

Rolf Basten
Homepage: www.rolf-basten.de
E-Mail: mail@rolf-basten.de

Die eloquente Handhabung der Farbe –

zur Interpretation von Realität

Über Widerstände gegen die Einführung der Farbe in Kompositionen und
Fotokunst

Zeitreise in der Galerie F5,6, am 22.Oktober 2009

„Die Menschen empfinden im Allgemeinen eine große Freude an der Farbe. Das Auge bedarf ihrer, wie es des Lichtes bedarf“ (Johann Wolfgang von Goethe zu seiner Farbenlehre)

Das sich Ereignende

Kunstproduzenten, Kunstvermittler und Kunstkonsumenten haben es in unserer Zeit des Relativismus, Individualismus und Werteliberalismus besonders schwer. Die meist fehlende Unterscheidung zwischen Geschmack und Urteil, zwischen subjektivem Gefallen und realer Qualität war schon immer problematisch für die Kunst gewesen. Seit geraumer Zeit drängt sich uns aber der Eindruck geradezu allgemeiner kultureller Desorientierung oder ‚Beliebigkeit‘ auf. Es existieren fast genauso viele plausibel begründete Kunstbegriffe wie Künstler. Welche davon aber sind falsch oder richtig? Bleibt dies jeweils der Entscheidung des Einzelnen überlassen? Können oder sollen wir gar demokratisch darüber abstimmen? Ist Kunst tatsächlich nur Ansichtssache? Warum gelangen manche Künstler quasi Dambruchartig zu Ruhm, und warum werden andere wiederum erst nach Jahrzehnten, ja sogar nach Jahrhunderten entdeckt? Wieder andere verschwinden nach kürzester Zeit für immer von der Bildfläche. Walten Zufall oder blindes Geschick über Beständigkeit und Vergänglichkeit?

So gegensätzlich, ja schier unversöhnlich etliche Kunstbegriffe auch erscheinen mögen, so zeigen sie dennoch alle eine gemeinsame Intention: Kunst ist der Ausdruck von Gefühlen und Gedanken auf den Schwingen eines kreativen Impulses oder Einfalls samt seiner meisterhaften Ausführung. Damit ist freilich nur das „was“ geklärt, am „wie“ indessen entzweien sich Meinungen oder entzünden sich geistige Gefechte, die sogar zur Feindschaft führen können. – Aber in der Verwirrung, im Durcheinander, im scheinbaren Fehlen von allgemein gültigen Anhaltspunkten unserer heutigen Situation liegt doch keinesfalls Beliebigkeit oder Unordnung, obwohl uns dies auf den ersten Blick so scheinen möchte.

Dann riskieren wir hiermit doch einfach einen zweiten Blick.

Als Individuen erleben wir die Produkte der Künste als individuelle oder singuläre, aber wir sind als Individuen – bei aller Eigenständigkeit – trotzdem Einzelteile einer großen, übergeordneten Gesamtheit, etwa wie Tropfen in einem mächtigen Fluss. Auf jeden einzelnen Tropfen darin kommt es an, gleichzeitig macht aber nur die Gesamtheit aller Tropfen den Fluss aus. Ihre gegenseitigen Wechselwirkungen, nämlich Reaktionen aufeinander oder Beziehungen zueinander, spielen selbstverständlich eine Rolle; dennoch werden sie grundsätzlich von der Strömung des Flusses mitgerissen und vermögen nur begrenzt, sich ihr entgegen zu setzen. Und auch der Fluss selbst strömt nicht einfach automatisch im gleichbleibenden, unverrückbaren Lauf. Unentwegt spielt sich eine Wechselwirkung zwischen ihm und dem Lande ab, in welches sich über lange Zeiträume hinweg sein Bett, bald breiter, bald schmaler, als willenloses Ereignis eingräbt, abhängig vom Gesteinsmaterial, von der Menge und Kraft seines Wassers, der Anzahl der Tropfen inklusive ihren Beziehungen also. Wind und Wetter ihrerseits beeinflussen die Landbeschaffenheit sowie das Temperament des Flusses. Wind und Wetter wiederum hängen von Ereignissen der gesamten Erdatmosphäre ab, dieselbe wiederum von Sonnenwind und kosmischer Strahlung – kurz: ginge man den Beziehungen der Dinge untereinander nach, man fände kein Ende der Zusammenhänge und landete schließlich im Unendlichen.

Somit ergibt sich als wichtiges Fazit, dass alle Dinge in Wirklichkeit miteinander in Zusammenhang stehen und einander bedingen. Gleichwohl bleibt uns dies in den meisten Fällen verborgen, weil wir im Abendland mit seiner Betonung des Rationalen meist horizontal will heißen kausal denken, und nicht vertikal, will heißen konditional. Für das Verständnis von Problemen der Kunstphänomene wäre aber beides besonders wichtig. Kausal steht für das Prinzip weil – deshalb, konditional für das Prinzip wenn, dann. Auf die Kunst bezogen bedeutet dies beispielsweise: kausal - der Künstler reagiert mit einem neuen Werk auf ein vorangegangenes; konditional: das „wie“ seiner Reaktion ist bestimmt durch die Epoche in welcher er lebt, ihren Geist, ihre gesellschaftlichen Konditionen, seine daraus resultierende psychologische Konditionierung und sein Talent.

Aus dem konditionalen Zusammenhang aller Dinge folgt: das „sich Ereignende“ ist der bestimmende Faktor alles Seienden, Wollen und Streben vermögen im Vergleich dazu nur wenig auszurichten. Auch authentischer, nachhaltiger Erfolg in der Kunst ist ein Ereignis, kein Ergebnis von Manipulation oder Betrug. Man könnte sich in diesem Zusammenhang übrigens auch unendlich über den freien Willen des Menschen auslassen. An dieser Stelle nur soviel: freier Wille ist nicht nur Illusion sondern ein Paradoxon, etwa wie trockenes Wasser oder kalte Hitze.

Erasmus Desiderius Rotterdamus (vermutlich 1466 – 1536) hat eindrucksvoll über die Unfreiheit des menschlichen Willens philosophiert und Baruch Spinoza (1632 1677) hat sogar versucht nachzuweisen, dass nicht einmal Gott selbst, in dem Augenblick, da er die Welt nach seinem Plan erschaffen wollte, einen freien Willen haben konnte. Sinnvolles Erschaffen und absolut freies Handeln stehen im Widerspruch zueinander.

Auf die Kunst bezogen wird also klar, das man sie nur begrenzt begreifen, ja sogar missverstehen kann, wenn ihre Phänomene bloß individuell bzw. singular angesehen werden. Unter rein subjektiven und individuellen Aspekten gesehen, lässt sich kaum erklären, warum gewisse künstlerische Errungenschaften oder Innovationen wie der Einzug von Farbe in die Musik oder Fotokunst es so schwer hatten, willkommen geheißen oder anerkannt zu werden, aber auch, warum Diktaturen immer wieder solch arge Gefahren und Bedrohungen in bestimmten Künstlern und Kunstwerken sehen müssen.

Beziehungsfähigkeit, Not wenden

Kunst wurzelt nur sekundär im Willen oder Wollen, nur sekundär in persönlichem Bedürfnis oder persönlicher Bedürftigkeit. Kultur ist ihr übergeordneter Kontext. Durch den untrennbaren Verbund von Zivilisation, Technologie und Kunst sowie ihren Wechselwirkungen manifestiert sich Kultur. Fehlte auch nur einer der drei Verbündeten, so könnte man nicht mehr von Kultur sprechen. Kultur hat ihren Ursprung in Notwendigkeit. Ein schönes und wichtiges Wort, welches so nur in der deutschen Sprache existiert. Necessarity (englisch) beispielsweise, necessairitée (französisch), necessaritate (italienisch) wird zwar mit „Notwendigkeit“ übersetzt, es leitet sich jedoch vom Lateinischen „necessaritas“ her und bedeutet genau übersetzt eigentlich „Unausweichlichkeit“. Notwendigkeit dagegen erklärt so schön, worum es ursprünglich geht: nämlich darum, eine Not zu wenden. Das Vermögen, Not sowohl gefühlsmäßig als auch rational-bewusst wahrnehmen zu können, daraufhin kognitiv, jenseits von Trieb oder Instinkt nachhaltige Lösungen zu entwerfen und zu verwirklichen, ist nur dem Menschen geschenkt worden. Doch dieses Vermögen alleine kann kaum zu kulturellen Errungenschaften führen, wenn ein Mensch es alleine zu seinen eigenen Gunsten einsetzt. Was den Menschen ausmacht, was ihn auszeichnet und vom Tier unterscheidet, sind einmal die nach Immanuel Kant bezeichneten sogenannten apriorischen Dispositionen der Raum-Zeitwahrnehmung. Vor allem ist es aber die Fähigkeit zu zwei bewussten Grunderfahrungen des „ich/es“ sowie des „ich/Du“. Von Beziehungsfähigkeit ist also die Rede, Beziehungsfähigkeit jenseits von Regulierung des Zusammenlebens durch Instinkt oder Trieb wie in Herde, Rudel oder im Bienenvolk. Das „Es“ kann für die Wirklichkeit, das Objektive, die Außenwelt oder den großen, geahnten, übergeordneten Zusammenhang stehen. Das „Du“ steht für den oder die

Anderen, für das Gegenüber. Erst Beziehungsfähigkeit lässt aus dem Vermögen, das Notwendige zu erkennen und zu schaffen, Kultur entstehen, die dann wieder ihrerseits auf die Menschen zurückwirkt. Auch hier wieder Wechselwirkung, wie wir sehen. Weil die Beziehungsprinzipien „Ich/Es“ und „Ich/Du“ dem Menschsein immanent sind, durchdringen sie sämtliche Ebenen seines Daseins. Das gilt für das Individuum, das Kollektiv sowie das Verhältnis beider zueinander. Selbstverständlich gilt dies auch für den Künstler und seine Produkte, sein Werk und dessen Rezeption durch die Gesellschaft usw.

Kommunikation - Kunst

Beziehungen machen Kommunikation notwendig. Gemeinschaft oder Gesellschaft macht Kommunikation notwendig. Sich ereignend, allmählich gleitend und unwillkürlich mag sich Kunst aus notwendiger Kommunikation anfänglich herauskristallisiert haben.

Intuitive, reaktive, affektive, spontane Lautäußerung



differenzierte, präzisierte Lautartikulation



Sprache, Poesie, Musik.

Intuitive, affektmotivierte, spontane visuelle Informationen



symbolisierende Zeichnungen



konkrete Symbole mit allgemein verbindlicher Bedeutung



Bilder, Hieroglyphen, Schriftzeichen, Literatur.

intuitive, spontane, reaktive, affektive Körperbewegung



gesellschaftlich festgelegte, verbindliche Gesten (Begrüßungsrituale etc)



differenziert vorgegebene, körperliche Bewegungsabläufe: Tanz
Choreographie, Ballet.

Am Anfang stand „Mimesis“ das Mimetische, also die Imitation von Erfahrungen oder Natureindrücken im Vordergrund. Mit Entwicklung der Fähigkeit zu geistiger Abstraktion entstanden dann die Hochkulturen, gleichzeitig war Poesis zum Ideal der Künste geworden.

Ziel von Kommunikation und Kunst als ihre gehobenste Ausformung war immer Mitteilung, Erklärung und der Versuch einer Verständigung. Übrigens ist

auch Mitteilung ein besonders aussagekräftiges, verheißungsvolles Wort. Mitteilung bedeutet eine Botschaft, die man mit Anderen teilen möchte. Spätestens hier wird deutlich, wie stark der Erfolg von Kommunikation – somit auch der von Kunst - unmittelbar an die Beziehungsfähigkeit von Individuen und ihrer Gesellschaft gebunden ist, und wie notwendig Eloquenz auch jenseits von Sprache ist.

Menschliche Perspektiven

Gemäß der Art und Weise wie sich die „Ich/Es“ und „Ich/Du“ Erfahrungen individuell und kollektiv ausprägen können, wird das spezifische Kolorit einer jeden Kultur entsprechend erzeugt. Das von buddhistischen anders, als jenes der hinduistischen etc.

In der Abendländischen Kulturgeschichte begann in gewissem Sinne ein Sonderweg, auf dem später dann auch außereuropäische Kulturen freiwillig oder unfreiwillig zu wandeln begannen. Dieser Sonderweg ist begründet im jüdisch-monotheistischen und christlichen Menschenbild, wonach das Individuum ideell ein Ebenbild Gottes sei, jenseits von Stand oder Meriten. So kam es notwendigerweise zum Humanismus am Ende des 15. Jahrhunderts, wo die Kultur ihre Blickrichtung vom Allgemeinen auf das Individuelle, vom Ganzheitlichen auf das Spezielle wandte. Die persönliche Erfahrung wurde zur Grundlage von Wissenschaften und Künsten, das Subjektive trat seinen Siegeszug an und wurde kulturelles Markenzeichen des Abendlandes. So war es kausal wie konditional denn nur logisch, wenn genau zu jener Zeit die Perspektive Einzug in die Bildende Kunst hielt. Die persönlichen visuellen Wahrnehmungen der Künstler sind dreidimensional, ebenso diejenigen der Kunstkonsumenten. Mit ihrer Illusion von Dreidimensionalität wirkt die perspektivische Malerei daher zwangsläufig realistischer und vor allem persönlicher auf uns, als das flächig gehaltene, zweidimensional wirkende Bild vorangegangener Epochen – dessen Wert oder Bedeutung freilich nicht geringer ist. Es geht lediglich um die Feststellung: je persönlicher Kunst gehalten ist, umso leichter fällt den Rezipienten ihre Identifikation mit ihr und damit auch ihr Zugang. Aber dies gilt nur bis zu einem gewissen Maße, wie noch zu sehen sein wird. Die Sprache der Abendländischen Künste wurde seit der humanistischen Epoche unentwegt immer persönlicher.

Auch in der Musik bewirkte der Humanismus große Veränderungen. Die Blickrichtung auf das Individuelle und Persönliche wandelte die Klangästhetik. An die Stelle distanzierter Herbheit oder Härte trat jetzt jenes wohltonende Klangideal, wie es bis heute in U- und konservativer E-Musik nach wie vor Gültigkeit besitzt. Noch viel entscheidender war jedoch die Änderung der Wirkungsabsicht von Musik: es ging nicht mehr länger bloß um die Beschreibung von Empfindungen. Jetzt mussten diese gemäß des Wunsches der Komponisten im Hörer selbst erzeugt – um nicht zu sagen erzwungen - werden.

Man denke sich nur: ein Individuum löst seine persönlichen Gefühle direkt in einem anderen Individuum aus. Welch eine Nähe, aber auch ein ungeheurer, dramatischer Vorgang! Kein Wunder, dass sich Musik von poetischer zu dramatischer Kunst wandelte und sich eine Technologie zur Gefühlserzeugung entwickelte. Deren musikalischer Fachausdruck lautet Affektenlehre. Sie wirkte bis weit ins 19. Jahrhundert hinein. Natürlich operieren Werbung oder Diktaturen zu Zwecken der Manipulation nach wie vor mit ihr.

Interessant an diesen Veränderungen ist freilich, auf wie wenig Widerstand sie bei ihrer Entstehung gestoßen sind, herrscht doch im allgemeinen die mechanistische Auffassung vor, Neuerungen seien von den Zeitgenossen schon immer abgelehnt worden. Gerade absichtlich provozierende Künstler, denen es vorwiegend um Skandale geht, durch welche sie sich Erfolg und Ruhm versprechen, bedienen sich sehr gerne dieses Argumentes als Entschuldigung. Das Phänomen des unverstandenen Künstlers indessen ist aber gar nicht so alt, wie wir glauben.

Ab einem bestimmten Ausmaß an Individualität eines Künstlers oder Kunstwerkes gestaltet sich Zugang immer schwieriger. Solange den Künsten noch eine nur dienende Funktion in Kirche, Hof etc. zugekommen war, waren Künstler in der Entfaltung ihrer Individualität relativ eingeschränkt. Johann Sebastian Bach ist eines der ersten Beispiele für einen unverstandenen Künstler, weil er sich kompromisslos zugunsten künstlerischer Qualität und Wahrhaftigkeit vom schmeichelnden Geschmack seiner Epoche abgewandt hatte. Ansonsten existierte das unverstandene Genie noch recht selten bis zum 18. Jahrhundert. Ab dem 19. Jahrhundert dagegen häuft es sich mit zunehmender Tendenz. Woran liegt das aber?

Realität und Interpretation

Wir haben es ab dem 19. Jahrhundert bekanntlich mit der Überwindung der Adelsgesellschaft zu tun. Die fortschrittlichen Bürgerlichen Kräfte schickten sich an, die „Neue Gesellschaft“ zu erkämpfen, die natürlich nicht nur moderne, perfekte Produktionsverhältnisse schaffen sollte. Vielmehr wollte man Bedingungen herstellen, worin sich das Individuum gemäß dem christlich-humanistisch-aufgeklärten Menschenbild verwirklichen konnte und sollte. Dazu gehörte die Idee der geistigen Freiheit. Ein einheitliches Weltbild, womit Klerus oder Adel die Untertanen bevormundeten, wollte man nicht länger akzeptieren, daher löste es sich auf. Sowohl beim „Ich/Es“ als auch beim „Ich/Du“ geriet das „Ich“ jetzt zur Hauptseite und veränderte nachhaltig die Beziehungsfähigkeit unserer Kultur bis heute. Freie Wertewahl war angesagt, im Bereich der Künste wurden von nun an individuelle künstlerische Weltbilder gang und gebe. Das, was richtig war, durfte das Individuum jetzt selber entscheiden und

argumentativ begründen - Realität wurde Ansichtssache und dadurch zum Gegenstand von Interpretation.

Kunst umrahmte oder verzierte nicht mehr länger die ungeliebte Wirklichkeit der Adelsgesellschaft, deren Diener sie war. Sie löste sich aus jeglicher Alltagsrealität heraus und erhob sich über diese. Sie emanzipierte sich dadurch zum eigenständigen gesellschaftlichen Wert. So wurde Kunst vom Mittel der Verehrung selbst zum Objekt der Verehrung.

Den Künstlern verlieh dies einen neuen, gehobenen Status, mit anders gearteten, neuen Aufgaben. Sie bestanden in der fundamentalen Parteinahme für alle persönlichen Belange und Nöte des in eine raue Wirklichkeit hineingeworfenen leidenden Individuums. Entsprechend wandelten sich auch die Anforderungen an die Ästhetik. Nicht mehr das „Schöne“ (was auch immer das war) sondern das „Wahre“, (was auch immer das sein mochte) sollte grundsätzlich in den Vordergrund treten. Damit siegte Posthumus das Werk Johann Sebastian Bachs über das der meisten seiner Zeitgenossen.

In der neuen Gesellschaft litten die Künstler aber trotz aller Befreiung weiterhin. Vor allem unter einem antagonistischen Widerspruch, der sie zum Spagat zwang. Denn es galt, traditionelle bürgerliche Kunst-Errungenschaften zu bewahren, und gleichzeitig aber die Bedingung des „noch nie Dagewesenen“ zu erfüllen. Bewahrten sie zu sehr die Tradition, so wurde ihnen dies zum Vorwurf gemacht, verließen sie dieselbe zu sehr, widerfuhr ihnen das gleiche – vor allem von einer neu entstandenen „Zunft“, den Kritikern. Anfänglich sollte deren Aufgabe darin bestehen, Orientierung in der neuen, ungewohnten, subjektiven Kulturlandschaft zu geben. Gerade diese verhalf den Kritikern zu großer Macht und Bedeutung, so dass sie schon bald neben den Agenten als Promoter und Regulatoren des Marktes fungierten, auf dem Kunst üblicherweise seitdem 19. Jahrhundert feil geboten wird.

Ein Markt braucht Labels, und schon haben wir es am Beginn des 19. Jahrhunderts mit unseligen Etikettierungen zu tun, welche nicht dazu angetan sind, den Künstlern Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. In der Musik zum Beispiel: die Klassizisten (Mendelssohn Bartholdy, Schumann, Brahms) und die „Neudeutschen“ (Liszt, Wagner, Bruckner). Einmal mit einem solchen Etikett versehen, hatten und haben die Komponisten keine Chance mehr, insbesondere von wenig erfahrenen Rezipienten, unbefangen aufgenommen zu werden.

Farbe als Ausdrucksmittel in der Musik

Hector Berlioz (1803 – 1869) stellt ein besonders anschauliches Beispiel für den „neuen Künstler“ und seine prekäre Situation dar. Die Aufführungen seiner Werke kosteten ihn mehr Geld, als er einnahm. Zeit seines Lebens blieb

ihm ein künstlerischer Durchbruch versagt. Er wolle nicht weiter als Beethoven gehen, weil dieser die Kunst schon bis an ihre Grenzen gebracht habe, so schrieb er 1829 einem Freund. Er wolle, so sein Bekenntnis, lediglich auf einem anderen Weg weiter voranschreiten. Diese Äußerung führte unausweichlich zu seiner „Internierung“ ins Lager der „Neudeutschen“ – obgleich er gar kein Deutscher war.

Worin bestand nun aber dieser neue Weg? Berlioz tat das Notwendige. Er ging den damals konsequentesten Weg einer Erneuerung, einer Erneuerung im Sinne von wahrhafter, lebendiger, aussagekräftiger, begreifbarer Interpretation von Realität und Parteinahme für das Menschliche als solches. In diesem Zusammenhang fand er zu einer völlig neuen, ungewohnten Orchestrierung. Aus dem Hochbarock (spätes 17. Jahrhundert) war das Orchester im heute üblichen Sinne hervorgegangen. Zunächst ein Apparat aus Streichinstrumenten bestehend, gesellten sich ihm im Verlauf des 18. Jahrhunderts allmählich noch Blasinstrumente zur Verstärkung von Melodie und Harmonie hinzu, hin und wieder gebrauchte man auch Pauken. Insbesondere unter Johann Stamitz mit seinem Mannheimer Orchester und dessen neuen, perfektionierten Spieltechniken wurde das Orchester in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur standardisierten Maschine, ein fundamentaler Klangkörper in Oper und Symphonie. Man verstärkte im frühen 19. Jahrhundert die Besetzung der verschiedenen Instrumentengruppen. So wurde diese Maschine allmählich zwar größer, doch setzte man die Instrumentengruppen gemäß traditionell immer in gleichen Kombinationen ein. So fand die Präsentation von Gefühlen oder Gedanken zwar in unterschiedlichen dynamischen Abstufungen, aber immer in gleicher Klangsphäre statt. Hier lässt sich tatsächlich ein Vergleich mit Schwarzweißfotografien herstellen, wo infolge fehlender Farben alle künstlerischen Details auch nur in einer variierenden dynamischen Abstufung des Schwarz oder Weiß wiedergegeben werden.

In seiner neuartigen Orchesterbehandlung setzte Berlioz die verschiedenen Instrumente in völlig neuen Kombinationen ein. Wo dies nicht ausreichte, wurden Instrumente hinzugezogen, die zuvor keinen Platz im Orchester gehabt hatten: so etwa das Englischhorn, Harfen, Glocken und gelegentlich auch ein ganz neu erfundenes Blasinstrument, das wir heute noch kennen: das Saxophon. Dabei ließ sich Berlioz von Überlegungen und ganz konkreten Vorstellungen leiten, welche Klangfarbe für einen bestimmten Gefühlsausdruck angemessen ist. Auf diese Weise wurde die Klangfarbe zum eigenständigen Ausdrucksfaktor.

Natürlich besitzen Musikinstrumente von Haus aus spezifische Klangfarben, die aber von den Komponisten vor Berlioz so gut wie nie als Ausdrucksmittel genutzt worden waren. Das Orchester erschien nun erstmals tatsächlich als fassettenreiche, farbige, eloquente Person mit eindrucksvoller Gestik. Viele Zeitgenossen hielten Berlioz für einen unwissenden Stümper, wenn sie die neuen Instrumentenkombinationen mit den ungewohnten Farben vernahmen.

Spätere Generationen bewunderten dann die eloquente Handhabung dieser symphonischen Interpretation von Wirklichkeit.

Franz Liszt (1811 – 1886), ein Freund und großer Verehrer von Berlioz, und Richard Wagner (1813 – 1883) griffen als Erste diese Errungenschaften auf und entwickelten sie weiter. Bei ihnen wurde die Farbe aber nicht nur als Ausdrucksmittel eingesetzt, sondern auch zur Erzeugung eines ganz typischen, individuellen Sounds, der ihren Stil auszeichnete, – eines Logos, wie wir heute sagen würden.

Die Gesellschaft entwickelte sich immer differenzierter, freier und individueller, so konnte Claude Debussy (1862 – 1918) noch einen Schritt weitergehen. Er kreierte seine Farben nicht nur durch Addition bzw. Subtraktion von Instrumenten. Er ignorierte generell die überkommene, bewertende Einteilung von Akkorden in Wohl- oder Missklänge und sah jedes einzelne Klangphänomen schlicht und wertfrei als Farbe. Damit gelang es ihm, das Farbdenken nicht nur auf Orchesterwerke sondern auch in Solo- bzw. Kammermusikwerke anzuwenden. Viele Zeitgenossen konnten den Vorstellungen des Komponisten, wegen persönlicher Empfindlichkeit Dissonanzen gegenüber, nicht mehr folgen, und eine immer größer werdende Kluft zwischen zeitgenössischer Kunst und Rezipienten wird sich im weiteren Verlauf der Kunstgeschichte beobachten lassen. Die Farbtechnologie Berlioz, Liszts, Wagners und Debussys drangen später in alle Musikgenres ein. In Filmmusik, Pop und vor allem der Werbung spielt sie eine besonders wichtige Rolle.

Abstraktion ist geistige Reflexion der Realität

In der Malerei war Farbgebrauch von je her das Selbstverständliche gewesen. Kunst setzt unbewusst oder bewusst Eindruck in Ausdruck um, Wahrgenommenes in Nachvollziehbares. Die Welt präsentiert sich uns farbig, folglich gibt Bildende Kunst sie auch farbig wieder. vor allem spielen Farben schon rein anthropologisch bedingt eine große Rolle für die Gefühle von Menschen. Grelle, schrille Farben warnen uns. Rot wird bekanntlich als Farbe des Blutes ebenfalls dem Warnenden und Abschreckenden, aber auch dem Sexuellen oder Triebhaften zugeordnet. Gelbgrün oder helles Gelb steht vielfach für Empfindungen von Neid und Missgunst etc. In allen Kulturen finden sich derlei Zuordnungen übereinstimmend. Farbe erweckt – der Kontrolle über den Willen entzogen – Empfindungen, beim Eindruck wie beim Ausdruck. An dieser Stelle soll uns noch einmal klar werden, was recht eigentlich vor sich geht, wenn der Künstler beispielsweise einen Baum malt. Er malt nicht den Baum sondern die Empfindungen, welche dieser während des künstlerischen Aktes in ihm hervorruft. Wäre dies nicht so, könnte er kein Kunstwerk zustandebringen!

Kunst hat a priori zum Merkmal, dass sie sich von Mimesis gelöst hat und sich der Poesis nähert. Mimesis ist die Imitation von Wirklichkeit oder Natur und führt unweigerlich zum Künstlichen.

Poesis ist die geistige Abstraktion von Realität oder Natur, die, wenn qualitativ voll geleistet, nicht künstlich sondern künstlerisch wirkt. Damit wäre denn auch Kants Feststellung genüge getan, wonach echte Kunst als Natur erscheine. Nur dadurch ist im übrigen auch gewährleistet, was selbst die konkreteste Kunst zu ermöglichen hat: freie Assoziation; ansonsten wäre sie nichts anderes als Gängelung oder Manipulation.

Schon 20 Jahre nach Erfindung der Fotografie um 1830 begannen erste Experimente, auch farbige Fotografien herzustellen. Hundert Jahre hatte es dann aber noch gedauert, bis man relativ befriedigende Farbfotos produzieren konnte. Sehr natürlich wirkten dieselben allerdings nicht gerade. Genau darin entdeckte die Werbebranche wirksame Möglichkeiten, Kunden gezielt stimulieren und manipulieren zu können. So besaß die Farbfotografie lange den Geruch des Künstlichen und vor allem Kommerziellen. Schwarzweiß war dagegen geradezu zum Genretypischen der Fotokunst hochstilisiert worden. In der Tat kann man Schwarzweißfotos speziell wegen ihrer Farblosigkeit eine ganz eigene Aussagekraft nicht absprechen.

Auf der anderen Seite wäre es eine große Einschränkung und geradezu unnatürlich gewesen, insbesondere bei der Weiterentwicklung von Fototechnologie, langfristig auf farbige Fotokunst zu verzichten.

Viele sprechen der Fotografie, ob schwarzweiß oder farbig, übrigens ganz prinzipiell ab, ein Kunstwerk zu sein, weil sie niemals ein Original im Sinne eines Unikates ist. Vor allem Maler erheben diesen Einwand. Nach Einschätzung Martin Frizos 1998 zur Ästhetik der Fotokunst, müsste sie wie ein Industrieprodukt nach Kriterien des Gebrauchs, der Aneignung, des Konsums, der Manipulierbarkeit und der Subjektivität beurteilt werden, aber nicht nach Kriterien der Malerei. Wenn ein Gemälde fotografiert und vervielfältigt wird, dann entsteht eine Konserve, ähnlich wie beim Mitschnitt eines Konzertes. Weder die Fotografie des Gemäldes noch der Konzertmitschnitt kann als originales Kunstwerk gesehen werden. Beide waren nicht in den Entstehungsprozess des Kunstwerks selbst involviert gewesen, daher bilden sie nur ein künstlerisches Produkt ab, wie der Spiegel eine Person. Das künstlerische Foto hingegen ist nicht das Abbild eines bereits existierenden Kunstproduktes, vielmehr entsteht es ja immer aus dem Fotografieren sowie der dazu gehörigen Technologie selbst heraus. Ganz abgesehen davon könnte man das Unikats-Postulat hier philosophisch, dialektisch ad absurdum führen: die permanente Wiederholung des Wiederholungsverbotes verstößt fundamental gegen die eigene Vorschrift.

Die entscheidende Frage – für Kunstwerke aller Genres ist doch: stellen sie eine künstlerische, aussagekräftige Realität dar oder nicht, und löst ihre Rezeption bei den Rezipienten etwas aus oder nicht.

Geschmack und Urteil, bei den Meisten wird da kein Unterschied gemacht. Was nützt es auch, wenn ein Werk Anklang findet und Fachleute tausend Argumente hervorbringen, wieso es gar nicht gefallen dürfe!

Gleichwohl lassen sich Geschmack und Beurteilungsvermögen schulen, hierin liegen genau Sinn und Zweck des Bildungsauftrages der Gesellschaft liegen.

Im Jahre 1976 zeigte das New Yorker Museum of Modern Arts die Ausstellung „Photographies by William Eggleston. Sie brachte dem 1939 im Staate Mississippi geborenen Künstler seinen Durchbruch und wird zugleich als Beginn der Farbfotokunst angesehen. Bei den Kritikern stieß die Ausstellung auf wenig Verständnis, weswegen sie auch in einem Zeitungsartikel als die „meistgehasste Show“ bezeichnet wurde.

Tatsächlich gebührt aber Saul Leiter, geboren 1923 in Pittsburgh, Pennsylvania und heute in New York lebend, das Recht, als Pionier der Farbfotokunst bezeichnet zu werden. Er hatte bereits 1948 mit der Farbfotografie begonnen, gleichwohl zeigte man aus Gründen zuvor erwähnter Vorurteile nur seine Schwarzweißarbeiten in einer Ausstellung im Museum of Modern Arts. 1957 konnte man im nämlichen Museum dann erstmals seine Farbarbeiten unter dem Titel „Experimental Photography in Color“, aber nur als Diashow sehen. Leiter wurzelt künstlerisch in der Malerei. Seine Handhabung der Farbe erklärt sich eher durch diese Wurzeln als durch fototechnische Mittel. Wie William Klein oder Helen Levitt findet Saul Leiter „seine“ Motive im Alltag, auf den Straßen New Yorks zum Beispiel. Bei ihm spielt aber immer der Gedanke der Abstraktion im Vordergrund. Insofern bedeutete der Einsatz der Farbfototechnik für ihn tatsächlich eine Notwendigkeit, denn erst durch sie gelang es ihm, die Fotokunst mit Elementen des abstrakten Expressionismus der Malerei zu verbinden. Sie geht den Weg guter Kunst, sie vollzieht die Loslösung von Mimesis und zielt auf Poesis hin, sie verlagert das tatsächlich Gesehene auf eine entrückte Ebene. Dies gelingt über einen ungewöhnlichen Blickwinkel, eine außergewöhnliche Perspektive wie in „Through Boards“. Hier wird sichtbar, wie Fragmente der Realität vermittels künstlerischer Interpretation zu einer anderen, einer neuen Realität, etwa zu einer abstrakten Fläche, transformiert werden können. Man beachte auch das Bannen eines Momentes, wie es nur Fotografie vermag. Etwa wenn das Zusammenspiel einer verregneten, nächtlichen Straße mit Ampellicht und Stadtbeleuchtung das Ereignis diffuser Lichteffekte erzeugt, welche die Realität vom Betrachter zu entrücken scheinen (Walking through Soams, Im Falle von „Shopping“ wird der Realität das Ereignis einer monochromen Sphäre beschert.

Leiter sagt: „Fotografien werden oft als Höhepunkt der Realität behandelt. Aber eigentlich sind es kleine Fragmente von Andenken dieser unvollendeten Welt.“ Saul Leiter darf als Wegbereiter der Abstrakten Fotokunst angesehen werden.

Erst Ende des 20. Jahrhunderts entdeckte man ihn in den USA dann so richtig. Inzwischen kann man geradezu von einer Renaissance seines Werkes sprechen. Bei uns in Europa wurde man erst vor kurzem aufmerksam auf ihn, nachdem zwei Monographien im Steidl Verlag veröffentlicht und eine große Retrospektive in der Fondation Henri Cartier Bresson, Paris 2008 gezeigt worden sind.

„Unbeachtet zu sein ist ein großes Privileg. Eine viel beachtete Persönlichkeit zu sein hat mit viel Mühe und Anstrengung zu tun.“ Dieses Zitat Leiters über sich selbst verrät uns nicht nur viel über sein zurückhaltendes, bescheidenes Wesen. Ein Künstler tut, was er muss, denn er verspürt einen Drang, den Drang zum künstlerischen Handeln und natürlich nach Anerkennung, jedoch vor allem im Sinne von Verstandenwerden. Drang nach Ruhm, Glamour oder Wohlstand treiben am ehesten Pop-Idole oder Kunsthandwerker der Unterhaltungsindustrie um.

Zu Beginn dieser Zeitreise wurde erwähnt, das sich Ereignende ist, aus dem großen Zusammenhang aller Dinge folgend, dem Willen und Wollen übergeordnet. Für Kunst gilt unter dem Strich, man kann Erfolg oder Misserfolg über Willensakte nur kurzfristig steuern oder manipulieren.

Das Notwendige und Zeitübergreifende ereignet sich durch geniale Individuen hindurch. Was wirklich Qualität besitzt, siegt letzten Endes dann doch – freilich erst wenn Zeit und Gesellschaft reif dafür sind. Für einzelne Künstlerschicksale war dies natürlich oftmals tragisch genug. Aber der Künstler fährt trotz Rückschlägen immer wieder mit seinem Werk fort, weil seine Bestimmung ihn drängt und er einem Plan folgt. Wessen Plan, darüber mögen sich Viele streiten. Auf keinen Fall handelt es sich bei diesem allein um ein individuelles inneres Erzeugnis. Es war hier wiederholt von Ich/ES und Ich/Du Erfahrungsprinzipien die Rede. Kunst ist erst dadurch Kunst, dass sie sich auf etwas bezieht, das außerhalb ihrer selbst oder eines Individuums liegt. Sie muss zum Anderen eloquent sprechen, ansonsten wäre sie nichts weiter als trockene Information ohne Belang. Auch die ganze Kultur bezieht sich im Rahmen des Ahnens großer Zusammenhänge auf etwas Übergeordnetes, wodurch sie sich relativiert – das bedeutet wahre Transzendenz. Eine Ideologie, ein Ideologe, Materialismus oder Ego kann nur einen spärlichen, begrenzten, äußerst hingängigen übergeordneten Bezugspunkt darstellen. Kultur impliziert Transzendenz, Kunst impliziert Transzendenz, sie ist gleichsam transzendente Erfahrung und sie ruft dieselbe im Konsumenten hervor. Transzendenzerfahrungen und künstlerische Erfahrungen lassen uns immer wieder Liebe als allgegenwärtigen Urimpuls des Daseins begreifen, niemals aber das Ego. Mögen dies Alle, die von Kunst berührt sind, immer wieder erkennen.