

Frederick D. Bunsen

Zur Bilddidaktik des Künstlers

Index

I.	"Ich bin es, der von innerhalb aus mir hinausschaut und von außerhalb in mich hereinschaut"	2
II.	Praxis kontra Theorie	3
III.	Die Bildform und die Bildorganisation	6
IV.	Der emotionale Haushalt als zusätzlicher Impetus für die Kreativität	7
V.	Die Komplexität des Bildsinns	8
VI.	Beobachtung kontra Wertung	9
VII.	Das Selbst in der Beobachtung, die Kunst ausmacht	11
VIII.	Zusammenfassung	12

Zur Bilddidaktik des Künstlers

oder: Das Bild als Selbstverständnis

Abstract: Aus den langjährigen Erfahrungen in und mit der Malerei möchte ich darlegen: wie meine Beobachtung das Entstehen meines Bildes steuert und während dieses Steuerungsprozesses Sinn kommuniziert als übergeordnetes Moment der Bildvollendung bzw. des Fertigseins; wie das Beobachten eines Bildes auch methodische Wege eröffnet für ein Begreifen dessen, was Bildkommunikation im Sinne einer offenen und freien Kunst sein kann.

Through his own experience and aptitude in the discipline of painting the author relates the significance of observation in guiding his artistic process. By adhering to specific codes of observation sense is communicated, at the same time revealing measures for establishing the picture's conclusion (a work being finished). The author goes on to show how systematic observation of a painting reveals ways to participate in the picture's communication – in regards to a receptively dynamic and impartial art.

I. "Ich bin es, der von innerhalb aus mir¹ hinausschaut und von außerhalb in mich hereinschaut"

Malen, Zeichnen und Sprechen werden von einem Beobachter realisiert.

Dass Sprechen auch mit dem Beobachten zu tun hat, erfuhr ich vor über zwei Jahrzehnten, als ich meine ersten Schritte ins Deutsche machte. Erlernen und Anwenden dieser Sprache richteten meinen Blick bald auf das Charakteristische der deutschen Kultur im Unterschied zur amerikanischen. Je mehr ich sprechen lernte und auch sprach, desto mehr lernte ich, meine eigenen Erfahrungen in eben dieser Kultur zu beobachten.

Ein Wort stand nicht allein für den erlernten Begriff, sondern auch für die Erfahrung, mit der ich diesen Begriff verband. Meine Beobachtung wurde so zugleich zur Erfahrung, zum Begriff und zum Anlass der beobachtenden Selbstreflexion. Ich sammelte meine Beobachtungen, verinnerlichte sie und vereinigte sie im Gedächtnis zu einer unermesslichen Bibliothek von Beobachtungen. Jede neue Erfahrung konnte ich dann mit den Erfahrungen vergleichen, die in meiner Gedächtnisbibliothek bereits abgelegt waren.

Eines Tages war ich so tief in diese Sprache eingetaucht, dass ich mich während des Redens vergessen konnte. Meine Aufmerksamkeit verlagerte sich von der formalen Sprachbeherrschung auf die Formulierung von Gedanken durch die Sprache als Medium. Ich ging schöpferisch mit der Sprache um und konnte erkennen, wie ich über die Sprache hinaus in der Anwendung dieser Sprache kommunizierte.

Und ich fragte mich: Verhält es sich anders bei malender, graphischer oder installativer Bildgestaltung? So, wie ich sprechen lernte, habe ich auch eine offene Bild- und Formensprache erlernt, die nur meine ist. Im vertrauten Umgang mit meiner Formensprache tritt die formale Anwendung der Bildsprache vor meinem freien

1. Oder im Ausdruck meiner Muttersprache: "On the inside of my self looking out and on the outside looking in."

Experimentieren mit dieser zurück. Somit verfolge ich beim Malen, wie Bildformen zu einem Medium der Bildkommunikation werden, während ich mich gleichzeitig selbst im Malprozess betrachte. Und ich betrachte, dass ich nicht in sämtlichen Variationen "über" ein vorgelegtes Thema male, ich bringe vielmehr mich selbst ein in malerische Formsprache. Einmal in den schöpferischen Malprozess vertieft, fasse ich nicht auf, dass ich handle, sondern ich handle. Meine ganze Konzentration bündelt sich auf die spontane Bildung der Formensprache und Formenorganisation im Bildformat. Wer eine Sprache fließend beherrscht, der denkt nicht daran, dass er spricht, er spricht nicht über etwas, er spricht, und er formuliert, während er spricht.

Jenseits aller Kunstdisziplinen faszinieren mich besonders die Farben, noch mehr der Zauber ihrer malerischen und räumlichen Wirkungen, die ein konstruktivistisch² errichtetes Denkgut in der Kunst nicht erbringen kann.

Meine Malergebnisse empfinde ich als geistig, vor allem aber die Prozesssteuerung beim Malen, zumal ich im Prozess des Malens zu der Erkenntnis geführt werde, dass nur ich es bin, der aus mir herauschaut bzw. in mich hineinschaut und nun kreativ handelt. Beide Arten der Beobachtung führen mich zu mir selbst. Vor allem erkenne ich, dass diese Beobachtungen mit mir selbst identisch sind.

In dieser wechselseitigen, dialogischen Beobachtung meiner Handlung erkenne ich mich also selber als den, der aus mir hinausschaut und von außerhalb in mich hereinschaut.

II. Praxis kontra Theorie

Wie sieht es aber tatsächlich in meiner Malpraxis aus? Beobachte ich die Leere des Bildträgers, stelle ich lediglich fest, dass mir auf der Bildfläche noch nichts bekannt sein kann, noch nichts lässt sich auf der Bildfläche unterscheiden. Der noch ausstehende Bildanfang bleibt unsicher, weil zunächst die Leere den einzigen Ausgangspunkt bietet. Eine Kette bevorstehender expressiver und spontaner Malhandlungen will ohne vorherigen Plan eingeleitet sein. Mit einem ersten farbigen Sprung in den leeren Raum des Bildträgers begegne ich nichts anderem als meiner eigenen Unsicherheit (nicht mit Zweifelhafteigkeit zu verwechseln!). Es geht mir dabei jedoch nicht um die Psychologie des Malakts. An dieser Stelle ist es vielmehr entscheidend, sich auf die Methodik und Strategie des Malvorgangs zur Erschließung von brauchbaren Bildinformationen zu konzentrieren.

Die Farben jeder noch zu wählenden Farbpalette, auf der sich meine Malerei aufbaut, liegen offen vor mir, jederzeit zur Auswahl. Gleichzeitig kann mein Auge entscheiden, was am besten ins Bild gehört, und die Farben, die in der Auswahl

2. Konstruktivismus heisst eine Richtung der abstrakten Kunst, die einfache geometrische Formen verwendet. Sie entstand 1914 in Rußland: W. Tatlin, K.S. Malewitsch (Suprematismus), später N.Gabo, A.Pevsner, El Lissitzky, A.Rodtschenko; 1917-21 prägte der Konstruktivismus die offizielle Kunst der russischen Revolution; er beeinflusste nachhaltig Bauhaus, Op-art und andere Richtungen. Der Konstruktivismus im philosophischen Verständnis beruht auf der Annahme, dass alles Wissen, wie immer man es auch definieren mag, nur in den Köpfen von Menschen existiert und dass das denkende Subjekt sein Wissen nur auf der Grundlage eigener Erfahrung konstruieren kann. Was wir aus unserer Erfahrung machen, das allein bildet die Welt, in der wir bewusst leben.

nicht vorrätig sind, können nachgemischt werden. Die Farbwahl bleibt spontan, um den angesetzten Malprozess nicht aufzuhalten, und die mit Bindemittel angerührten Pigmente werden so herangetragen, dass Farbformen entstehen, die in ihrem Zusammenhang eine für mich erkennbare Bildkommunikation bilden.

Ich setze dabei den ersten Farbansatz³ mit festem Duktus, als ob ich mir sicher sei, wohl wissend, dass dieser Ansatz mir alles andere als sicher ist. Dann folgt die Prüfung, ob die neugesetzte Bildform Eigenschaften und Qualitäten besitzt, die eine weitere Handlung im Malprozess folgen lassen. Denn nicht jeder Ansatz (und daher auch nicht jeder Duktus) führt zu einer Bildform, die „sitzt“⁴. Sollte der erste Farbansatz sitzen, ist der zweite Farbansatz als Folgehandlung sicherer, weil er eine Verbindung zum erstgelegten Farbansatz aufnimmt, der mittlerweile nicht mehr in den Bereich des Unbekannten fällt. Alle bisher gemalten Ansätze liefern brauchbare Informationen und Koordinaten für die Form-Syntax dieses Kommunikationssystems „Bild“. Durch die Kombinatorik der Farb-, Form- und Raumorganisation entsteht eine systemeigene Bildkommunikation, die schließlich den weit komplexeren Nachvollzug des Bildsinns erlaubt. Geht der Betrachter von einem geistigen⁵ Moment im Bild aus, ist dieses erfahrene Moment auf die für ihn selektierten Bildformen und deren beobachtete Zusammenwirkungen dekonstruktiv zurück zu führen.

Eine derart systematische Einsicht in die künstlerische Welt des Form-Entstehens ist neu, zumindest aber aus der bisherigen Sicht des Kunstverständnisses keineswegs selbstverständlich: Aus einer gewagten, prozesshaften Bildentwicklung werden Bildformen in einen komplexen Zusammenhang gestellt, was letztlich für den Betrachter die Bildsprache zu begründen hat.

Zusätzliche Perspektiven für ein Verstehen der Handlung bietet die Emotionalität des Künstlers: So entbindet sich plötzlich ein Pinsel voller Farbe wie eine geplatzte Fruchtblase auf meinen Bildträger. Mit diesem zuerst gelegten Farbansatz ist die emotionale, konzentrierte Spannung des Wartens gebrochen. Im idealen Fall geht aus der Aufgeregtheit und Spontaneität des Erstfarbansatzes eine Wirkung hervor; als Farbform oder Bildform wird sie benennbar. Alle darauf folgenden Bildformen können vom Künstler deshalb sicherer gesetzt werden, weil ihre Gestalt Bezug zu bereits geschaffenen Bildformen nimmt. So bahnt sich eine neue emotionale Geladenheit im Prozesshaften des Malens an, aus deren Energie ich mir noch Unbekanntes zu bereits bekannten, beobachtbaren Formen hinführe.

Die Formfindung des Künstlers wird sich niemals bis in die letzten Details gedanklich sezieren lassen. Meine persönliche Farbauswahl lässt sich auch nicht auf eine

-
3. Dem Farbansatz entspricht nicht nur die jeweilige Farbauswahl, Farbmenge und Farbantrag, sondern sein expressiver Gestus, nämlich *wie* diese Farbe auf den Bildträger angebracht wird, und zwar so, dass er emotional unmittelbar zum Ausdruck kommt. Hier wird in der künstlerischen Fachsprache von der „Farbe als Form“ gesprochen.
 4. Diese vom Künstler benutzte Sprachanwendung weist darauf hin, dass eine Form ihre Wirkung erst erhält, wenn sie an der für ihre Wirkung essentiellen Stelle im Bild gerät. So ist eine Form in der Lage, im System des Bildes als Medium der Kommunikation zu wirken.
 5. Vgl. Wassily Kandinsky „Über das Geistige in der Kunst“ (zuerst erschienen 1911). Im zweiten, der Malerei gewidmeten Teil der Schrift behandelt Kandinsky die Wirkung der Farbe auf Physis und Psyche und stellt eine direkte Einwirkung der Farbe auf die Seele fest.

logische Folge des Wählens begründen. Weder mit konstruktivistischem Gedankengut noch mit vorgedachten Ideen und angewandter Maltechnik lässt sich meine Farbzusammensetzung im Bild zurückführen und veranschaulichen. Meine intuitive Malweise macht Gebrauch von einem hoch differenzierten Beobachtungssinn während des Malprozesses. Sollte ich die Bildformen darauf optimal organisiert haben, kann ich einen Bildsinn daraus ableiten.

Aus den verschiedenen im Bild aufgezeichneten und vernetzten Farbformen werden nach und nach neue Zusammenhänge augenfällig, was schließlich die gesamten Möglichkeiten (und Unmöglichkeiten) der Bildkommunikation für mich und jeden Beobachter sichtbar macht.

Wird ein Bildsinn, zum Beispiel eine farbige Raumbtiefe, vom Beobachter her gesehen, kann dieser Bildsinn auf das Zusammenwirken der einzelnen, gesetzten Bildformen deduktiv zurückgeführt werden. Was vom Betrachter dann nachvollzogen werden kann, sind die Wirkungspotenziale der einzelnen Formen und deren Zusammenwirkung (Differenz⁶) mit einander, die zu einem Bildsinn beitragen.

III. Die Bildform und die Bildorganisation

Mein aktiver Umgang mit dem Begriff der Bildform ist eher ungewöhnlich. Kennzeichnend für eine Bildform in diesem Sinne ist ihr dynamischer Charakter; ihre Wirkung im Bild - nicht ihre Hülle! Eine Form besitzt die Fähigkeit, sich durch die bestimmten Merkmale ihrer Handlung von ihrer Außenwelt zu unterscheiden.

Mit anderen Worten: Die Stelle und der Stellenwert einer Form (als Handlung) im Bild ist wie keine andere Form einmalig, und dennoch trägt sie zum Bildausdruck erst im Handlungskomplex aller Bildformen bei. Um jedoch die Einmaligkeit einer jeden Form zu bestimmen, vergleicht das Auge sie ständig mit anderen im Bild gesetzten Formen, vergleicht sie mit all dem, was in der Umwelt ausserhalb des Bildes liegt (etwa die Einschränkung des Rahmens oder die stille Fläche einer Wand), um sie von dem zu unterscheiden, was das System „Bild“ ausmacht. Im Hinblick auf mein Beispiel der Bildtiefe wird das Auge unterscheiden können, welche Bildformen zu diesem Phänomen der Tiefe beitragen und welche nicht. Ein von Farbflächen besetzter Vordergrund und dessen Hintergrund bilden Tiefe. Vordergrund und Hintergrund werden als Formen bezeichnet aufgrund ihrer Fähigkeit, diesen Raum im Bild aktiv zu bestimmen, nicht deshalb, weil sie eine Farbfläche enthalten.

6. Differenz ist ein neuzeitlicher Begriff aus der Systemtheorie, mit dem es sich lohnt, sich in Bezug auf moderne Kunst auseinander zu setzen. Differenz bezieht sich auf eine bestimmte dynamische Auffassung der Bildform, und wie sie im Bildsystem beobachtet wird, so dass daraus Neues daraus hervorgeht. Vgl. Luhmann, Bunsen, Baecker, Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur. Bielefeld: 1990, S. 26: „Die vielleicht wichtigste Einsicht ist, dass die moderne Kunst eine auf eigenes Unterscheiden gegründete Welt konstruiert. Sie ist genau in diesem Sinne Weltkunst. Sie verschiebt die Frage nach der Einheit, die Frage nach dem Grund, die Frage nach letzter Sinnggebung durch selbstgesetzte Formen in einer Weise, die an diesen Formen zugleich sichtbar und unsichtbar wird, sichtbar als Differenz und unsichtbar als Einheit“. Siehe auch: Niklas Luhmann zur Unterscheidung von Medium und Form, in: ders.: Das Medium der Kunst. Neudruck in: Frederick D. Bunsen (Hrsg.), "ohne Titel": Neue Orientierungen in der Kunst, Würzburg: 1988, S. 68: "Um über Kunst kommunizieren zu können, muß man mithin die Differenz von Primärmedium und Form voraussetzen und diese Differenz selbst zum Medium machen können“.

Mein Malprozess, vergleichbar dem kreativen Schreibansatz, muss zunächst die bereits gedeutete Gesetzmäßigkeit der Formorganisation aufrechterhalten, um sich als Handlung des Malakts aufzubauen. Dazu gehört das Ausblenden des denkerischen Bewusstseins. Einsames Erwägen hat seine Vorzüge, kann aber nicht vermitteln, was sich kraft spontaner Beobachtung in der Differenz der Formen ereignet.

Im Malakt vertieft, bestimme ich im Laufe des angehenden Malprozesses, welche Ergebnisse der Farbansätze weiterhin zur Qualität des Bildergebnisses herangezogen werden, und welche für die Bildkommunikation untauglich sind. Gleichzeitig werden ihre Positionen auf der Bildfläche gesichert, aber nur so, dass es die Beziehung der einzelnen Formen zueinander zulässt, dass sich der Bildsinn und der Kommunikationszweck ihrer Entstehung entschlüsseln lassen.

Dieser Bildsinn wird vom Betrachter als Neues erfahren, weil die Bildorganisation den Betrachter auf selbständige Weise darauf verweist. Dieses Neue wird von jedem Rezipienten - ob Künstler oder Nicht-Künstler - differenziert wahrgenommen.

Die Beobachtung und Korrektur meines malerischen Ansatzes erfordert jedoch, dass mein diskursives Denken wieder aktiv wird, als sei ich in dem Medium „geschwommen“ und hätte mich gleichzeitig vom Rande des Prozesses gesteuert. Meine ständige Selbstbeobachtung aus exzentrischer Position (von außen) schafft Abstand zum Bild und zu mir selbst, so dass ich meine Handlung währenddessen korrigieren kann. Dies ist unerlässlich für den gesamten Malprozess. Wie ein Redner sich während des Sprechens bei Wortwahl und Diktion selbst zuhört, sich also selbst beobachtet, so sehe ich mir zu, um sicherzustellen, dass ich wirklich sehe, was ich zu sehen meine; ich überprüfe, ob sich die Einzelformen wirkungsvoll in die Bildorganisation einfügen. Unterlasse ich dies, besteht die Gefahr, eine Wunschprojektion oder ein Idealbild meiner Phantasie ins Bild zu setzen, die das Bild aus sich selbst nicht zu vermitteln vermag. Ich kontrolliere mich selbst, indem ich die Pinselführung beobachte – ich begeben mich von innen hinaus, aber zugleich auch von außen ins Innere. Der Betrachter hingegen muss diese Vorgehensweise des Künstlers nicht nachvollziehen können; er beobachtet ja vollkommen selbständig einen ihm (dem Beobachter) eigenen Bildsinn.

Aus all diesen Perspektiven zeigt sich, dass sich der Bildsinn nur im aktiven Beobachten erschließen lässt, und dass der Betrachter die Regeln dieser Kommunikation nicht übergehen kann, soll es nicht zur Projektion einer Bildbedeutung kommen. Das persönlich gewonnene Bild des Beobachters bekommt hier einen höchst brisanten Stellenwert: Es wird sowohl für mich als Künstler als auch für den Betrachter ein unaufhörlicher Kommunikationsprozess des Zu-sich-selbst-Findens nach innen und des Zur-Welt-Findens nach außen; dies hängt weitgehend von der Intensität unserer jeweiligen Beobachtungen ab.

Mein Versuch einer Bilddidaktik geht nun dahin, dem Leser diesen Prozess des Zu-sich-selbst-Findens nach innen und des Zur-Welt-Findens nach außen als Kunst des Beobachtens zu veranschaulichen, womit ich den Leser ermutigen will, sich über die Beobachtungsprozesse in und mit der modernen Kunst ein eigenständiges

Verständnis zu schaffen. Nur dann kann der Beobachter zur Bildung seiner eigenen Identität in und von der Kunst betroffen sein.

IV. Der emotionale Haushalt als zusätzlicher Impetus für die Kreativität

Beobachtungen, die innerhalb und außerhalb des Malprozesses erfolgen, sind für die Prozesssteuerung der Malerei wichtig, vorangetragen werde ich aber von meiner inneren Dynamik und meiner Begeisterung für die immanente Entwicklung während des Malprozesses.

Mein Malprozess ist intrinsisch motiviert und lässt sich damit zweifelsfrei nicht vom sogenannten Lustprinzip führen. Mir ist aufgefallen, welche persönliche Freude und Betroffenheit mir selbst eine aktive Handlung im Bildkommunikationsprozess der Malerei bereitet; am schlagenden Puls eines selbstdisziplinierten Malprozesses unterscheide ich, spontan, gleichsam automatisch, Farbnuancen⁷, Formmerkmale und deren Wechselwirkungen untereinander. Ich achte in allen entstehenden Bildformen auf die Raumwirkung, auf die zeichnerische und die malerische, deren unmittelbarer Ausdruck meine momentan angesetzte Vorgehensweise bestätigt.

Dass Bildkommunikation durch die virtuelle Interaktion all ihrer Bildformen gelingt, wird man nicht nur durch bloßes Beobachten registrieren können. Die intensiven Merkmale der persönlichen Betroffenheit kommen innerlich an – denn jede Bildkommunikation bewegt ihren Beobachter, und dies wiederum festigt den Wirkungsgrad der Bildkommunikation.

V. Die Komplexität des Bildsinns

Dass ein Bild für manche „keinen Sinn hat“, liegt am mangelnden Bezug zur Bildabstraktion, denn der Künstler hat zwischen einer einfachen und einer schweren Sinnarstellung keine Wahl. Denn was bestimmt die Komplexität eines Systems Bild, wenn nicht das System selbst? Der Betrachter bestimmt die Anzahl und Kombination der hinzugezogenen Bildformen und damit den Grad von Komplexität, mit dem er momentan Sinn formt.

Die Komplexität des in den verschiedenen Bildformen ergründeten Bildsinns hängt von der Anzahl der momentan vom Betrachter unterschiedenen Bildformen ab. Je mehr Bildformen vom Beobachter berücksichtigt werden, desto größer ist die Auswahl an Möglichkeiten (und Unmöglichkeiten), mit denen er komplexen Bildsinn zu erreichen vermag. Dies kann am Beispiel der Tiefe verdeutlicht werden. Bildtiefe oder Formtiefe kann nicht als Gegenstand oder Symbol gezeigt werden. Sie manifestiert sich dynamisch mit jedem zusätzlichen Hinzuziehen einer neuen im Bild beobachteten Bildform. Der durch Beobachtung der Tiefe gewonnene Bildsinn ist nicht etwas Endgültiges, er steht für das Niveau der vom Beobachter bisher selbständig erreichten Bild-Kommunikation. Freilich: Ein solcher offener Bildsinn ist kein vollendetes Sinnbild! Mit anderen Worten: Je mehr ich mich als

7. Zu einer ausführlichen Einführung in die hier angeführte Begriffswelt der Farben und Formen siehe: Josef Albers, Interaction of Color - Grundlegung einer Didaktik des Sehens, Köln: 1970.

Künstler oder als Nicht-Künstler mit meinem Bild auseinandersetze, desto mehr Bildformen entdecke ich: das Kommunikationspotenzial wird konsequenterweise komplexer.

Die Arbeiten von Joan Miro, Wassily Kandinsky oder Man Ray, aber auch die hier abgebildeten Arbeiten enthalten solche Kommunikationspotenziale. Die Wahrscheinlichkeit, dass die bewegten und rhythmisierten Linien und Punkte sich in neue Beziehungen fügen, ist nach den Regeln der Kombinatorik beträchtlich. Jedes Erschließen von Sinnvollem ist demnach dynamisch. Hier bestimmt der Beobachter, welche Bildformen er in Betracht ziehen will und wie hoch die Komplexität der hinzugezogenen Bildformen sein soll. Mancher Bildsinn lässt sich nun aus jener größeren Komplexität der Bildformen herleiten, die eine zeitintensive Beschäftigung mit dem Bild hervorbringt. Nur im komplexen Zusammenwirken sämtlicher Bildformen zueinander können Bildqualitäten wie Tiefe, Bewegung oder Zeitlichkeit beobachtet werden und nachvollziehbar sein. Durch seinen Beobachtungshorizont erwirbt der Betrachter einen Bildsinn, den nur er erschließen kann - als komplexes Differenzbild⁸ seiner momentan beobachteten Formen, das in sich Neues kommuniziert.

VI. Beobachtung kontra Wertung

Wenn Bildformen und deren Mitwirken an der Kommunikation von Sinn⁹ sich in ihrer Interaktion selbst ausdrücken, wie kann dann die Interpretation dieser Beziehungen von Nutzen sein? Kann die Wirkung von Bildformen an die Absicht des Künstlers gebunden sein? Es ist an der Zeit, den kunsthistorischen Mythos der subjektiven Sichtweise¹⁰ von der Auslegung der Bildkommunikation zu lösen, weg von vermeintlichen "Künstlerintentionen". Auch nach dem Tod des Künstlers wird ein Bild in der Lage sein, allein kraft der ihm eigenen Formgeschichte auf seinen Sinn zu verweisen. Dies bedeutet, dass der Betrachter im offenen Spiel der Beobachtung an Freiheit gewinnt, die ihn selbst sein lässt, denn die Beobachtung ist allein seine. Das Bild braucht also einen Beobachter, der dieses Bild lediglich *so* beobachtet, wie dessen Formen organisiert sind, der wahrnimmt, was dieses Formwechselspiel (Kommunikation) an *Neuem*¹¹ hervorbringt, jedoch nicht, wie ästhetisch oder erhaben jenes Bild sei, um als Kunst gelten zu können.

Doch zurück ins Atelier! Werde ich nach vielen Malstunden unkonzentriert oder subjektiv befangen, kann ich die Wirkungsgrade der im Bild aufgebauten Form-

8. Vgl. Fußnote 4.

9. Niklas Luhmann beschreibt Sinn konsequenterweise als einen Verweisungsüberschuss: ein Zusammenwirken der verschiedenen im Bild beobachteten Bildformen, aber so, dass Neues beobachtet wird. An dem Beispiel der Bildtiefe ist dies nachzuvollziehen. Siehe hierzu ausführlich in: N. Luhmann, Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt a. M. 1984, S. 92-147 (Kapitel 2: Sinn).

10. Spätestens seit den 70er Jahren ist es mir aufgefallen dass die allgemeine Kunstbetrachtung im Raum Stuttgart von einem subjektiven Interpretationsrecht in der Kunst spricht. Dies ist einerseits als private Inanspruchnahme der Kunst als Träger persönlicher Deutungen zu verstehen, andererseits als ästhetische Ursache von Gefühlen und ist m. E. als defensive Immunisierungsstrategie gegenüber der Intransparenz der Fachwelt zu verstehen.

11. D.h. mehr als nur die Informationswerte einer einzelnen Form. Wenn ein Vordergrund und ein Hintergrund, die sachlich zu beobachten sind, eine Bildmitte (Raum, Tiefe) bestimmen, ist diese Mitte weder von dem Vordergrund noch dem Hintergrund abzuleiten, und wird deshalb als Neues bezeichnet.

komplexität nicht mehr unterscheiden. Ich frage mich dann, ob ich dem Malprozess wirklich folge und die Grade der Formkomplexität unterscheiden kann, oder ob ich lediglich mein subjektives Siegel auf das Bild präge. Das immer noch einflussreiche kunsthistorische Konzept des Subjektbilds mit seinen Vorschriften der Bedeutungsfindung findet in einer eigenständigen Bildkommunikation allerdings keinen Platz. Wer den Anspruch hat, die Psychologie, die Mal-Raison (*causa et effecta*) des Künstlers oder die Künstlerintention aufzudecken, unternimmt allenfalls einen dürftigen Fehlversuch, die vorhandene Bildkomplexität zu reduzieren und seinem Unverständnis (des vermeintlichen Betrachters) zu entkommen. Auch wer beansprucht, was ein Bild aufgrund zu erwartender Bedeutung schlüssig mache („was bedeutet das – ich verstehe es nicht“), kommt freilich der Bildkommunikation nicht näher. Eine Bildkommunikation setzt die Beobachtung der Formkomplexität voraus. Nur so, im aktiven Beobachten des Bildes, wird es dem Betrachter möglich, die Bildkomplexität zu reduzieren und damit einen Sinn aufzuzeigen.

Der Künstler muss sich m. E. auch ständig die Gefahr des Selbst-Erblindens zum Nachteil der zu entwickelnden Bildkommunikation bewusst machen. Dafür gibt es gewisse Immunisierungsstrategien, die Sinn- und Deutungsprojektion beim Abschluss der Beobachtung während des Malvorgangs begrenzen. Dazu kommt eine zweite Form der Beobachtung von außen zum Zug.

So ging es mir neulich um den letzten Schliff eines fast vollendeten Bildes. Das Gesamtsystem der Bildkommunikation drohte beim Weitermalen in sich zusammenzufallen - wenn sich meine Beobachtungsfähigkeit täuschte und ich den falschen Ansatz wählte.

Um einer möglichen Selbsttäuschung vorzubeugen, die einen gelungenen Bildzustand verdeckt und ihn beim Weitermalen ungewollt, aber unwiderruflich zerstört hätte, hatte ich einen befreundeten Künstlerkollegen darum gebeten, aus seiner Sicht zu prüfen, ob die Qualität und Beziehung der angesetzten Formen in meinem Bild so funktionierten, wie ich es sehen zu glaubte. Von diesem Zeitpunkt an beobachtete ich, wie jemand mein Bild beobachtet; gleichzeitig beobachtete ich, wie und was er beobachtet.

Diese Vorgehensweise ersparte mir das Urteil über des „Königs neue Kleider“. Gemessen an dem erzielten Zusammenwirken der Bildformen erreichte das Bild seine Vollendung. Während ich noch dem Blickwinkel des Malprozesses verhaftet war, konnte das geschulte Auge eines Fremden das Bild als Ganzes von außen vergleichend beobachten und mir seine Perspektive vermitteln. Ich lieh mir seinen Blick – oder, mit anderen Worten: ich beobachtete, wie sein geschultes Auge mein Bild beobachtete, mit meinen Formen auch deren Wechselwirkung als Sinn prüfte, und wie er sich währenddessen selbst beobachtete. Mit diesem exzentrischen Blick auf die Dynamik meines Bildprozesses kann ich das Bild an gewissen Stellen nachprüfend korrigieren und den Malprozess an der Stelle wiederaufnehmen, wo ich ins Stocken geriet.

Anhand dieser Unterscheidung von Fremdkritik und Selbstkritik kann ich die Wirkung der Bildformen und ihre sinnstiftende Beziehung zueinander leichter ermes-

sen. Ohne den Anhaltspunkt im Malen zu verlieren, kann ich stets von außen die Nach-Prüfung erhalten, ob eine Bildform für sich und im gesamten Bildgefüge so operiert, wie ich es als Künstler zu sehen meine.

Wir sehen: Wir schauen zu - es könnte zu einer Beobachtung kommen, allerdings nur dann, wenn dieses Sehen kein wertendes Urteilen ist im Sinne von "gut" oder "schlecht". Wir beobachten, wie wir uns selbst beobachten und können deshalb selbstironisch und in aller Freiheit - wie der weise Sokrates - mit uns umgehen. Dann sehen wir Andere, und wir nehmen wahr, wie diese Anderen uns sehen und wie sie sich selbst sehen. So tasten wir unsere Umwelt ständig ab nach ihrem inhärenten und variablen Sinn.

VII. Das Selbst in der Beobachtung, die Kunst ausmacht

Eine Beobachtung, die jedem von uns eine Kommunikation mit dieser Kunst eröffnet, bestätigt nicht nur diese Kunst, sondern sie verspricht uns Antwort auf die Fragen: "Wie schätze ich mich selbst ein?" und "Wie werde ich eingeschätzt?" In seinem Beobachten hält der Mensch ununterbrochen Ausschau auf Hinweise aus seiner Umwelt, die es ihm gestatten, sich ein Bild zu machen von sich selbst, von anderen Menschen und ihrer wechselseitigen Beziehung zu dieser Umwelt. Er unterscheidet dann auch in einer Art Krisenmanagement, welche Beziehungen seine momentane Position zur Umwelt kennzeichnen. Darauf stützt er seine Handlungsweisen. Darauf baut er seine Einflussnahme in der momentanen Situation auf. *Jeder* – um mit Joseph Beuys zu sprechen – ist auf diese Art und Weise wahrlich ein Künstler.

Eine Beobachtung meiner selbst, während ich außerhalb meiner selbst stehe, wende ich als System auch auf die Beobachtung meiner Umwelt an. So, wie ich mir im Prozess des Malens kritisch zuschaue und damit meine Chancen einer Bildentwicklung vom Unbekannten zum Bekannten steigern, so wird meine Handlung im Alltag im Umgang mit riskanten Entscheidungen sicherer.

Kunst lehrt kritische Selbstbetrachtung! Wenn Sie als Leser dieser Zeilen in nächster Zeit ein Bild betrachten, möchte ich Sie anregen, ein Experiment mit sich selbst zu machen: Nehmen Sie vorerst das Bild nur als Zielobjekt ins Visier, als einen fixierten Gegenstand, und betrachten Sie, wie Sie aus einer Distanz von drei Metern dieses Bild anschauen. Als nächstes merken Sie, wie Sie *neben sich stehen*, als ob Sie sich selber als Fremden von außen anschauen würden. Wenn Ihnen das gelingt, dann empfinden Sie, dass Ihre innerliche Konstitution mit dem, was Sie von außen anschauen, identisch ist. Sie bemerken auch, wie Sie ausschließlich betrachten, und dann sogar, dass Sie aus sich selbst hinausschauen.

Wenn Sie sich nun bewusst zur Bildoberfläche zurückwenden, werden Sie beobachten, dass Sie weiter neben sich stehen können; sie beobachten dabei, wie Sie weiterhin dieses Zielobjekt einfach nur beobachten.

Somit wären Sie auf dem Niveau des *reinen* Beobachtens. Gelingt Ihnen diese Haltung, dann werden Sie bemerken, dass Sie selbst derjenige sind, der schaut und aus

sich hinausschaut. Im Schauen sind Sie bei sich selbst, oder anders: der Akt der Beobachtung und Sie selbst sind identisch, weil Sie es sind, der schaut.

Wenn Sie in der Lage sind, ständig *so* wahrzunehmen, dass Sie also bei jeder Betrachtung realisieren, dass Sie es sind, der von innen nach außen schaut, dann erfahren Sie wahre und wirkliche Selbstidentität.

Durch den Prozess der Beobachtung nehme ich mich selbst auf ganz bestimmte Weise wahr als denjenigen, der mit dem Bild kommuniziert. Die Kommunikation des Bildes in der Beobachtung ist also *rekursiv*, indem sie mich in meine Selbstidentität als Beobachter zurückführt. Die Wahrnehmung oder Beobachtung meiner Identität findet simultan zur Beobachtung des Bildes statt und erschließt einen persönlich erreichten übergeordneten Sinn. Ich beobachte mein Künstler- und Betrachter-Selbst als Beobachter, der einen Bildsinn beobachtet. Der Bildsinn kann nicht ohne mich als Beobachter erschlossen werden, und ich (der Beobachter) erschließe einen Teil meiner Identität, indem ich als eben derjenige Bildsinn erschließe, der diese Handlung vollzieht.

Zur Erinnerung: Das bloß rezipierende Sehen (oder das lineare Senden und Empfangen von Informationen) substantiiert noch kein Beobachten. Beobachtung hat weder mit dem Verstand noch mit dem Begreifen absoluter Ideale, weder mit Definitionen noch mit Vorurteilen in Kategorien des Schönen, Guten und Hässlichen zu tun. Beobachten ist vielmehr ein selbstgesteuerter Wahrnehmungs- und Lernprozess, dessen Verinnerlichung auf Selbstidentität hinführt, der komplexe Formkonstitutionen aufzeigt, Analogien zu dynamischen Gesellschaftsprozessen bildet und deren Sinn aufweist.¹²

VIII. Zusammenfassung

Bei der Rezeption von Neuem in der Kunst werden automatisch Irritationen registriert, häufig als Diskrepanz zum bestehenden Erkenntnisgrad des Betrachters. In der Konfrontation mit den Exponaten (Installationen) von Joseph Beuys irritieren uns scheinbar unentzifferbare Bildinhalte, ohne dass wir uns ihrer mit Wissen zu erwehren wüssten. Was sollte mit seinen Installationen an Informationen „ausgetauscht“ werden?¹³ Keine der bisher im Gedächtnis gespeicherten Wissenskategorien vermag uns dabei Auskunft über die spezifische Problematik der neuen Situation zu geben. Darüber hinaus erwarten wir oder verlangen gar, dass der Künstler, der uns dieses "Chaos" beschert hat, uns noch freundlich aufklärt, und das bitte verständlich! Dada siegt!

Der Begriff der "Kunst" evoziert und provoziert Grenzerfahrungen und unsere Fremdheit mit neuen Situationen. Ihr Reichtum an Risiken irritiert uns, macht sie unangenehm. Wir fühlen uns einer Kunst, die wir nicht begreifen, ausgeliefert, weil uns der Handlungsrahmen und die Grammatik fehlen, um ihren Sinn zu verstehen.

12. Vgl. Anmerkung 9.

13. Bei solchen Kunst-Installationen wird der Betrachter darauf verwiesen, die Form als Handlung in ihrer Kontextualität in Betracht zu nehmen.

Wir lernen jedoch nur durch Anderssein, wer wir eigentlich sind und wozu wir fähig sind. Hier setzt die Kunst der Beobachtung an. Mitten in der Fremde und in Fremdheit kann eine Beobachtung sinnstiftende Beziehungen einzelner Faktoren zueinander knüpfen und so das Potenzial einer aussichtsreichen Handlungsposition aufbauen; in einem intakten Wirtschaftssystem, einer funktionierenden Politik und eben in der Kunst ist es nicht anders.

Der künstlerische Schaffensprozess, der vom Unbekannten das Bekannte ableitet, das ist das Wesentliche, was mich beschäftigt und noch weiterhin beschäftigen wird. In diesem Prozessgeschehen arbeite ich als Künstler ständig daran, nicht voreingenommen zu urteilen, damit ich weiter am sinnstiftenden Spiel der Beobachtung teilhabe. Ich ertaste und überschreite meine inneren Grenzen. Ich beobachte spielerisch, entdecke im Prozess der Gestaltklärung neue Bildformen und erstelle Beziehungen zueinander, die als Ganzes mehr aussagen als die Summe aller einzeln in Betracht gezogener Teile.

Bei der Beobachtung einer Kunst, die sich dem allzu forschen Zugriff entzieht, wie das im Werk von Joseph Beuys oder bei den Dadaisten der Fall ist, ist die Vorgehensweise nicht anders: Zur Erschließung des Bildes bedarf es häufig nur einer anderen Sichtweise als derjenigen, die der jeweilige Betrachter bisher erfolglos anwendet. Wie gestaltet Beuys eine Form, und aus welchem Material entwickelt er sie? Hat man diese Fragen beantwortet, dann entdeckt man in den Werken von Joseph Beuys die Beziehung der Kunst-Formen, und man entdeckt damit auch, welche Geisteshaltung, welche Metapher oder welchen Symbolgehalt diese Formen uns hier und jetzt mitteilen.

Die Tatsache, dass uns Psychologen, Geisteswissenschaftler und Kulturmacher aus Medienwelt und Politik Erklärungen des Systems der zeitgenössischen Kunst anbieten, befreit uns nicht von der Verpflichtung der eigenen Beobachtung, wenn wir an der Sinn-Entschlüsselung der Kunst und unserer Umwelt aktiv beteiligt sein möchten.

Am Ende bleibt nicht das Bild als entnommener und definierter, also "begrenzter" Wissensextrakt, sondern es bleibt ein durch viele Beobachtungen entwickelter Bildhorizont, dessen Sinn als offene, freie Kommunikation nur selbstverständlich, aus sich selbst heraus verständlich ist - und dies nur *so* sein kann!

FD Bunsen, Stuttgart, Mai 2001