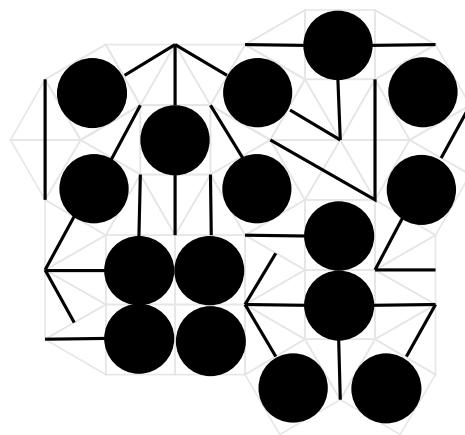
Wolfgang Metzler sprach von den „*Gesetzen des Sehens*“ [11]. Wie wir wissen werden die eingehenden visuellen Reize bereits auf der Retina reduziert und in elektrische Signale (Bits) transformiert. Aus kognitionspsychologischer Perspektive ist die Wahrnehmung damit selbst als ein wertender Akt zu verstehen. Es werden allgemein 4 Wertebenen im Wahrnehmungsprozess unterschieden:

- „1. die basal- sinnesphysiologische, die auch für viele nicht menschliche Arten gilt;*
 - 2. die artspezifisch uns Menschen angeborene hominide;*
 - 3. die kulturspezifisch- ethisch geprägte Bewertungsebene.*
- Über eine vierte Ebene wird noch eigens zu reden sein.“ [12]*

Evolutionstheoretisch betrachtet haben sich die Wahrnehmungsorgane als Orientierungsorgan an einer Umwelt ausgebildet. Jegliches Sinnesorgan (1.Ebene) ist somit als eine gewachsene Hypothese über unsere Welt zu lesen. Unendliche Sinnesdaten müssen vom System lebenserhaltend verarbeitet werden und für diesen Zweck reduziert und ausgewählt werden. In diesem Sinne konstruiert das Wahrnehmungssystem die Welt und folgt dabei **internen Verarbeitungsgesetzen** (kategoriale Wahrnehmung), die helfen die einströmende Datenflut zu minimieren. Mit dem Begriff der „**Prägnanztendenz**“ wird auf eine Ordnungsliebe des visuellen Systems gedeutet, die sich interkulturell (2.Ebene) als für das menschliche Wahrnehmungssystem konstituierend erweist. Die wichtigsten Gesetze, nach denen sich die Wahrnehmung organisiert sind Ähnlichkeit, Nähe und Umschlossenheit der Form. Aber auch für die Farbwahrnehmung gelten interne Regeln, die die Beziehung der Farben untereinander bewertet (Kontraste, Farbkonstanz, usw.). Ganz allgemein lässt sich an dieser Stelle von Vorurteilen unserer Wahrnehmung reden. Diese Grundlagen der menschlichen Wahrnehmung spielen sich auf einer unbewussten Ebene ab. Das heißt zunächst unabhängig von einer kulturellen Besetzung haben wir eine, von der Wahrnehmungsbeschaffenheit selbst, abgegebene Bewertung, die den Umgang mit einer reduziert geometrischen Formensprache und prägnanten Farbgebungen an sich begrüßt. **Der Wahrnehmungsakt selbst ist somit als ein wertender Akt** zu verstehen, der von einer Funktionslust begleitet ist. Dies ist auch der Grund weshalb sich überall auf dem Erde, in den unterschiedlichsten Kulturen ein Umgang mit prägnanten Zeichen etabliert hat. Die kulturelle Codierung dieser elementaren Formensprache findet dann erst auf der 3.Ebene statt. Hier werden die Zeichen erst mit unterschiedlichen Bedeutungen beliebig (abitär) besetzt. Ein besonders drastisches Beispiel ist der kulturelle Missbrauch der sehr alten Swastika durch die Nationalsozialisten. Das Zeichen spricht unsere Wahrnehmung grundsätzlich positiv an, die kulturelle Besetzung zieht es erst in Bewertungsabgrund. Eine weitere Ebene wäre in den zunehmend emanzipierten Gesellschaften die „Individuelle Codierung“ von Zeichen. Uns muss allerdings klar sein, dass sich mit fortschreitender Emanzipation (ab der 3.Ebene) der Zeichenbesetzung die Kommunikationsleistung abnimmt und unverbindlicher wird. Ein grundsätzliches Problem im Umgang mit elementaren Zeichen.

Das heißt der Kulturelle Kontext ist letztlich für das Verständnis bedeutend. Aus diesem Grunde müssen wir das westliche Kunstsystem als einen spezifischen Raum der Zeichensprache erkennen. Das Museum ist innerhalb unseres Gesellschaften als ein besonders geschützter Raum zu betrachten, der seine eigene Bedeutungsgeschichte hat. Uns wird aber nun eher die grundsätzliche Haltung gegenüber diesem spezifischen Umstand interessieren.

In welcher inneren Haltung gehen wir eigentlich ins Museum? In einem Text über „Evolutionäre Ästhetik“ weist Karl Eibel auf zwei zu unterscheidende Haltungen des Menschen hin. *„Im Funktionsmodus (functional mode) werden die jeweils zugehörigen Leistungen in realer Lebenssituation erbracht: Der Funktionsmodus ist direkt überlebens- und fortpflanzungsdienlich. Der Organisationsmodus (organisational mode) hingegen begründet eine Art Leerlauf unserer Adaptionen. Im Organisationsmodus lernt und übt der Organismus.“* [13] Das heißt Informationsverarbeitung und internen Handlungsprogramme sind entkoppelt (decoupling). Dieser Organisationsmodus scheint die biologische Grundlage des Kunstgenusses und der künstlerischen Arbeit zu sein und ist eng mit dem Begriff des „Spiels“ verbunden. Die Gestaltgesetze und Prinzipien können also im Kunstsystem auf entlasteter Ebene genossen werden. Kant spricht von einem „interesseloses Wohlgefallen“, scheinbar eine ganz besondere Lust.



[14]

Dreieck (Strich) = 1 = weiß = Licht (Tag) = Strom
 Quadrat (Kreis) = 0 = schwarz = Finsternis (Nacht) = nicht Strom

Geometrische Formen als Zeichen

Grundsätzlich ist eine geometrische, konstruktive und elementare Formensprache wie sie hier vorgestellt wird, an wissenschaftlichen Modellen und Prinzipien interessiert. Ein mathematisches Zeichenvokabular entspricht dabei jener Geisteshaltung und scheint ein zeitgemäßes Mittel eines künstlerischen Bildentwurfes.

Fragen wir uns abschließend noch einmal was das abstrakte Kunstwerk bedeuten kann? Soeben konnten wird eine Identität mit internen Verarbeitungsprozesse feststellen und auf eine anthropogene Gestaltliebe verweisen, die uns offensichtlich Freude bereitet. Nun wollen wir uns fragen, welche Art von Zeichen ein abstraktes Kunstobjekt darstellt?

„Mathematik ist nur eine ganz bestimmte Weise der Welterzeugung, die mit dem Zählen von Dingen und dem Isolieren von geometrischen Formen beginnt und mit den modernen physikalischen Theorien (Quantenphysik, Kosmologie) endet.“ Erst Mathematik und Kunst bringen „Struktur und Form in die erlebte Wirklichkeit, wobei diese Aspekte grundsätzlich nicht sensorisch erfahrbar sind, sondern Modellhaft in die Erfahrung projiziert werden. Kurz: die Beschreibung wird zur erfahrbaren Wirklichkeit.“ [15]

Dazu folgen wir der **Formale Ästhetik** von Lambert Wiesing und nehmen eine phänomenologische Perspektive auf das Kunstwerk ein. Sie fragt nach dem Zeichenwert, dem Verweischarakter eines abstrakten Kunstwerkes. Die Besonderheiten der elementaren Zeichensprache spielen sich auf einer sprachlosen und vorkulturellen Bewertungsebene ab und deuten somit auf eine „*Offenheit*“ des Zeichens selbst hin. Mit anderen Worten scheint die klassisch phänomenologische Zuordnung in ein Zeichen mit zwei Möglichkeiten des Verweises nicht aus zu reichen um dem Status eines abstrakten Kunstwerkes gerecht zu werden. Im klassisch phänomenologischen Sinne müsste das Kunstwerk eindeutig auf ein anderes Objekt oder ein anderes Zeichen verweisen. Das ist nicht der Fall, es gibt kein Objekt, da in der vorliegenden Kunst Prinzipien der Wahrnehmung dargestellt werden und es gibt keinen eindeutigen Verweis auf andere Zeichen.

Die Überwindung dieser „*Eindeutigkeit*“ leiste die Zeichentheorie von Charles William Morris (1901-1979). Er vergleicht das abstrakte Kunstwerk mit der mathematischen Formel als Sonderzeichen. Das besondere der mathematische Formel ist ihr selbstreferenzieller Charakter, sie „*selbst ist ein Teil dessen, was sie als Ganzes symbolisiert*“ [16]. Ein Zustand der **semantischen Unbestimmtheit**, da sie weder keine, noch eine feste Bedeutung besitzt. Eine mathematische Formel arbeitet mit Variablen. Das wesentliche ist der Beziehungscharakter in dem die variablen Elemente stehen. Sie funktioniert über eine Priorität der Beziehung vor dem Bezogenen. Damit ist sie in unterschiedlichen Fachbereichen einsetzbar, sie ist ihrem Wesen nach relational und offen.

„Das Auge ist gleichsam im Besitz eines großen Schatzes von Formeln, auf die es die Eindrücke, die es empfängt, zurückführt und sich so ein Gesichtsbild gestaltet, bei dem es sich begnügt und begnügen kann, sofern nur die Eindrücke vollständig in jene Formeln aufgegangen sind“ [17].

Ein abstraktes Kunstwerk funktioniert demnach wie eine mathematische Formel, es verweist in einen imaginären und relationalen Raum. Als konkret sinnliche Verkörperung eines an sich unanschaulichen Prinzips. Die unsichtbaren Ebenen des Sehens selbst werden somit sichtbar. Das Kunstwerk ist eine Objekt gewordene „*sinnlichen Logik*“.

Als Künstler geht es mir um das Erforschen, Verstehen und Arbeiten mit dieser „*sinnlichen Logik*“. Letztlich handelt es sich um Fragen des Verhaltens zur und der Interpretation von Wirklichkeit. Im Kern einer Haltung zu sich Selbst.

Danke für die Aufmerksamkeit

Referenzen

- [1] © PRHS 2011 "1to2to3" 2011 [MDF and acrylic colour]
- [2] Arnold Gehlen, „Zeit-Bilder“, Bonn 1960
- [3] http://www.oceansbridge.com/paintings/german/Georges_Seurat_026_OBNP2009-Y08943.jpg
- [4] Herbert Read, „The philosophy of modern art“, 1952, S.236
- [5] Arnold Gehlen, Bonn 1960, S.53
- [6] Arnold Gehlen, Bonn 1960, S.75
- [7] Arnold Gehlen, Bonn 1960, S.73
- [8] Konrad Fiedler, „Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst“, 1876
- [9] © PRHS 2011
- [10] Hellmuth Metz-Göckel, „Gestalttheorie aktuell“, Wien 2008, S.71
- [11] Walter Schurian, „Das Geheimnis der Gestaltwerdung, Raum-Zeit-Zahl“, Heidenreichstein 2003
- [12] Irenäus Eibl-Eibesfeldt und Christina Sütterlin, „Weltsprache Kunst“, Wien 2007, S.162
- [13] Karl Eibel, „Kultur Poetik“ 4 (2004), Heft 2, S.278-287
- [14] © PRHS 2011
- [15] Irmgard Bohunovsky-Bärnthaler „Was aber ist das Schöne?“, Wien 2001, Willibald Dörfler S.72
- [16] Lambert Wiesing, „Die Sichtbarkeit des Bildes“, 1997, S.249
- [17] Lambert Wiesing, 1997, S.254

Ein schriftlicher Beitrag zur **Generative Art Konferenz in Rom 2011**
www.generativeart.com

© Philipp Röhe Hansen Schlichting 2011