

Das Neue Bild, 1941

Wenn die gewöhnliche Denkart seines Tätigkeitsfeldes sich radikal verwandelt, muß der Künstler sich mit „Theorie“ beschäftigen, ob er will oder nicht. Die bezeichnendsten Künstler jeder Periode waren mehr oder weniger Theoretiker, das ist wahr; aber es war nicht unerläßlich für sie über den Bereich ihrer unmittelbaren Erfahrung hinauszugehen in einer Zeit, die ein stabiles System koordinierter intellektueller Aktivität besaß, das auf allgemein anerkannten Werten aufbaute.

Es ist unübersehbar, daß von unseren Tagen ausgehend ein solches System nicht in Frage kommen kann. In unserer Epoche ist die Gesellschaft durch derart antagonistische Ziele geteilt, daß sich ihre intellektuellen Beschäftigungen in den gegensätzlichen Tendenzen unterschiedlicher „Bewegungen“ manifestieren.

Diese Antagonismen übersetzen sich im Reich künstlerischer Schöpfung durch die Tatsache, daß die Begriffe *schön* oder *häßlich* - selbst innerhalb der Grenzen eines einzigen Landes - keine allgemein anerkannte Bedeutung mehr haben. Die Konsequenz ist, daß diese Begriffe nicht länger in seriösen Diskussionen gebraucht werden können, daß man nicht länger auf die ästhetische Terminologie Bezug nehmen kann, wenn es sich darum handelt einen Punkt des Verständnisses zu finden, der über die besondere Ideologie dieses oder jenes Clans von „Eingeweihten“ hinauswill.

Letzthin wurden aner kennenswerte Bemühungen unternommen um den Weg zu einer wirklichen ästhetischen Wissenschaft zu verfolgen; aber solange selbst die Möglichkeit einer solchen Wissenschaft, zu Unrecht oder zu Recht, noch Gegenstand der Diskussion bleibt, sind die Grundbehauptungen notwendigerweise zu kontrovers um den Zwecken einer objektiven Analyse zu dienen. Ferner erlaubt uns das in unserer Epoche erreichte, enzyklopädische Wissen in Sachen Kunst die charakteristischen Grenzen der Auffassung von „Schönheit“ und „Häßlichkeit“ zu fassen, die in ihrer okzidentalischen Formulierung wohl keineswegs als universell anerkannt werden könnte.

Nur zu einem bestimmten - historisch festzulegenden - Zeitpunkt fanden sich die Konzepte der Schönheit und Häßlichkeit derart im Zentrum künstlerischer Aktivität, daß sie als ihr Seinsgrund erschienen. Andere Kulturen, wie die sogenannten „archaischen“ und „primitiven“, bedurften nicht vergleichbarer Auffassungen. Die großen anonymen indianischen Bildhauer des pazifischen Nord-Westens etwa, sprachen von ihren Arbeiten lediglich als „richtig“ oder „falsch“. Das bedeutet nichts weniger - und die bloße Existenz *moderner* Kunst würde im Ärger über die totale Uneinigkeit aller ästhetischer Auffassung genügen, es zu beweisen - daß die Begriffe „Schönheit“ und „Häßlichkeit“ in keiner Weise wesentliche Bedingungen für die Möglichkeit der Existenz künstlerischer Schöpfung sind.

Von Kunstwerken in den Begriffen „richtig“ oder „falsch“ zu sprechen, deutet ihre vollkommene Wechselverbindung mit den vitalen Problemen der Gemeinschaft an, die sie herstellt. Denn das authentische Werk *ist keine* „Überstruktur“ und war es niemals. Es ist falsch mit Engels zu behaupten: „Der Mensch muß essen, trinken, bekleidet und beschützt sein, bevor er sich mit Politik, Kunst, Wissenschaft oder Religion beschäftigen kann...“, denn in den ersten Anfängen waren Politik, Kunst, Wissenschaft und Religion unter den führenden Mitteln um Nahrung und Kleidung anzuschaffen.

Menschen, die in den Höhlen der Vorgeschichte noch im Zeichen des Bären hausten, besaßen bereits eine Kunst von einer expressiven Kraft, die niemals übertoffen wurde. Und das erste Werkzeug, der erste abgeschlagene Feuerstein, war ebenso durch „Wissenschaft“ gestaltet, wie durch Muskelkraft. Die Anthropologie und die Psychologie haben überreichlich belegt, daß Kunst, Wissenschaft und Religion, in ihren Ursprüngen untrennbar, in ihren ursprünglichen Bedeutungen als Deutungen der äußeren Welt, als dem Anfang des Denkens, weit davon entfernt eine späte Überstruktur zu sein, nichts weniger begründen, als selbst den wirklichen *Unterbau* jeden Gebäudes menschlicher Intelligenz. Es ist schwer zu verstehen, warum soviele Sozialtheoretiker und Kunstkritiker die Tatsache übersehen haben, daß allein eine entwickelte Intelligenz in dieser Weise in der Lage war Stück für Stück die *ökonomischen* Bedingungen zu erreichen, die dem nachfolgenden

„Fortschritt“ zugrunde liegen. Niemand würde zustimmen, daß Liebe eine Überstruktur ist, weil man essen müsse bevor man sich vermehrt, und weil es für das *Individuum* unerläßlicher ist, zu essen als Liebe zu machen - denn für die Menschheit ist die Vermehrung ebenso unerläßlich, wie die Ernährung. Und es ist in keiner Weise eingänglich, daß Wissenschaft und Kunst die Befriedigung einiger Urbedürfnisse voraussetzt - weil der Mensch, klar gesagt, nicht als solcher beginnt, nachdem er die dringsten tierischen Bedürfnisse befriedigt hat.

Dennoch ist der marxistische Irrtum sehr verständlich, denn er war in erster Linie von der Betrachtung „offizieller“ Kunst des 19. Jahrhunderts abgeleitet. Das *Zeitalter des Geschäfts*, das größtenteils auf der Idee des individuellen *Profits* aufbaute, konnte natürlich keine *spontane* gemeinschaftliche Ausdrucksform, keinen *Stil* entwickeln. Tatsächlich wird in einer Zivilisation, deren Hauptbeschäftigung die gegenseitige Ausbeutung ist, jede in irgendeiner Weise auf dieses Motiv bezogene Ausdrucksform notwendigerweise geächtet - solch eine Zivilisation muß mit gutem Grund gegenüber jeder ernsthaften Veranschaulichung seiner wirklichen Begierden Abscheu empfinden und erlaubt dem von ihr bezahlten Künstler nichts als „idealistische“ Versteckspiele. Deshalb konnte eine bürgerliche Gesellschaft, die nur eine heuchlerische Ausdrucksform erlaubte, nichts als Pseudo-Kunst herstellen, ein dumpfes und lächerliches Potpourri früherer Kulturen und Stile. Jede „offizielle“ Kunst, die in allen „zivilisierten“ Ländern der Welt vom Beginn des letzten Jahrhunderts bis in unsere Tage so erstaunlich uniform ist, beweist das. Es war nur natürlich, daß diese Kunstwerke mit anderen dummen Artikeln des Luxusmarktes assoziiert wurden - daß diese Kunst zur Frage des „Geschmacks“ wurde, was seine Kritiker dazu zwang ihr Vokabular aus der Küche zu beziehen.

Inmitten dieser mechanistischen Zivilisation konnte die Kunst als ein wahrhafter Ausdruck tiefster menschlicher Bedürfnisse und Wünsche nur um einen schrecklichen Preis überleben: für den Preis seinen Platz im täglichen Leben zu verlassen. So kam es zu der traurigen Formel „l'art pour l'art“.

Der Konflikt erscheint zum erstenmal ohne mögliche Zweideutigkeit bei Baudelaire und Courbet - und der Naturalismus könnte kaum anders verstanden werden, denn als erste *Bewußtseinskrise* der *modernen* Kunst. Und wenn Flaubert und Cézanne in der Folge darangingen die Natur mit der Realität zu verwechseln, teilten sie nur den materialistischen Irrtum ihrer Zeit. Der Dichter wurde zum „maudit“ wie die Hexe des Mittelalters, Erneuerer aller Art verdammt zum gleichen Elend - Rimbaud, Lautréament, van Gogh und einige andere versuchten bereits verzweifelt die Brücke zwischen Kunst und Leben wieder-zubauen. Und die Kunst trotzte allem indem sie aufs Neue ihre mehr und mehr authentische und unzerstörbare Qualität gebieterisch wiederbestätigte. Als eine lebendige Ausdrucksform des Menschen, die Mauern einer sterilen Ästhetik zerschmetternd, wurde Kunst fatalerweise von dem grausamen Problem unserer Zeit betroffen, dem sozialen Konflikt.

Wir haben an dieser Stelle nicht darüber zu debattieren in welchem Maßstab die bekanntesten Künstler Recht oder Unrecht haben, ihre Aktivitäten diesem oder jenem Ziel dieses Kampfes zu verschreiben; der Ruhm, das Problem des Schöpferischen auf den *Stand der Zeit* gebracht und ohne Scheu die *Bewußtseinsfrage* gestellt zu haben, gebührt jedoch *in jedem Falle* ihnen, und nicht den Machern der neuen kleinen Elfenbeintürmchen der „reinen Plastik“ oder der leichtfertigen Abstraktion.

Obschon wir voll und ganz die Notwendigkeit anerkennen müssen, die ethische Frage in den Bereich der Kunst zu erheben, können wir doch am Ende unserer Analyse trotzdem den Wert gewisser bildnerischer Ausdrucksformen nicht auf dieser Ebene diskutieren - aus dem sehr einfachen Grund, daß es gegenwärtig nicht weniger Verwirrung über ethische Werte gibt, als über ästhetische Werte. Deshalb ist es für eine objektive Analyse notwendig sich der eingeschränktesten aber einzigbleibenden Sprache zuzuwenden, die für sich heute noch Universalität beanspruchen kann: und das ist die Sprache der Wissenschaft. Aber sich der Notwendigkeit wissenschaftlicher Methodik bei der Analyse bewußt zu sein, heißt nicht, daß eine solche Analyse jemals den Platz unmittelbarer Erfahrung in Sachen Kunst einnehmen kann.

Die komplexeste Kunstbewegung der letzten fünfzehn Jahre war besonders an dem Versuch interessiert, der künstlerischen Bildung durch die Befreiung des Unbewußten eine neue

gemeinschaftliche Ebene zu verleihen. Dieses Bestreben führte zu der Erfindung zahlreicher Techniken, die zu einer *Automatismus* genannten Ausdrucksform gehören.

Unglücklicherweise herrscht trotz der exzellenten Definitionen dieses *Automatismus* durch André Breton und Max Ernst bis in dem Surrealismus ergebene Schriftstellerkreise hinein eine ziemlich große Verwirrung vor, über das was als wirklich *automatischer* Ausdruck anerkannt werden kann. An dieser Stelle fehlt der Raum dieser Frage nachzugehen; ich würde mich vielmehr darauf beschränken zu rekapitulieren, daß die uns interessierenden Aspekte des Automatismus aus verschiedenen Arten von Techniken der *Vergeistigung* bestehen, deren Aufgabe darin besteht unvorhersehbare Bilder in ästhetisch amorphem Material zu empfinden und hervorkommen zu lassen.¹

Von dieser wahrhaften automatischen Tätigkeit ist es notwendig das, was man *subjektive Interpretation* nennen könnte, genau zu unterscheiden. Ein *gegebenes* Bild zu deuten oder virtuelle Bilder in anekdotische Darstellungen einzubauen ist nicht Erfinden sondern Übersetzen. Wenn Träumen (im weitesten Sinn des Wortes) für eine automatische Tätigkeit gehalten werden kann, ist das *Erzählen* eines Traums in einem akademischen Stil im Leben noch lange nicht das gleiche. Salvador Dali zum Beispiel, dieser Jaques-Louis David des Surrealismus, hat deshalb niemals Bilder hergestellt, die man als automatisch bewerten könnte. Dieser Punkt muß klar hervorgehoben werden, denn seine Verteidiger bestehen darauf, daß sein akademischer Stil keine Rolle spielt, weil er ihn als Mittel benützt automatisch erfahrene Bilder einzubeziehen. Aber genau aus diesem Grund ist seine Malerei anstatt automatisch einfach nur eine akademische Kopie einer vorher beendeten psychologischen Erfahrung.²

Wenn der *symbolische Wert* eines Bildes, so wie man es üblicherweise annimmt, vollkommen von seiner Möglichkeit abhinge mit einem außerhalb von ihm bestehenden Objekt gleichgesetzt zu werden, verkürzte sich die Kunst tatsächlich auf die Rolle des Interpreten. Aber die Funktion des Bildes reduziert sich keineswegs darauf, die Erinnerung einer erfahrenen Einheit zu verlängern, die über das Gedächtnis zerstreuten visuellen Trümmer zu organisieren. Ihr wahrer Wert, der die schöpferische Arbeit auf Antrieb in den Breiten des Kommenden verankert, besteht in dem Vermögen eine neue Verwirklichung aufzuwerfen, die sich keineswegs auf bestehende Objekte beziehen muß. Was klarerweise nachfolgend deutlich werden wird, was jedoch durch die Tatsache bereits für bestätigt gehalten werden könnte, daß selbst der symbolische Wert des Zeichens in einigen Fällen nicht von dem abhängt, was mit einer konkreten Realität gleichgesetzt werden könnte. Denn selbst das Zeichen - das die vermittelnde Abstraktion zwischen dem gemalten Bild und dem Buchstaben ist - und das im allgemeinen eine *unumkehrbar gerichtete* symbolische Abstraktion im Hinblick auf eine praktische Finalität ist - bezieht sich nicht gezwungenermaßen auf bestehende Objekte. So läßt sich „V“ für „Victory“ etc. nicht mit realen Objekten gleichsetzen, sondern mit Ideen, es wird mit visuellen Symbolen operiert, die dazu bestimmt sind ein der materiellen Verwirklichung dieser Ideen entsprechendes Verhalten zu entfesseln.

Der wirkliche Wert des Bildes in den plastischen Künsten, wie ich es im folgenden belegen werde, hängt nicht von dem ab, was es *darstellt*, sondern von seinem *präfigurativen* Vermögen, das bedeutet der Möglichkeit eine *neue Anordnung* der Dinge auszudrücken. Was die Bilder der Malerei betrifft genügte mir es zwischen dem, was ich das *darstellende* und das *präfigurative Bild* nennen würde, zu unterscheiden um reaktionäre und revolutionäre Kunst auseinanderzuhalten.

Offensichtlich entspricht jeder *Weltanschauung* von einer kulturellen Einheit eine passende *Darstellung* dieser Welt in dem Maße, wie es versucht seine Beschäftigung in plastischer Form festzuhalten. Daraus folgt, daß jede Kultur seine eigene spezifische Bildwelt besitzt, die sie darstellt: ihr *darstellendes Bild*. So hatte der mittelalterliche Mensch eine Idee von Raum, die sich von der unseren sehr unterschied. Und um ihre Welt wiederzugeben, vollzog die mittelalterliche Malerei eine Auswahl von Elementen, die einem unserer Zeitgenossen für eine solche Wiedergabe völlig unangemessen erscheinen würden. Als die Welt durch die Entdeckungen der Philosophen, Astronomen, Entdeckern und anderen sich zu verändern begann, kam auch (bewußt oder unbewußt) eine Veränderung der bildlichen Darstellung zustande. Dieser Wechsel wurde unweigerlich (alle Chroniken belegen dies) durch eine Minderheit herbeigeführt, einer „Avantgarde“, deren Ausdrucksweisen für die meisten

Zeitgenossen extrem willkürlich, wenn nicht undurchsichtig erscheinen mußten, und sicher keine vertraute *Darstellung* der Welt war; zumindestens nicht bis die neue Weise des *Zeigens* eine gewohnte Weise des *Sehens* geworden war (diese Periode hängt von dem Maß der Homogenität in der fraglichen Gesellschaft ab). So antwortete diese Mehrheit (die für die Bewegung der Intelligenz das Gesetz der Schwerkraft verkörpert) auf die Einführung der Perspektive in der Malerei mit demselben Unverständnis, wenn nicht gar mit derselben Feindschaftlichkeit, die aufkam, als die Kubisten die Perspektive verließen. Für die Zeitgenossen von Uccello schien es wie ein absurder Ehrgeiz das Auge des Betrachters *täuschen* zu wollen, und es aufzufordern *in* das Bild *hineinzugehen*. (Vasari berichtet von dem absoluten Unverständnis darüber, warum in diesen *neuen* (Renaissance) Bildern die Häuser zum Hintergrund hin kleiner werden - oder warum die Figuren überraschend an Größe verloren, je näher sie einer *willkürlichen* Horizontlinie kamen)

In den folgenden Jahrhunderten wurden dieselben „Gesetze der Perspektive“ für so vollkommen selbstverständlich erachtet, daß man bis hin zu Picasso ihre Anwendung für jede bildnerische Arbeit als unerlässlich nahm. Unsere Großväter konnten nichts als Farbflecken auf den Bildern der Maler erkennen, die ihre Aufmerksamkeit mit höchster Leidenschaft auf alles gerichtet hatten, was das Licht erscheinen ließ. Also wurde der farbige Schatten so zum Skandal, wie es die Wiederverwendung schwarzer Schatten für die Epigonen des Impressionismus wurde.

Ich denke, das sollte für die Schlußfolgerung genügen, daß das, was die durchschnittliche Öffentlichkeit jeder Epoche als seine verständliche und adäquate Darstellung empfindet, die Darstellung, die für solch ein Publikum ihr am genauesten wiedergespiegeltes Bild abgibt, nichts anderes ist, als eine Summe durch Routine erworbener Charakteristiken, das heißt schlußendlich: einer Konvention.

So gesehen - und hier kommt mein Ziel in Sicht - drückt sich ein Maler, der die von seiner Zeit als genau angesehenen Ausdrucksmittel hernimmt, ein Maler, der sich auf einer Linie mit dem Allgemeinverständlichen dieser Periode bewegt, in einer *konventionellen* Weise aus. Er kann deshalb nur ein Konformist und kein Revolutionär sein. Er steht in Opposition zu neuen Erfahrungen - wenn nicht persönlich - so doch mindestens durch den Einfluß seines Werkes.

Auf dem Gebiet plastischen Ausdrucks ist deshalb das, was hier als *darstellendes Bild* bezeichnet wurde, *reaktionär*. Nun was ist - im allgemeinsten Sinn des Wortes - das besondere *darstellende Bild* unserer Epoche? Welches ist das Bild, in dem jeder ohne Zögern seine Welt wiedererkennt? In welchem Bild entzündet der einwandfreie Realitätsgehalt einen solchen Glauben, daß jede Erfahrung sich seiner Zeugenschaft zu versichern sucht - welches ist es, das in letzter Instanz wie eine Art ideales Eichmaß über das Erfolgsmaß jedes *Realismusanspruches* entscheidet?

Die Antwort kann nicht den Schatten eines Zweifels innehaben: es ist die Photographie. Weil nur Photographie die Realität direkt und mechanisch abbilden kann, sind offensichtlich alle Anstrengungen Realität darzustellen dem Kriterium photographischer *Ähnlichkeit* untergeordnet. Daher ist nur in der Malerei die *realistische* Tendenz offen ohne möglichen Widerspruch und schickt sich an das *darstellende Bild* herzustellen, kurz, *nur in der Malerei konstituiert das realistische Bild das darstellende Bild unserer Zeit*.

Das ist derart wahr, das es dem großen Publikum selbst im Traum nicht einfallen würde, die *Wahrheit* eines Bildes durch etwas anderes zu beurteilen als durch ihre Ähnlichkeit zu Gegenständen, die außerhalb des Rahmens existieren.

Für die Öffentlichkeit von heute scheint die Erfindung des fixierten Spiegels, der Photographie, die idealen Mittel der Kontrolle zu liefern; aber bevor die photographische Ähnlichkeit zum Gesetz in der Malerei wurde, dachte niemand im entferntesten daran, zu fordern, daß der gemalte Baum wie ein wirklicher Baum aussehen müßte (sehr bezeichnenderweise ahmte die Photographie in ihren Anfängen die Malerei nach). Es ist deshalb möglich zum ersten Male *objektiv* den kapitalen Vorwurf zu formulieren, den man der realistischen Malerei unserer Zeit machen kann:

Da gegenwärtig *das realistische Bild* das wahre *darstellende Bild* ist, *arbeiten die Maler, die heute ausschließlich diese Ausdrucksmittel verwenden, im Reaktionären*.

Nicht weil er keine automatische Malerei hergestellt hat, ist er rückschrittlich, nein: weil Dali niemals etwas derartiges machen konnte, ist er fest im *Reaktionären* verwurzelt. Gleicherweise sollte

der Realismus an sich keineswegs als reaktionär angesehen werden. Ganz im Gegenteil, mit Courbet war er revolutionär, in Opposition zu einer Gesellschaft, die von der Kunst die Dienste der Friseursalons verlangte - aber der Realismus ist *heute* in dem Maße reaktionär, wie er als *darstellendes Bild* von der Konvention abgesehnet wird.

Und ich zögere nicht hinzuzufügen, daß selbst die Fotografie, die als eine einfache mechanische Technik ästhetisch neutral bleibt, in einer anti-realistischen Weise benützt werden kann. Das wurde, wie allgemein bekannt, in überragender Weise von Man Ray, Brassai, Manuel Alvarez Bravo und anderen vollbracht - und so ist Fotografie das genaue Gegenteil zu dem fleißigen Nachäffen der Fotografie durch den Maler.

Selbstverständlich hat sich das allgemeine Problem der reaktionären versus revolutionären Tendenzen in der Kunst in solch akuter Art und Weise erst seit dem Bestehen einer *modernen Kunst* gestellt, präzise seit Courbet und Baudelaire, kurz seit der erneuernde Künstler sich in seinem sozialen Status als unvermeidlich „Gesetzloser“ wiederfand. Bevor er fatal wurde, als die Malerei noch die ganze Last dokumentarischer Wiedergabe trug, war der Konflikt natürlicherweise weniger tief und weniger sichtbar. Im Zeitalter der Mythologie, dem Goldenen Zeitalter der sogenannten „primitiven“ oder „wilden“ Kunst, existiert er überhaupt nicht - denn in diesem Stadium psychologischer Entwicklung, wie im Stadium der Kindheit, gibt es noch kein volles Bewußtsein über die Unterscheidung zwischen dem zu Sehenden und dem zu Erklärenden.

Gleichermaßen ist in einer homogenen Gesellschaft die Kunst offenbar weder revolutionär noch reaktionär; in einer solchen Gesellschaft gibt es deshalb keinen Grund zwischen darstellenden und präfigurativen Bildern zu unterscheiden - Und diese Homogenität erklärt die scheinbar paradoxe Tatsache, daß die Kunst der sogenannten „Wilden“, trotz ihrer enormen Freiheiten in der Darstellung (von einem naturalistischen Standpunkt aus beurteilte Freiheiten), die traditionellste Kunst ist, die wir gegenwärtig kennen. Wenn es aber, im Gegensatz dazu, keinen grundsätzlichen sozialen Zusammenhalt gibt, kann es auch keine lebendige Tradition von Werten geben, die bestimmen welcher Gegenstand in der Kunst wertvoll sein soll, und der moderne Künstler kann nur *wahr* sein indem er *neue* Werke schafft, indem er *originell* ist. Diese Wahrheit erscheint in der Tatsache begründet, daß es (wie oben gesagt wurde) keinerlei Übereinkunft mehr darüber gibt, welche Bedeutung die Worte *schön* und *häßlich* haben. So gesehen wird deutlich, daß die Notwendigkeit der Erneuerung und die Originalität um jeden Preis keine Laune individualistischen Strebens ist, sondern die *conditio sine qua non* zeitgenössischer Kunst. Anders gesagt ist der moderne Künstler, wenn nicht per definitionem, so doch tatsächlich ein Revolutionär, während auf der anderen Seite alle tendenziöse Malerei notwendigerweise reaktionär ist - egal wieviele rote Flaggen etc. in ihre Hirngespinnste Aufnahme finden, egal ob ihr Realismus sich als *sozialistisch* oder anderswie bezeichnet. Alles das, was die Intelligenz auf einem neuen Feld der Erfahrung entdeckt, ist revolutionär - die neue Erfahrung bedarf keiner aufgesetzten *Finalitäten*, sie steht außerhalb jeder deterministischen oder metaphysischen Rechtfertigung. Ihr objektiver Wert stellt sie *ipso facto* in den Gegensatz zu allen rückständigen Tendenzen. (Es sei nebenbei bemerkt, daß uns ein intelligenter *Stilkritiker* mit Argumenten von wissenschaftlichem Wert gegen den Totalitarismus ausstatten würde.)

Die gleichen Mediokritäten die Rimbaud lebendig die Haut abzogen, ziehen heute aus der Tatsache eine übermäßige Eitelkeit, sie seien schlau genug seine x-te Biografie zusammenzustellen; sie vergessen, daß ein Irgendjemand sich nur dann ein Urteil erlauben kann, wenn sein Verständnisradius die wesentlichen Werte *seiner* Zeit umfaßt. Aber diese Herren assoziieren niemals etwas zu den neuen Rimbauds, den Cézannes unserer Tage, sondern zählen immer unfehlbar zu den Verleumdern von allem, was nicht wiedergekaut ist; und nur dank der gegenwärtigen Verwirrung in Sachen Kunst kann dieser universitäre Nekrophilismus Blüten schlagen - denn was wäre zu einem Physiker zu sagen, der zum Beispiel vorgäbe sich an die Physik von Newton zu halten?³

Es ist schwer zu verstehen, warum man in Amerika Dali in dieser Art und Weise überschätzen konnte, zu Ungunsten von Max Ernst, dem Vorläufer in jeder Hinsicht, zu Ungunsten von Miró, Tanguy, Masson, die sich als wirkliche *Seher* der realistischen Mittel nur insoweit bedienen, als es für

das Erscheinen des neuen Bildes nötig war. Denn wohlverstanden, ich habe lediglich die *ausschließliche* Verwendung der darstellend-realistischen Bildneri als reaktionär definiert.

Dali bedient sich ihrer exklusiv; alles was er darstellt kann gänzlich mit bekannten Gegenständen gleichgesetzt werden, mit deren Verformung er sich zufriedengibt, anstatt neue Formen zu erfinden. Wie konnte man seine pseudo-photographischen Darstellungen dürftiger Objekte und ärmlicher Figuren, die eine lächerliche Ausstaffierung mit allen Accessoires des Wunderhofes benötigen um Aufmerksamkeit zu erhaschen - wie konnte man diese schwarzen Männer mit der Eleganz der wunderbaren Wesen Picassos vergleichen, die sich sehr unaufdringlich einige Aspekte der äußeren Realität leihen, nur dieses wenige Etwas um zu *erscheinen*, so wie sich die Engel kleiden müßten um sich sichtbar zu machen?

Ich schätze den Dichter Dali; ich finde seinen Eingriff wertvoll, wenn er seine Verchromung als „augenblickliches Photo..“ anbietet, als Anti-Kunst (in der Tat, man spricht zu viel von der Malerei) - aber die Dinge verderben sehr schnell wenn er darangeht sich als Altmeister zu pontifizieren. Und seine wundersame Karriere erklärt sich hauptsächlich aus der Tatsache, daß er der schönen Welt erlaubt ihre uneingestanden bürgerlichen Vorlieben unter dem Vorwand zu befriedigen, sie interessiere sich für moderne Kunst.

Dali ist als der beispielhafteste Fall genommen (ich halte mich nicht bei zu begrenzten Malern auf um wesentlich zu bleiben); selbstverständlich muß gesagt werden, daß auch de Chirico und Magritte ebenfalls ausschließlich das realistisch-darstellende Bild verwenden. Eines der feinsten Errungenschaften des Surrealismus bestand jedoch darin, mit dem Jargon des Malerlehrlings auf ganzer Linie zu brechen, die künstliche Barriere zwischen der Poesie und den plastischen Künsten niederzureißen, und es ist bekannt, daß dies auf de Chirico zurückgeht. Als Dichter sah er einen neuen Aspekt der Wirklichkeit. In seiner „heroischen Phase“ kam Picasso dazu das Siegel der Siegel des Bildes zu brechen, aber André Breton hatte seine Sprache noch nicht der neuen Poesie gegeben, deren Wort zu eingeschränkt war um unbedingt verführerisch zu sein, denn vielleicht wäre es nicht unmöglich seine Vision anders zu sagen als in der Sprache der Malerei, um so mehr, als sie es zu einer Zeit war, die den Engpaß zur Poesie eröffnete.⁴ *Das darstellende Bild*, so wie es gänzlich das Ausdrucksmittel des Dichters de Chirico blieb, offenbarte einen zwingend neuen Aspekt der Dinge, indem es die Elemente der Wirklichkeit zum *ersten* Mal aus ihren gewohnten Verhältnissen warf; aber es verriet ihn, als er sein Vertrauen darin als Mittel einsetzte um selbst zu *sehen*, anstatt es einfach zu verwenden um zu *zeigen*. Ich denke, daß de Chirico als Maler, gegen das Gefüge seiner Zeit arbeitend, das falsche Gleis nahm, als er aufhörte seine Malerei als ein einfaches *Mittel* zu sehen, seine Vision als Poet zu zeigen. Denn es war nicht die Vision, die ihn zuerst verließ. Er schrieb das erstaunliche *Hebdomeros* zu einer Zeit, als seine Malerei bereits in die schlimmste Art von Akademismus gesunken war.

Diese Art und Weise die Frage zu stellen geht offensichtlich weit über die üblichen nutzlosen Diskussionen über das „besser gemalt“ oder das „schlechter gemalt“ hinaus. Aber die meisten Schriftsteller, die die spezifisch technischen Mittel der Malerei mit den allgemeinen Ausdrucksproblemen in der Kunst verwechseln, fragen sich nicht einmal, worum es geht.

So gesehen bleibt seine Tragödie mit Bedeutungen und Warnungen angefüllt - und sicher wird unser Bewußtsein in der weißen Verfinsterung seiner geräumigen Stadtplätzen noch ein Rendezvous mit sich selbst suchen, wenn niemand mehr an den Grobheiten der Kreuz-Bild Puzzles interessiert sein wird.

Dali - Chirico; Die Scherzfrage und das Rätsel - darin liegt der ganze Unterschied.

René Magritte, wie der frühe de Chirico ein philosophischer Maler, verwendet das Medium der Malerei in einer bescheidenen Weise um die Mysterien der Transparenz darzulegen, über die er auf sehr eindringliche Art nachdenkt; solange er nur sein Nachsinnen verfeinert und nicht seine Malerei, wird seine Arbeit, trotz seiner Grenzen, eine entschieden persönliche und historische Bedeutsamkeit behalten (was für seine Nachfolger verneint werden muß). Vielleicht kann ich mich verständlicher machen indem ich sage, daß Magritte (wie de Chirico) in einer rein poetischen Weise *assoziiert*, was heißt, daß er die Bilder versetzt, überträgt, ungeachtet der Objekte, genau in der Weise wie ein Dichter

Worte benützt, was sie so verständlich für den Dichter und so faszinierend für den Maler macht. Auf diese Weise sind zum ersten Mal die *Objekte unter sich* frei, Liebesheiraten zu feiern, die in ihren Bildern das ganze Drama der Begegnung spielen.

Nichts dergleichen bei Picasso. Dort kennen die Dinge nichts als die alleinige Begegnung mit dem Maler, der ihnen nicht die Zeit läßt sich kennenzulernen, sie auf Anhieb zermalmt in dieser roten Magie, die Liebe ist, die einzige Liebe des gleichen Gegenstands, so sterblich verfolgt, daß er nicht besser als Daphné zu überleben wußte, als in einer fortlaufenden Transfiguration.

Die arme Idee, die sich einige Schriftsteller mit besten Absichten von den Möglichkeiten des Bildes (und darüberhinaus von dem anschaulichen Denken) machen, indem sie das Bild an nichts anderes anzubinden wissen, als an das Gedächtnis, läßt sie im Namen des Materialismus behaupten, „die Revolution“ dürfe niemals als „etwas außerhalb der konkreten Realität stehendes“ angesehen werden. Aber um eine Revolution zu *machen* muß man sie gleichfalls vorher *imaginieren*: das heißt dasjenige *präfigurieren*, was *sei*, außerhalb dessen was ist. Unter demselben Begriff stellt das *präfigurative Bild* nicht dar, was existiert, sondern nimmt *potentiell* Züge dessen vorweg, was sein wird. Das ist sein Hauptmerkmal, ein Merkmal, durch das es mit der Einbildungskraft verbunden ist und so mit der Zukunft, anstatt von dem Gedächtnis und der Vergangenheit auszugehen.

Die ganze Tragweite des präfigurativen Bildes philosophisch auszubreiten ist auf diesen Zeilen unmöglich. Hier seien einige Beispiele dessen, was mit diesem Konzept im engsten Sinne gemeint ist, vorausgeschickt.

Hier einige „Landschaften“ von Paul Klee, sie ähneln überraschend Infrarotaufnahmen, und die Infrarotphotografie wurde erst Jahre später erfunden; hier Zeichnungen Arps - aber nein, diese vegetabilen Silhouetten sollen die letzte Erfindung der Camouflage sein, um die Geometrie der Zielscheibe aufzulösen⁵ - ein Bild, daß ich verführt war für ein Gemälde von Kandinsky von 1912 zu halten, stellte sich als eine Darstellung einer Luftschlacht neuester Art heraus - und der Camouflage Effekt des Kubismus ist derart offensichtlich, daß er selbst Gertrude Stein nicht entgangen zu sein scheint. (Später wurde der Kubismus manchmal als Camouflage verwendet, um bestimmte unheilbar akademische Strukturen zu verdecken). Als es schließlich möglich wurde Wind zu fotografieren, erschien der Wind mit dem Gesicht von Max Ernsts *Nageur aveugle* (siehe *Life*, 20. Oktober, 1941, S.27 und *Max Ernst, Cahiers d'Art, Paris, 1937, S.12* und 80).

Unglücklicherweise deuten diese schwachen Beispiele, die zuerst ins Bewußtsein kommen, meistens auf Krieg hin. Gleichwohl - ist das wirklich zufällig? Oder ist es nicht so, daß - selbst in diesem über-vereinfachten Sinne verwendet - die präfigurativen Fragestellungen durch Hinweise spontan beantwortet werden, die sich auf die grausamste Beschäftigung dieser Zeiten beziehen?

„Das was jetzt bewiesen wird, ist lediglich das früher Imaginierte“, sagte William Blake. Manchmal läßt sich die äußere Welt in erstaunlicher Weise durch *wiedererkennen* auf, fähig dem Leben das zu erklären, was vor dieser Konfrontation als die unabhängigste, die originellste Erfindung des Künstlers durchging.

Welche Überraschung als wir diese schonungslosen Abbildungen der Welten der Wassertropfen entdeckten, aufgenommen wie in einer Falle in den Vitrinen des Museums für Naturgeschichte! Wir erkannten sie sofort wieder, ob als Brüder der „männlichen“ und „weiblichen“ *Perlen*, ob als die katzenhafte Geduld der rollenden Brandung Tanguy. Unendlicher Reichtum und Vielfalt eines Werkes, die eine ganze Generation von Bildhauern in Atem halten könnte.

Die Parallelen mit der Skulptur wären leicht zu finden. So wurden die aerodynamischen Linien durch das Werk Brancusis vorweggenommen⁶ (dessen große Entdeckung es war für sich zu erkennen, daß plastische Probleme in der Skulptur nicht existieren) etc.etc.

Ich möchte damit nicht vorschlagen moderne Kunst wie Teeblätter oder tierische Eingeweide zu verwenden um darin die Zukunft zu lesen, sondern vielmehr zeigen, daß das präfigurative Bild Möglichkeiten der Existenz einer zukünftigen Wirklichkeit aufzeigt.

„Wer, sagte Philostrates in seinem Buch „Das Leben des Appollonius von Tyana“ (3.Jhdt.n.Chr.), wer hat Phidias geführt um den Gott darzustellen, den er niemals gesehen hat? Etwas anderes hat ihn geführt: eine Sache voller Weisheit. Was? Kannst Du nichts anderes anführen außerhalb der

Nachahmung? Es war doch die Einbildungskraft, die seine Formen erschuf. Man kann die Einbildungskraft für einen viel subtileren Künstler halten als die Nachahmung. Die Nachahmung stellt die gesehenen Dinge dar; aber die Einbildungskraft stellt die nicht gesehenen Dinge dar.“

In der Dämmerung wie im Untergehen des geistigen Sterns geht das Bild, wie Vergils weißer Schatten, dem Gedachten voraus - und alles deutet darauf hin zu glauben, daß es allein das Bild ist, daß Stück für Stück die Tore des wahren Palastes der Entdeckung öffnet. Denn nicht nur die Möglichkeit der Identifikation mit Objekten, die außerhalb zu existieren scheinen, greift in *keiner Weise* dem Sein und dem Wert des präfigurativen Bildes voraus; sondern, ganz im Gegenteil, seine möglichen Bedeutungen wachsen in umgekehrtem Verhältnis dazu, wie unmittelbar identifizierbar das Bild ist, d.h. wie wiedererkennbar es ist, wie *bekannt*.

Die höchste Rechtfertigung und die große Lehre der modernen Kunst, die uns mit Hoffnung füllen läßt, ist, daß das, was *sein könnte*, nicht durch das legitimiert werden muß, was *ist*.

Das Mögliche muß nicht durch das Bekannte gerechtfertigt werden.

Das ist es, was uns - inmitten der Enttäuschungen aller Art - die Sicherheit gibt: eines Tages wird *die Brücke* gebaut sein. Andere Menschen werden sie passieren. Und *von der anderen Seite* werden es nicht mehr die Phantome sein, die kommen um ihnen zu begegnen - der Berg aus Glas, dessen Rückstrahlung uns zuweilen verblendet, der allzuoft nichts als unser eigenes Gesicht wiedergibt, für sie wird er sich öffnen und ihnen den Schatz ihrer Kindheit als Ganzes zurückgeben.

¹ Aus Gründen der Vollständigkeit wurden hier beide Versionen vereinigt, das *sense* der englischen Version und das *faire jaillir* der französischen. (Anm.d.Übers.)

² Ergänzend eine Passage, die in der englischen Version in *Form and Sense* (1945) hinzugefügt wurde, und einer Rezension der Zeitschrift VVV aus der *Amerindian Number DYN 4-5* (S.81) entstammt, die Paalen unter dem Pseudonym *Charles Givors* veröffentlicht hatte: „Denn der Automatismus, in der Malerei wie in der Poesie, kann nicht mehr als eine einstimmende *Technik* sein, und nicht kreativer Ausdruck. Der verbale Fluß des Poeten und der kaleidoskopische Fluß des Malers, der durch den Automatismus emanzipiert wird, ist nicht mehr als Rohmaterial - und es ist das große Verdienst des Surrealismus uns gelehrt zu haben, daß es *das* ist (und nicht die äußere Welt), welches das wahre Material des Poeten und Malers darstellt. Aber dafür, daß ein Gedicht oder ein Bild sei, muß eine Sprache artikuliert werden. Die ewigfließende Sauce oder die verbale Inflation wird so langweilig, so bar jeder menschlichen Botschaft wie die kleine Algebra des rechtwinkligen plastischen Purismus.“ (Anm.d. Übers.)

³ In der englischen Version des Textes erscheint diese polemische Passage in etwas abgemilderter, verallgemeinerter Form: „*Dank der vorherrschenden Verwirrung in Sachen Kunst kann sich heute jeder, der hoffnungslos unfähig ist irgendeine Art von Beruf auszuüben, der nicht einmal Politiker sein kann, immer noch Kunstkritiker nennen. Die Verständnistiefe eines Kritikers kann nur durch seine Verständnistiefe der bezeichnenden Dinge seiner eigenen Epoche gemessen werden. Denn vergangene Epochen können nur vom Standpunkt der eigenen Zeit aus interpretiert werden. Und in Bezug auf einen Kritiker, der behauptet Kunst nur bis zu den Alten Meistern zu verstehen - wie steht es dann mit einem Physiker, der nicht über die Physik Newtons hinauskommt?*“ (Anm.d. Übers.)

⁴ Erklärend sei die vereinfachte englische Version dieses Satzes übersetzt angeführt: „*Die expressiven Möglichkeiten der Poesie dieser Zeit schienen vielleicht weniger verlockend als diejenigen, die sich in der Malerei anboten.*“ (Anm.d.Übers.)

⁵ in der englischen Version findet sich hier ein Verweis auf ein Zeitungsfoto: „*siehe The New York Times Magazine, 25.Mai, 1941*“ (Anm.d. Übers.)

⁶ Dieser Artikel wurde im Juni 1941 geschrieben. Im Juni 1944 erschien in *Art News*, Seite 8, eine Illustration, die Brancusis *Vogel im Raum* von 1919 mit zwei modernen Hubschrauberblättern verglich.