



**RHEINISCHE FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT BONN**  
**INTERNATIONALES ZENTRUM FÜR PHILOSOPHIE**  
**NORDRHEIN-WESTFALEN**



Wolfram Högbe

## **Expressive Transzendenz**

Visuelle Strategien der Moderne  
(Mit einer Eingangserinnerung an Emilio Garroni)

Emilio Garroni, wahrer Meister einer modernen *Marivaudage avec l'Absolu* (so Paul Valéry mit Blick auf Mallarmé)<sup>1</sup>, verteidigt und entwickelt in seinem Hauptwerk *Senso e paradosso*<sup>2</sup> die Philosophie in ihrer kompletten Gestalt als Ästhetik.

Warum und wieso kürt Garroni dieses ungewöhnliche Verständnis der Philosophie als ästhetische Theorie? Die Antwort ist einfach: Nur in ihrer Gestalt als Ästhetik erreicht die Philosophie den unverfälschten Kernbereich ihrer Fragestellung, denn dieser Kernbereich bestehe schlichtweg in dem ungelösten Problem „einer Bereitschaft zum Verstehen.“<sup>3</sup>

In dieser Fassung versucht sich Garroni auch vom Denken der Postmoderne seiner Zeit abzusetzen, von einem *offenen Denken*, das alle Konturen verliert. Eine generalisierte Ästhetik, wie Garroni sie vorschwebt, muß dagegen von Kants *Kritik der Urteilskraft* ihren Ausgang nehmen und zwar in Verbindung mit dem Konzept einer *Minimalsemantik*, wie sie Tullio De Mauro vorstellig gemacht hat.<sup>4</sup> Insofern beerbt Garronis Philosophie Kants dritte Kritik als *semantische Theorie*, als Theorie einer fernen Semantik, einer verzögerten bzw. manchmal sogar ausbleibenden Bedeutung.

Was Kant mit De Mauro eint, ist die Einsicht in die semantische Unausgefülltheit, Porosität oder Unbestimmtheit unserer Weltstellung auf der Basis der Frage: Was ist das? Was mag das bedeuten? Und diese Fragemöglichkeit gründet, wie Garroni in sokratischer Tradition ausführt, in einem dezidierten „*Abstand-Nehmen vom Wissen*“.<sup>5</sup>

Nur in dieser Distanznahme zum Wissen, die uns erstaunlicherweise ja möglich ist, also mit der Konzession eines gewußten Nichtwissens, stoßen wir vielleicht

<sup>1</sup> Paul Valéry, *Cahiers/hefte*, eds. Hartmut Kühler/Jürgen Schmidt-Radefeldt, Bd. 6. Frankfurt/M. 1993, p. 237.

<sup>2</sup> Rom 1986; dt. *Sinn und Paradox*, transl. Annette Kopetzki, Frankfurt/Bern/New York/Paris 1991 (zitierter Text).

<sup>3</sup> Emilio Garroni, *Sinn und Paradox*, op. cit., p. 25.

<sup>4</sup> Cf. Tullio De Mauro, *Minisemantica*, Roma/Bari 1982.

<sup>5</sup> Emilio Garroni, *Sinn und Paradox*, op. cit., p. 132.

einmal auf wirkliches Wissen. Wir leben effektiv in dieser Zwischenzone, das ist die grundlegende Paradoxie unserer Weltstellung. Obwohl diese Stellung flüssig und offen bleibt, ist sie keinesfalls in einem negativen Sinn zu verstehen. Denn dieses Paradox ist für Garroni geradezu der Sinn unserer Existenz. Hier steht Garroni in einer untergründigen, clandestinen Beziehung zu Cusanus.

Das zeigt sich, so Garroni, „in der Tatsache, daß es ohne diese Bedeutungslosigkeit, Unfruchtbarkeit, Leere und Seichtheit für uns nichts Ernstes, Vollständiges, Fruchtbare und Bedeutungsvolles geben könnte. Dieses Paradox kann (...) als der ‚Sinn‘ angesehen werden, der die vielen ‚Bedeutungen‘ erst möglich macht. Es handelt sich um das Problem der Möglichkeit von Erfahrung im weitesten Sinn ...“<sup>6</sup>

Wir leben in dieser Differenz von Wissen und Nichtwissen, wir existieren in diesem unhintergehbaren Paradox, und insofern ist diese Paradoxie für unsere Existenz als *homo sapiens* konstitutiv, oder, wie Garroni sagt, ‚gründend‘.<sup>7</sup>

In dieser ‚gründenden‘ Funktion öffnet sich also erst in diesem Paradox unser spezifischer Horizont als *homo sapiens*, denn in diesem Horizont sind alle Arten des Gegebenseins, die Gottlob Frege ‚Sinn‘ nennt, versammelt.

Insofern ist der Ort, den das Paradox zwischen Nichtwissen und Wissen gleichsam aufspreizt, im Geiste Kants erkenntnismöglichend, also transzendental. Da dieses Paradox aber unvermeidlich in die Textur unserer Weltbezüge hineingewoben ist, ist es zugleich immer auch erfahrbar. Garroni spricht hier als Leser Hegels geradezu von einer „Identität von ‚transzendental‘ und ‚empirisch‘“.<sup>8</sup>

Wir werden unsere paradoxe Weltstellung aus diesen Gründen nie los, dürfen das auch gar nicht wollen, wenn wir nicht in einer vermauerten Fraglosigkeit unbelehrbarer Dogmatik zugrunde gehen wollen. Denn die paradoxe Weltstellung, die gleichwohl keineswegs aporetisch ist, sorgt dafür, daß wir über

<sup>6</sup> *Sinn und Paradox*, op. cit., p. 159.

<sup>7</sup> *Sinn und Paradox*, op. cit., p. 182 et passim.

<sup>8</sup> *Sinn und Paradox*, op. cit., p. 180.

alle Festlegungen hinweg zu Neuem vorstoßen können, nur in dieser Weltstellung sind wir innovativ.

Garroni faßt die Vorzüge dieses Projekts so zusammen: „das Verstehen als solches ist schon in sich selbst identitätsabträglich. Es läßt uns immer wieder von Neuem etwas verstehen, (...). Es ist etwas *Transkulturelles innerhalb der Kultur selbst*.“<sup>9</sup> Das ist seine deutlichste Absage an die postmoderne Beliebigkeit im Sinne eines *internen Absoluten*, das zwar uninterpretiert bleibt, aber von uns in Anspruch genommen wird, ob wir nun wollen oder nicht, wenn wir nur zu verstehen bereit sind.

Kein Wunder, daß er von hier aus in durch und durch ironischer Manier einen Blick zurück auf seinen Helden Sokrates werfen kann, diesen ‚Stifter-Heros der Philosophie‘, dessen ‚schwerwiegendste Schuld‘ es sei, ‚die Fähigkeit der Selbstidentifikation innerhalb einer Gruppe in Frage gestellt zu haben, das Identitätserschütternde im Identitätsstiftenden offengelegt zu haben.“<sup>10</sup>

Solchen Offenlegungen arbeitete Emilio Garroni als Sokrates-redivivus zu, als Mensch, als Lehrer und Denker. Wir haben nicht den geringsten Grund, uns darüber zu beschweren, denn Garronis Arbeit ist Arbeit an der Erleichterung des Menschen, der es ansonsten bloß gewohnt ist, im Joch und Geschirr übernommener Meinungen seine Ackerfurchen zu ziehen.

Dennoch werde ich mich im Folgenden an ihm versündigen. Aber ich werde nur seinen Buchstaben verraten, nicht seinen Geist. Garroni wollte nämlich die Philosophie gerade in dem skizzierten Sinn als Ästhetik von der Kunst, namentlich von den Bildern fernhalten, sie allenfalls als ‚exemplarische Referenten‘<sup>11</sup> zulassen.

---

<sup>9</sup> *Sinn und Paradox*, op. cit., p. 294.

<sup>10</sup> *Sinn und Paradox*, op. cit., p. 294.

<sup>11</sup> *Sinn und Paradox*, op. cit., p. 9.

Ich hingegen werde jetzt Bilder zum Sprechen geradezu zwingen, um aus ihnen das metaphysische Profil des vergangenen 20. Jahrhunderts zu extrahieren. Paradox ist natürlich auch dieses Unternehmen: ich versuche Bilder zu zwingen, wo ich von den Bildern schon *bezwungen* war. Auch dies ist mithin eine *Marivaudage avec l'Absolu*, auf die ich am 4. November 1982 auf einem Kongreß des Istituto Banfi in Reggio nell'Emilia mit (nicht nur) einem Glas Whisky (Glenmorangie) mit Emilio Garroni zum ersten Mal angestoßen habe. 1991 habe ich dann die deutsche Übersetzung von *Senso e paradosso* im Verlag Lang herausgebracht.

\*

Im Folgenden werde ich mithin eine Achse durch das expressive Profil des 20. Jahrhunderts legen, um die Drift seiner internen Evolution sichtbar werden zu lassen. Es geht also nicht um Kunstgeschichte, sondern um Philosophie im Stile einer kulturellen Filettiermaschine. Ich bin interessiert nicht am Fleisch, sondern an Gebein und Skelett, **an der expressiven Carcasse des 20. Jahrhunderts**. Am Ende werde ich noch einen Blick auf das riskieren, was expressiv auf uns zu kommt. Eigentlich ist das unseriös, aber mit der Lizenz von Emilio Garroni wage ich es doch, weil es natürlich spannend ist.

Eric Hobsbawm nannte das 20. Jahrhundert das Zeitalter der Extreme (*Age of Extremes*).<sup>12</sup>

Das gilt nicht nur für das politische, sondern auch für das expressive Profil des 20. Jahrhunderts. **Auch das Tableau der bildenden Künste umfaßt in diesem Jahrhundert visuelle Extreme.**

Ich werde diesen Befund aus Gründen der Übersichtlichkeit nicht nur, aber vor allem mit drei Personen verbinden: mit Kasimir **Malewitsch** (1878-1935) (Abb.

---

<sup>12</sup> Eric Hobsbawm, *The Age of Extremes. The short twentieth century, 1914-1991*, London 1994.

1), mit Joseph **Beuys** (1921-1986) (Abb. 2) und mit Imi **Knoebel** (geb. 1940) (Abb. 3).

Mitte des 19. Jahrhundert kam es in Europa in den Salons der maßgeblichen Metropolen, nicht nur, aber vor allem in Paris, zu einer visuellen Opulenz, die sich in Exotismen aller Art expressiv überbieten wollte bis zum flagranten Kitsch. So exemplarische bei Alexandre Cabanel (1823-1889) (Abb. 4), dessen Geburt der Venus (1863) wir hier sehen. Dieses Bild, das Napoleon III von der Wand des Salons weg sofort ankaufte, war seinerzeit eins der meist reproduzierten Bilder überhaupt.

Indes, man hatte schon damals ein schlechtes Gewissen. Aber auch dieses visualisierte sich opulent bis zur unfreiwilligen Groteske. Das schlechte Gewissen war in verklemmter Umgebung nur in mythologischer Maske mit unzweideutig sadomasochistischer Attraktivität möglich. Diesen historisch untergündigen, aber ebenso historisch langfristig wirksamen Sadomasochismus haben wir bis heute noch nicht entschlüsselt.

Wir sehen hier (Abb. 5) ein Bild der nackten Wahrheit (1896) von Jean-Léon Gérôme (1824-1904). Die nackte Wahrheit (*veritas nuda*) steigt mit einer Peitsche aus dem Brunnen der Klarheit, um die Menschheit zu züchtigen. Faktisch gehört das Bild zur politischen Ikonik, wie sie sich seinerzeit um die Dreyfus-Affäre in Frankreich herausbildete.<sup>13</sup> Aber das hier nur am Rande.

Zwanzig Jahre später war es jedenfalls soweit. Der erste Weltkrieg schwang seine Peitsche über Europa, aber anders als es sich die Sadomasochisten der Salons hatten vorstellen können. Es war mithin schon in den Salons des 19. Jahrhunderts in diffuser Weise klar: so konnte es nicht weitergehen.

In allen Bereichen drängten seither und verstärkt seit Beginn des 20. Jahrhunderts reduktive Tendenzen nach vorne. Rückgänge auf Elementares

---

<sup>13</sup> Cf. hierzu Daniela Kneissl, *Die Republik im Zwielficht. Zur Metaphorik von Licht und Finsternis in der französischen Bildpublizistik (1871-1914)*, Oldenburg 2010, pp. 287 sqq., bes. p. 310 sq.

beherrschten zunehmend die Szene. Geste, Wort, Form, Klang, Bild und Gedanke verlieren jede bloß stellvertretende und dekorative Bedeutung. Expressive Formen müssen sich ab sofort aus sich selbst legitimieren.

Am Ende des 20. Jahrhunderts hingegen ist diese reduktive Tendenz ausgereizt. Neu Opulenzen wiederum bis zu flagrantem Kitsch wagen sich erneut an die Oberfläche. Aber das steht am Ende meiner Überlegungen.

Beginnen wir mit dem massiven reduktiven Impuls zu Anfang des 20. Jahrhunderts. Um vieles zu überschlagen bietet sich hier in harter Kante zu Cabanel und Gérôme das berühmte *Schwarze Quadrat* (1913/15) von Kasimir Malewitsch an (Abb. 6).

Aus diesem reduktiven Abrißgeschehen heraus müssen wir nun auch das Werk von Joseph Beuys plausibel machen. Er antwortet auf die reduktiven Tendenzen als Nomade und Schamane.

Als Nomade erobert er sich erstens die gegenständliche Welt nach Malewitsch auf neue Weise zurück. Wie, werden wir sehen.

Als Schamane bezieht er zweitens die neue Dimension einer uninterpretierten Transzendenz in sein Darstellungsprofil mit ein. Wie, werden wir auch sehen.

Beides zusammen nenne ich *Beuysianismus*. Unter diesen Titel fasse ich ein Konstrukt, das uns als Achse der Kunstentwicklung des gesamten 20. Jahrhunderts dienen kann und daher mit der biographischen Gestalt von Beuys kaum noch etwas zu tun hat. Dieses Konstrukt ist schon die versprochene Carcasse des expressiven Profils des 20. Jahrhunderts.

Nachdem also Malewitsch den Gestaltungsraum auf eine monochrome Fläche reduziert hatte, hätte sich die Kunst in jedem weiteren Schritt auf dieser Linie

beinahe selbst abgeschafft. Die Alternative war, daß ein neuer Rechtsgrund für die Akzeptanz von Gegenständlichkeit gefunden werden mußte.

Mit Malewitsch und Paul Valéry blieb ja nur ein nicht identifizierbarer Gegenstand übrig, den Paul Valéry 1923 als *objet ambigu* bezeichnet hatte.

Malewitsch wollte die Kunst, das war sein legitimierendes Argument, aus jeder Dienststellungsfunktion befreien, zuletzt eben auch aus der Knechtschaft der Gegenständlichkeit. Der Künstler der Moderne war eben nicht mehr als feudaler Hofkünstler, noch als bürgerlicher Salonkünstler, aber auch nicht mehr als politischer Gesellschaftskünstler legitimiert. Kunst, so Malewitsch, ist allein dem *Geist der gegenstandslosen Empfindung* verpflichtet. Sie will „nicht mehr im Dienste des Staates und der Religion stehen, sie will nicht mehr die Sittengeschichte illustrieren, sie will nichts von dem Gegenstand als solchem wissen (...).“<sup>14</sup>

Beuys hält hier dagegen. Wenn er auch die Absage an alle Dekoration und Dienststellung von Malewitsch bejaht, macht er doch geltend, daß es selbst dann immer noch eine Dienstbarkeit der Dinge *für sich selbst* gibt. Sie präsentieren sich in einem Reichtum von Verweisen, die zu ignorieren ein Künstler kein Recht hat. Denn Nicht-Identifizierbarkeit der Objekte zieht Nicht-Identifizierbarkeit der Subjekte nach sich, dem Objektverlust folgt ein fataler Subjektverlust. Darin sieht Beuys *das* Grundproblem der Moderne.

Hiergegen bringt der Beuysianismus folgendes Argument in Stellung. Dinge sind nie nur *facta bruta*. Sie haben im Bedeutungsspielraum ihrer Begegnung mit dem Menschen immer auch Verweisungs-qualitäten und zwar *aus sich heraus*. Malewitsch konnte mit dieser *autologen* Symbolvalenz der Dinge noch nicht rechnen. Sie blieb ihm hinter den *heterologen* Symbolschleiern der Tradition verborgen. Insofern mußte er diese mit Recht wegreißen.

---

<sup>14</sup> Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*, München 1927, p.65.



Wir können aber, wenn diese Schleier weggezogen sind, gar nicht anders als die Dinge in der *corona* ihrer autologen *Eigenbedeutung* wahrnehmen, wenn wir sie überhaupt wahrnehmen. Sie *zeigen sich*, wie sie sind.

Was wir daher brauchen, ist ein vollkommen neuer Bildbegriff. Bilder müssen auch als Bedeutungsspende, als Akteure begriffen werden wie die Oberflächen von Materialien, die wir mit der Hand ertasten.

Deshalb hat Horst Bredekamp kürzlich eine ganz neue Bildtheorie vorgelegt, die ein neues, nämlich *autologes Bildverständnis* nahelegt.<sup>15</sup> Die bisherige Bildtheorie arbeitet sich an *heterologen* Bildverhältnissen ab, jetzt gilt es, vom Bild als Zentrum einer Eigenaktivität her zu denken.

Das hat auch Folgen für den Künstler. Er muß das Hoheitsrecht seiner Bildgestaltung an das Ding abtreten. Beuys tut das konsequent: „Also ich sage nie: Ich erkläre da Ding für fertig, sondern ich warte darauf, bis der Gegenstand sich meldet und sagt: Ich bin fertig (...). Ich versuche das zu verwirklichen (...), was das Holz oder der Stein will, aus sich heraus, dem spüre ich nach.“<sup>16</sup>

Daß dieser Pol sprung ein Charakteristikum des ästhetischen Erfahrungsprofils des 20. Jahrhunderts ist, bezeugt auch der Umstand, daß sich in diesem Gedanken auch andere Künstler wiederfinden, z.B. da, wo Peter Handke in seiner Dichtung von *wahren Sätzen* zur *wahren Empfindung* übergeht.<sup>17</sup>

Viele Philosophen haben diese Lektion des 20. Jahrhunderts von den Künstlern übrigens immer noch nicht gelernt.

In dieser Wendung nach außen nimmt sich jeder mit und wird zum Lackmuspapier von säuerlichen Weltverhältnissen. Daher erhält die Kunst bei Beuys auch einen starken performativen Charakter, wie seine Aktionen bezeugen. Jeder Mensch wird ihm zufolge zum Zeugen einer expressiven Transzendenz, durch die unsere szenische Weltstellung definiert ist.

<sup>15</sup> Cf. Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010.

<sup>16</sup> Volker Harlan, *Was ist Kunst? Werkstattgespräche mit Beuys*, Stuttgart 1988<sup>3</sup>, p. 37. Cf. hierzu auch Horst Bredekamp, op. cit., p. 325.

<sup>17</sup> Peter Handke, *Die Stunde der wahren Empfindung*, Frankfurt/M. 1975.

Als Beispiele für Beuys den erdgebundenen Sammler und Nomaden bieten sich die bekannten photographischen Dokumentationen an: *Koyote* (Abb. 7), *Feuerstelle* (Abb. 8), *Pflanzungen* (Abb. 9).

Natürlich gibt es auch den Kulturnomaden Beuys, der kulturelle Relikte aufsammelt, durch Beschriftungen neu deutet, um sie an unsere Gegenwart angeschlossen zu halten. So wird ein alter Retter der Menschheit bei Beuys zum Erfinder der Elektrizität und Dampfmaschine (Abb. 10). Er betritt mit seiner Kunst ein Weltergänzungstableau, in dem sich im Rückgriff auf Novalis sein *erweiterter Kunstbegriff* realisiert.<sup>18</sup>

Insoweit antwortet Beuys auf die reduktiven Tendenzen. Aber er erobert sich darüber hinaus eine ganz neue Dimension expressiver Transzendenz. Wie sieht diese aus? Hier müssen wir uns leider die etwas unhandliche Frage stellen, wie es um den geschichtlichen Prozeß der expressiven Verfassung des Menschen überhaupt bestellt ist.

Er gestaltet jedenfalls *a limine* eine verweisende Welt. Ohne uns gäbe es diese Verweisungsstrukturen natürlich nicht, aber worauf verwiesen wird, hängt nicht von uns ab. Das Verweisende selbst ist zudem nichts, was gemessen werden könnte, es ist nicht Physikalisches. Physik endet an der verweisenden Fingerspitze, das Verweisende des Fingers von da ab kann nur noch verstanden werden. Es eröffnet einen Bedeutungsraum, in dem wir verstehend registrieren, jedenfalls nicht mehr nur auf Reize reagieren. Wir sind der Welt *szenisch* ausgesetzt.

**Diese rätselhafte Verweisungsstruktur, in der wir szenisch leben, visuell zu bezeugen, ist Aufgabe der Kunst.** Aber anfänglich wissen die Menschen noch

<sup>18</sup> Cf. hierzu Franz-Joachim Verspohl, Artikel *Beuys*, in: *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 10, ed. Günter Meißner, München/Leipzig 1995, pp. 295-306, bes. p. 298.

gar nicht genau, worauf verwiesen wird, nur *daß* verwiesen wird, und zwar irgendwie auf die Originalsphäre schlechthin, auf eine göttliche Dimension, auf die die Pyramiden in kolossaler Weise verweisen (Abb. 11). Hegel nennt dies die bloß andeutende, d.h. *symbolische* Kunstform.

Wenn es gelingt, das Verweisende und das, worauf verwiesen wird zur Deckung zu bringen, verkörpert sich die Verweisung adäquat. Hier spricht Hegel daher von der *klassischen* Kunstform, die sich für ihn in historisch unüberholbarer Weise in der griechischen Plastik dokumentiert (Abb. 12).

Schließlich erkennen die Menschen und damit verliert sich schon der Anfangsimpuls der Kunst: Das Verweisende ist sinnlich gar nicht adäquat zu erfassen. Spuren und Zitate von Verweisungen genügen, um sie zu bezeugen. Als Beispiel sei hier ein Bild von Georges Braques *Mädchen mit Mandoline* (Abb. 13) angeführt. Hegel sieht hier die Moderne und spricht etwas unglücklich von einer *romantischen* Kunstform. Der Künstler hat jetzt keinen externen Gehalt mehr. Das, worauf verwiesen wird, ist das Menschliche, ja der Künstler wird sich selbst Objekt. Das war Hegels letztes Wort. Aber es ist natürlich nicht das letzte.

Im Zeitalter der Extreme hat sich nämlich auch der Mensch als Täter als ein Vergangenes erwiesen, gerade da, wo er glaubte seine Sache mit Prometheus *nur* auf sich setzen zu dürfen. Dieser Humanegoismus ist im 20. Jahrhundert tatsächlich zu einem aggressiven Narzismus degeneriert, der selbstzerstörerisch wirken mußte. Warum? *Weil Menschen die Kontrastbilanz, aus der sie leben, nie mit sich allein ausmachen können.*

So hat Beuys in einiger Konsequenz diese degenerierte Fassung des Humanen in seinem letzten Werk, im *Palazzo regale* von 1985 (Abb. 14, 15, 16) nach Art einer reinigenden Selbstbeisetzung gestaltet, um auf die Originalsphäre des

Humanen zurückzuverweisen, die er in der Moderne bedroht sieht und die er als *soziale Plastik* vorstellig macht.

Insofern beginnt mit Beuys auf neuem Niveau der Kursus der Kunstformen wieder mit einer *symbolischen facon d'être*, also mit Hegel über Hegel hinaus.

Hier schließt auch der Beuys-Schüler **Imi Knoebel** an. Auch er geht von Malewitsch aus, bleibt aber im Gegensatz zu Beuys bei dessen Gegenstandslosigkeit. **Beuys erzählt, wie verrätselt auch immer, Imi Knoebel erzählt nicht, er zeigt nur.**

Denn, so sein legitimierendes Argument: **Die von Beuys mit vollem Recht reklamierte Aufgabe der Kunst, die szenische Transparenz der Welt im Rückgang auf eine expressive Transzendenz zu gestalten, ist nicht mit Gegenständen, sondern mit Form und Farbe allein kompatibel.**

Er beginnt zunächst mit dem reduktiven Gestus in der Tradition von Malewitsch, wie sein berühmter *Keilrahmen* (Abb. 17) belegt. Dann allerdings erobert er sich über alles Monochrome hinaus eine geradezu überirdische Dimension betörender Farblichkeit, die nach Art von Exerzitien in streng aufeinander abgestimmten Bild-Serien bestehen. Wir sehen hier ein Beispiel aus der Serie der *Grace Kelly* seit 1989/90 (Abb. 18, 19).

Der Selbstreinigungsimpuls, der Joseph Beuys zu seinem letzten Werk *Plazzo regale* antrieb, erhält bei Imi Knoebel eine andere Version, die vielleicht nicht so dramatisch ist, aber in der Weltstellung ebenso zu einer Veränderung der Wahrnehmungsweise führt. Statt einer Selbstbeisetzung wie bei Beuys visualisiert er die Devise: ‚Wenn ihr nicht werdet wie die Kinder...‘ (Matth. 18, 3) Diese Botschaft vermittelt der *Kinderstern* aus dem Jahr 1988 (Abb. 20). Wer diesem Stern zu folgen vermag, findet ein Paradies, ein Paradies für Kinder. Knoebels Kunst ist geradezu Kunst *pour les enfants du paradis*.

Wer dem Kinderstern zu folgen vermag wird von Imi Knoebel auch in ungeweihte und geweihte Kathedralen entführt. 2009 gestaltete er eine Ausstellung in der *Neuen Nationalgalerie* zu Berlin. In diesem letzten Bau von Mies van der Rohe weißte Imi Knoebel die Fenster und stellte nur ganz sparsam Objekte als Zitate seines Oeuvres aus. Dadurch erhielt der Raum eine ganz eigene Aura, hier erschien die Erscheinungswelt als solche, unabhängig von den Dingen, das φαίνεσθαι wurde als φαινόμενον tatsächlich erfahrbar (Abb. 21).

Schließlich und zuletzt entführte uns Imi Knoebel in diesem Jahr, also 2011, in die Kathedrale von Reims, in die Krönungskirche der französischen Könige. Hier gestaltete er neben den Fenstern von Marc Chagall im Chor der Kathedrale sechs Fenster, die der Kunsthistoriker Horst Bredekamp in der *Süddeutschen Zeitung* vom 29.6.11 als *Wiederkehr des Lichts* und geradezu als *Wunderwerk* feierte: „Der Künstler hat etwas Ungeheures produziert. Sowie der Besucher in die Seitenschiffe der Kathedrale tritt, glüht ihm vom Chor aus ein Farbensemble entgegen ...“ (Abb. 22).

Was Imi Knoebels Bilder vom Betrachter allerdings verlangen ist das, was Charles Baudelaire einmal die Empfindsamkeit der Phantasie, nicht die des Herzens nannte. Besitzt er sie, sieht er jetzt, dem Kinderstern folgend, aus dem *Schwarzen Quadrat* von Malewitsch sogar einen Engel hervortreten (Abb. 23).

An dieser Stelle möchte ich meine schmale Schneise durch die Moderne verlassen und noch einen Ausblick wagen. Die große Leistung der Kunst des 20. Jahrhunderts war zweifellos die abstrakte Kunst. Auch sie erprobte sich an Visualisierungsmöglichkeiten im Einzugsbereich des Beuysianismus, d.h. im Dienste eines Sichtbarmachens von Unsichtbaren, wie Paul Klee es einmal formuliert hat. Der gemeinsame Nenner dieser Bemühungen läßt sich gut durch den Titel eines syntaktischen Expressionismus einfangen. Das gilt besonders deutlich für den amerikanischen Künstler Frank Stella (geb. 1936), dessen

Spätwerk, das mit seiner Kleist-Serie Ende der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts beginnt, den antireduktionistischen Impuls auch der abstrakten Kunst gut belegt, z.B. seine Arbeit *The Earthquake of Chili/Das Erbeben von Chili* (Abb. 24).

Aber seine Kompositionen entwickeln sich in ihrer exzessiv bunten Expressivität zu wahrhaften Schreien nach Mimesis. Der Betrachter sieht in diesen Figurationen fast schon Bilder.

Es scheint daher, daß das visuelle Paradigma des syntaktischen Expressionismus ausgereizt ist. Damit stirbt diese Formmöglichkeit, nicht abrupt, aber langsam ‚ausfransend‘. Was folgt ist dann tatsächlich eine Renaissance der Mimesis: mit leichter Hand, von hemmungsloser Farbigkeit und völlig ziellos. Auch diese Wiederkehr des Bildes steht nicht wie ein Wand vor uns, sondern quasi ‚einfransend‘. Die neue Bildlichkeit tritt in künstlicher Kindlichkeit wieder ans Tageslicht einer sich selbst spielerisch verlierenden Moderne.

Das neue expressive Format bedient sich ungeniert der Ausdrucksmittel einer geradezu infantilen Farbpalette, ja eines flagranten Kitsches, wie wir ihn eingangs aus den französischen Salons des 19. Jahrhunderts bei Cabanel und Gérôme kennengelernt hatten. Hier gibt es drastische Belege bei Jeff Koons (geb. 1955), z.B. seine berühmte Plastik von Michael Jackson (Abb. 25). Weniger prominent, aber erbarmungslos synkretistisch bis zum gewollten Plagiat sind die Arbeiten von Glenn Brown (geb. 1966) u.a. Diese Beispiele für die Wiederkehr der Mimesis lassen sich aber nicht nur den expressiven Tableaus in Europa, den USA oder in Südamerika entnehmen, sondern auch den weltmarktgängigen in Indien und China. Infantile Mimesis und gewollter Kitsch gehören offenbar zusammen und sind die deutlichsten Indikatoren einer definitiv vergangenen Moderne.

Die uninterpretierte expressive Transzendenz, Kennzeichen des Beuysianismus, bleibt allerdings auch in den neuen mimetischen Werken erhalten. So tritt uns in

den neorealistischen Bildern von **Anke Doberaur** (geb. 1962), die in München an der Hochschule für bildende Künste eine Professur innehat, **ein *real unknown* entgegen, ohne das große Kunst nun einmal nicht existieren kann.** Ihre Figuren einer neuen Mimesis (Abb. 26, *Sunset* von 2006) halten daher in der Dämmerung der Moderne Ausschau nach Neuem (Abb. 27, *Sunset*, Ausschnitt), berechtigterweise ohne jede Ahnung, was das sein könnte.

Anke Doberaur ist auch eine begnadete Porträtmalerin. Dennoch kann auch sie es nicht verhindern, daß selbst auf ihren Bildern ein Leser wie dieser (Abb. 28), das, was auf uns zukommt, nur ahnen kann.

Auch der Philosoph kann diese Ahnung nicht in Wissen überführen, er sollte aber wenigstens für diese Ahnungsgestalten sensibel sein.

**Denn alles Neue bleibt lange ohne Namen, solange es die Kraft hat, nur zu sein.**