Vom Bild gelassen den Raum betreten

Von Rahel Puffert

Während meines Studiums prägte die intensive Beschäftigung mit Pazzinis Texten und Lehre mein Kunst- und Theorieverständnis sowie mein Verhältnis zur Kunstpädagogik. Insbesondere die psychoanalytische Denkart übte damals eine große Anziehungskraft auf mich aus, verlangte nach gewisser Zeit aber auch nach Distanzierung. Im Folgenden habe ich versucht zu rekonstruieren, welche Bahnungen die Zusammenarbeit hinterließ. Im Rückblick betrachtet sind es genau diese Bahnungen, aus denen späterhin eine Abkehr von bestimmten Positionen Pazzinis resultierte.

Nachträgliche Umkehr

In seiner Habilitationsschrift *Bilder und Bildung* entwickelt Pazzini eine extrem erhellende und nachhaltig wirksame Aufschlüsselung des zentralperspektivischen Bildes (Pazzini 1992). Die Entdeckung der komplizierten Konstruktion und Abstraktionen, die nötig sind, um einen scheinbar „natürlichen“ Seheindruck zu erwecken, war eine extrem aufrüttelnde Erkenntnis. Inzwischen habe ich selbst diebische Freude daran, in der Lehre die Skizzen aus dem Buch zu nutzen, um den Konstruktionsprozess vom ersten animierten Bild zu erklären. Dabei sind regelmäßig zusätzlich performative Einsätze nötig, um die Konstruktion zu verstehen und anderen zu verdeutlichen. Hierbei geht es um die Erkenntnis, dass vermeintlich realistische Sehweisen das Ergebnis eines über Jahrhunderte tradierten Sehtrainings sind. Eine Erkenntnis, die aus meiner Sicht am Anfang eines kunstpädagogischen Studiums stehen sollte, das sich der Repräsentationskritik verpflichtet sieht.

Um Brunelleschis Vermittlungsabsicht zu verdeutlichen, bedient Pazzini sich an einer Stelle der Negation und der Umschreibung:

Als kleinsten gemeinsamen Nenner für die Wiedergabe seines Blicks wählte Brunelleschi den perspektivischen Blick. Dabei musste er klarmachen, dass es ihm zunächst nur um das Sehen geht. Er wollte nicht vermitteln, wie man in diesem Viertel lebt, dessen Zentrum das Baptisterium ist, er wollte auch nichts darüber mitteilen, wie es ist, wenn man einmal um das Baptisterium herumgeht und wie warm es um die Mittagszeit dort im August ist. Er wollte nur vermitteln, wie er das Baptisterium sieht. Er wollte nichts darüber sagen, dass es im Baptisterium kühl ist, dass es dort nach dem Ruß der Kerzen und dem Weihrauch riecht, geschweige denn die anderen Düfte einer mittelalterlichen Stadt aufzeichnen. (Pazzini 1992: 137).

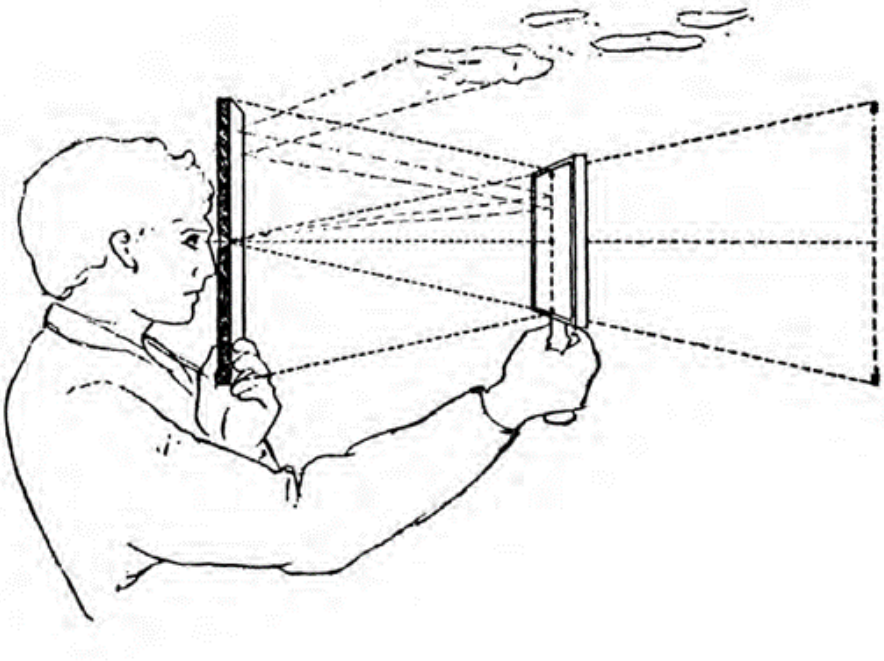

Abb. 1: Schema des perspektivischen Betrachtungsgerätes von Brunelleschi.

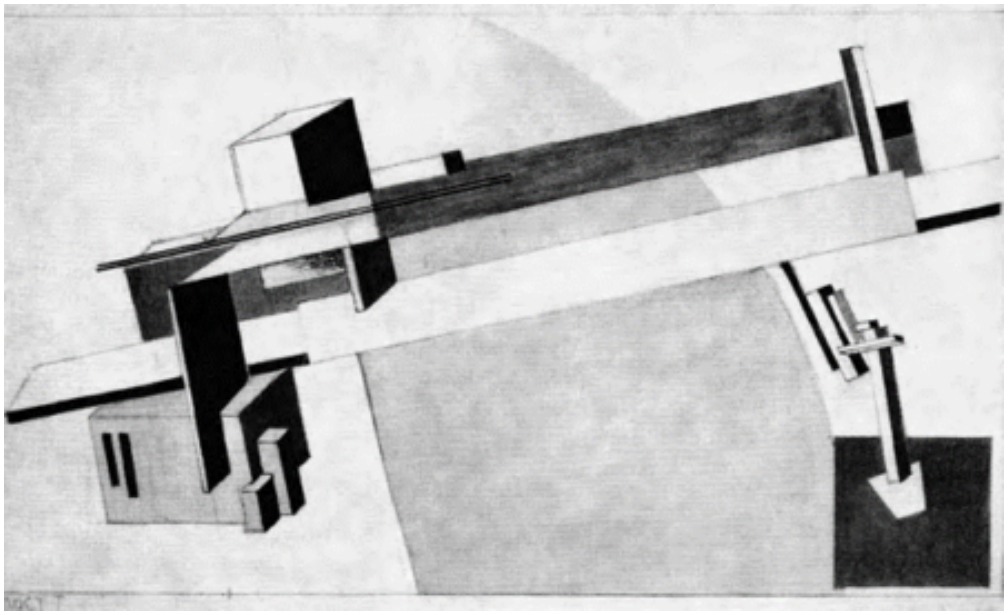

Abb. 2: El Lissitzky (1919/20): Skizze für Proun 1a. Brücke 1 „Die grosse Utopie“.

Dieses Negativ dessen, was Brunelleschi zeigen wollte, erscheint mir wie ein Nachbild: die nachträgliche Umkehr von Gezeigtem und Verborgenem. Nicht nur optische Eindrücke, sondern Gerüche, Temperaturen, eine Atmosphäre der Umgebung werden aufgerufen, um anschaulich zu machen, welche Anstrengung, Konzentration und Fokussierung es bedeutet haben muss, all diese Wahrnehmungen auszublenden, wegzudrängen. Pazzini interessiert sich für die Erziehungsleistung, die von Brunelleschi erbracht

werde musste, um seine Zeitgenossen mit der Nutzung seiner Perspektivapparatur vertraut zu machen. „Um diesen Nenner, die Isolation des Auges und des Blickes zu erreichen […] hatte er durch seine Versuchsanordnung den Betrachter ganz zum Auge gemacht, die Aktivität vorgeschrieben, die nun auszuführen sei." (ebd.)

Die Vermittlungsabsicht charakterisiert Pazzini durch ein Verfahren der „doppelten Koppelung". Dabei entsteht eine Betrachtersituation, die „eine Fesselung enthält, indem nur dann etwas gesehen werden kann, wenn durch das kleine Loch gesehen wird, und zwar so, daß das Auge direkt sich am Loch befindet, und die Spiegelung des zentralperspektivischen Abbildes durch richtige Haltung gelingt. Durch die Doppelbindung verhüllt Brunelleschi dem Betrachter zwei Differenzen, die Differenz der Zeitlichkeit und die der Räumlichkeit." (ebd.: 71)

In den Raum geschraubt

509 Jahre später entsteht mit Lissitzky ein Bildkonzept, welches all die genannten verdrängten oder „verhüllten" Komponenten, also Betrachtersituierung, architektonischer Raum, Zeitlichkeit, Umgebung, Bildträger in die Wahrnehmung zurückzuführen beabsichtigt. Das Sehen wird aus der Feststellung des Rezipienten gelöst und wieder an seine körperliche Bewegung im Raum gekoppelt:

Wir sahen, dass die Oberfläche der Leinwand aufgehört hatte ein Bild zu sein, vielmehr zu einem Gebäude wurde, das man wie ein Haus umschreiten, von oben betrachten und von unten untersuchen musste. Die einzige zum Horizont stehende senkrechte Bildachse erwies sich als zerstört. Wir haben die Leinwand zum Kreisen gebracht und während wir sie drehen, schrauben wir uns selbst in den Raum hinein. (Lissitzky 1977: 28)

Mit seiner Serie von *Prounen* (Abkürzung für „Projekt zur Bestätigung des Neuen") erstellte El Lissitzky Graphiken, die sehr abstrakt wirkende Anordnungen von Formen und Fläche zeigen. Konstruiert man sie mit seinem Auge in einen imaginären Raum, der das Hintereinander von Kuben, Wänden und Balken zulässt, wird eine stadtplanerische Anordnung von Gebäuden erkennbar. Die dreidimensional angelegten Elemente sind auf der Fläche so angeordnet, dass die Vervielfachung der Fluchtpunkte die Eindeutigkeit der räumlichen Verhältnisse auflöst. Die Art und Weise, *wie* die Einzelteile positioniert sind, erlaubt es, ein Element mal von unten, mal von oben oder seitlich zu betrachten. Bei diesem Spiel mit den diversen Möglichkeiten der Perspektivverkehrung erweist sich der Sehvorgang als (unsichtbare) Tätigkeit, die in der Lage ist, die angebotenen Formen und Flächen in verschiedenen Räumen anzuordnen, von denen keinem eine privilegierte „Stellung" zukommt. 1920, also ungefähr zeitgleich zur Entstehung der *Prounen* schrieb Le Corbusier: „Das Kunstwerk ist ein künstliches Objekt, das es dem Schöpfer erlaubt, den Betrachter an einem Ort zu platzieren, wo er ihn haben will […]" (Jeanneret und Ozenfant 1994: 237f.) Lissitzky, Konkurrent und Kritiker von Le Corbusier, entwickelt seine *Prounen* ausdrücklich so, dass es die Betrachtenden gerade nicht an *eine* bestimmte Stelle zwingt, sondern einem Sehsinn entgegenkommt, der in der Lage ist, von einer Perspektive zu einer anderen zu wechseln. Das Bildangebot erweitert so die drei Dimensionen des Raumes durch die Einbeziehung der Zeit und vermittelt die Wahrnehmungserfahrung, sich in einem virtuellen Raum zu bewegen.

Mit den *Prounen* beginnt gewissenermaßen die Dekonstruktion einer sich auf die Zentralperspektive gründenden Bildordnung. Deren Anwendung wird zwar aufgerufen, aber nur um sie im Sehprozess scheitern zu lassen und so eine andere Weise des Sehens zu überführen. Die Achsen und Materialien (in diesem Fall: Farbe und Formen, es könnten aber auch Worte oder Töne sein), innerhalb derer und mit denen gesehen bzw. wahrgenommen wird, werden offenbart und so verfügbar gemacht. Das Bild ist nicht mehr gleichbedeutend mit dem Tableau oder der Leinwand, sondern verweist auf den Raum der Betrachtung selbst. Lissitzkys *Prounen* markieren aus heutiger Sicht genau den Übergang von einem den Betrachter auf einen bestimmten Blickpunkt fixierenden repräsentativen Bildkonzept hin zu einer Situierung des Betrachters in ein Raumgefüge. Joost Baljeu beschreibt es in Bezug auf Lissitzky wie folgt:

„Für ihn ist das Bild ein Fragment des unendlich dreidimensionalen Raumes, in dem sich eine drei- oder mehrdimensionale Bewegungskonstellation abspielt." (Baljeu 1992: 392).

Abwendung

Nach dem Bild wandten Lissitzky und seine Kolleg*innen sich der Untersuchung, Gestaltung und damit Veränderung von Räumen zu. Sie widmen sich der Fotomontage, Ausstellungs-Displays, Mobiliar und (Innen-)Architekturen. Sie erschließen neue Betätigungsfelder für die Kunst außerhalb der Repräsentationskultur und beanspruchen ihre sozialen Absichten explizit zu machen. Die konstruktivistische Hinwendung zur Abstraktion und nachgerade Abwendung von der Staffeleimalerei mitsamt ihrer bürgerlichen Semantik wird heute gern als eine von diversen avantgardistischen Launen abgetan. Dabei wird leicht verkannt, dass die Konstruktivisten alle Anstrengungen unternahmen, um einen Kunstbegriff zu entwickeln, der sich auf der Höhe wissenschaftlicher Erkenntnis und der gesellschaftspolitischen Entwicklungen der Zeit befand. Geleitet waren sie etwa von den physikalischen Entdeckungen eines relationalen Raumverständnisses wie auch an Egalität und Aufklärung orientierten Gesellschaftsutopien. Der nächste Schritt, der an diesen Kunstbegriff anschließt, ist aus meiner Sicht deshalb nicht die Malerei des All-Over bei Jackson Pollock. Hier wende ich mich von Pazzinis Erzählung einer Geschichte der Bilder ab. Pollock ist sicherlich zugute zu halten, dass er die Entdeckung der Prozessualität vorbereitete und so Action-Painting insbesondere der Gutai, Aktion, Performance, dem Happening und damit dem Handlungsraum als Ort der Kunst den Weg bereitete. Pollock selbst hielt jedoch am exponierten Bild als Bild fest und an der Kunst als Kunst. An diesem Kunstverständnis hängt zudem ein Ausstellungsbetrieb, der aus jeder Aktion wieder eine Erstarrung macht. Er steht für eine Generation, die sich an den überkommenen Mythen alter Kunstbegriffe festkrallte. Matthias Michalka charakterisiert Pollock als „Superindividualist[en]“, der unabhängig von äußeren Einflüssen, „völlig mit seiner Kunst verschmolz und dessen ‚natürliche Dynamik‘, ‚herausragende Intensität‘ […] sich unverfälscht auf die Oberfläche seiner Bilder übertrug.“ (Michalka 1998: s. p.) Dem entspricht auch Pazzinis Interpretation, die sich ausführlich an der Stilisierung der Autorenpersönlichkeit beteiligt und seine psychische Disposition, die Geschichte einer Entdeckung, sein Begriff von Malerei, seine Gefühle beim Malen etc. zum Thema macht. (Pazzini 1992: 131-150). Während der Künstler sich austobt und die Farbe tröpfeln lässt, ist es die Aufgabe des Betrachters, „Körperbewegungen, nicht nur Augenbewegungen nachzuvollziehen“ (Pazzini 1992: 245). Aber wird durch diesen (bewegungslosen,) durch das Auge gelenkten *Nachvollzug* die Disziplinierung des Körpers nicht nur noch erweitert und potenziert? Ginge es nicht eher darum, den Betrachter auf die Bedeutsamkeit der eigenen Bewegungen für die Wahrnehmung aufmerksam zu machen?

Zirkulation und Parzellierung

Selbstredend werden bis heute Bilder erzeugt, aber ihr Status hat sich verändert. Das Einzelbild hat an Bedeutung verloren. Von „poor images“ (Steyerl: 2009) ist die Rede. Bilder sind heute vor allem unter dem Gesichtspunkt ihrer Zirkulation von Interesse und können nicht mehr unabhängig von ihren Gebrauchsweisen, Distributionswegen und Produktionsprozessen gelesen werden. Auch angesichts dieser Entwicklungen stellt sich die Frage, ob es noch zeitgemäß ist, den Bildungsbegriff so eng an den Bildbegriff zu koppeln wie dies u. a. Pazzini bis heute stark macht (vgl. z. B. Pazzini 2016, Sowa 2014).

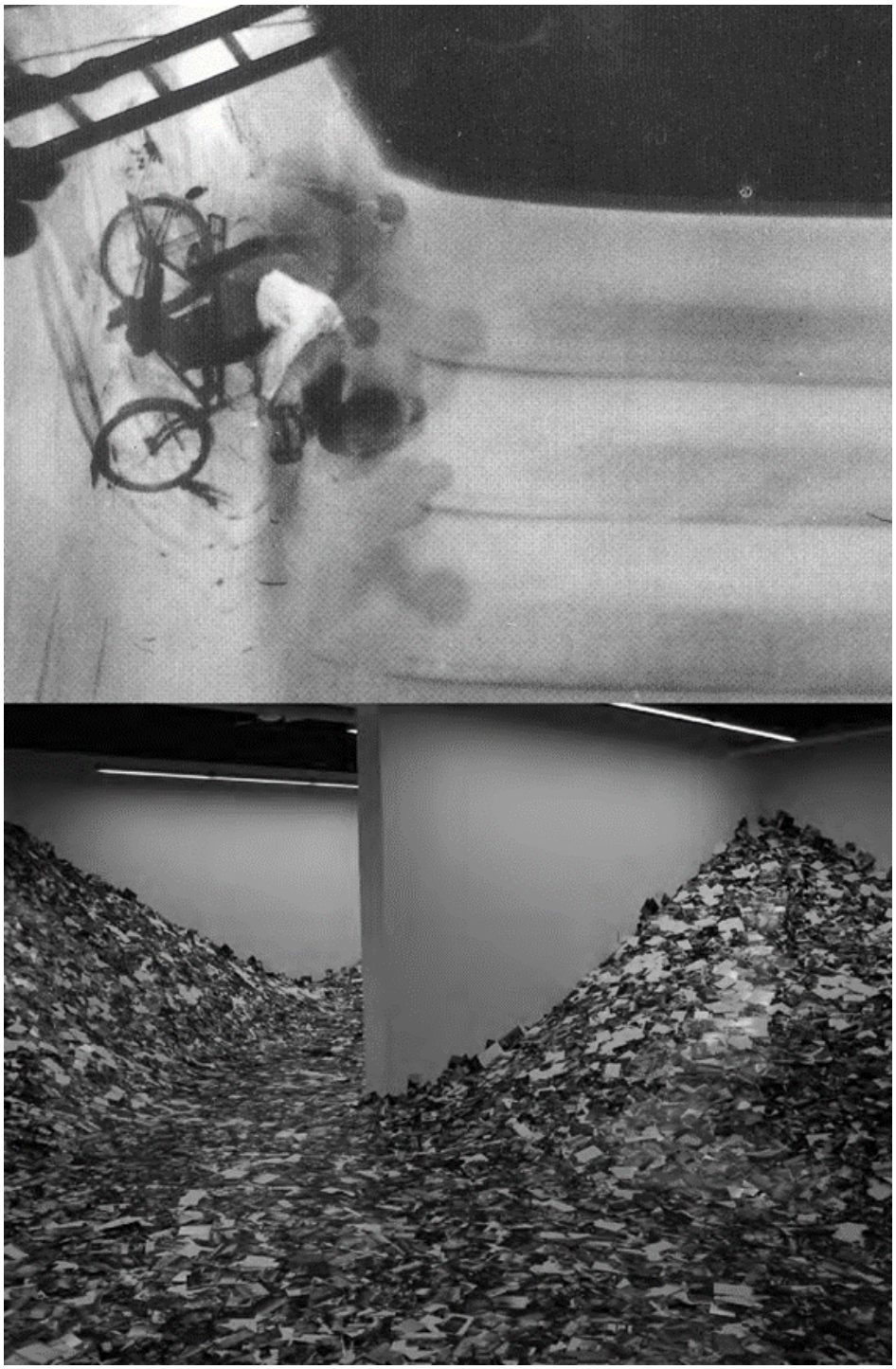

Abb. 3 (Hochformat): Action Painting mit Fahrrad. Abb. 4: 24 Stunden Flickr.

Es war Victor Schklowski, der in seinem Artikel „Die Kunst als Verfahren“ 1916 auf ästhetische Methoden der Verlangsamung und Entfremdung hinwies und so herkömmliche Vorstellungen über das, was die Arbeit eines Künstlers ausmacht, provozierte: Künstler*innen erfänden keine Bilder, so sein These, sondern Verfahren, diese hervorzubringen. Ihre Arbeit bestehe eher in der Neuanordnung, denn in der Erfindung von Bildern. Die Bilder selbst wanderten „von Jahrhundert zu Jahrhundert, von Land zu

Land von Dichter zu Dichter“. (Schklowski 1971: 5)

Mit zwei literaturwissenschaftlichen Denkweisen räumt er somit auf: erstens, dass Literatur etwas durch Bilder unserem Verständnis nahebringen will, und zweitens, dass es der Literatur darum geht, das Denken auf dem leichtesten Wege zu einem gewünschten Begriff zu bringen. Schklowski kommt zu dem Schluss, Kunst strebe weder Anschaulichkeit noch Eingängigkeit an. Im Gegenteil, sie verwende:

das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig. (Schklowski 1971: 15)

Wenn Schklowski am Beispiel der Filmmontage die Austauschaubarkeit von Zeichen problematisierte und auf die „innere Ökonomie der Medien“ hingewiesen hat, dann fasst er nach Hartmut Winkler das Mediale nicht als Hard- oder Software, sondern unter dem Gesichtspunkt der Zirkulation. (vgl. Winkler 2004) Dieses Prinzip der Zirkulation und des Austauschs findet seine Entsprechung im ökonomischen Prinzip des Geld- und Warenumlaufs. „Sprache, Geld, Zeichen, aber auch Einstellungen und Bilder, können nur um den Preis der Entsemantisierung in Bewegung geraten und zur Bild-Währung werden, die an anderem Ort Gültigkeit hat.“ (Pantenburg 2006: 153) Die Lockerung vom Semantischen, die von den Avantgarden des 20. Jahrhunderts als Befreiung und Autonomisierung des Ästhetischen erlebt wurde, könne dann ins Bedrohliche kippen, wenn sie sich ganz vom Subjekt abkoppelt. Insbesondere das Verfahren der *Montage* brachte die Parzellierung von Erzählungen, Körpern, räumlichen und zeitlichen Kontinua mit sich und machte diese Teile damit quasi bindungslos verschiebbar.

Verfahren der Kopplungen, Verschränkung, …

Eine der Entdeckungen der Filmtheorie in den zwanziger Jahren besteht darin, dass die Montage zwei Spielarten von Abstraktion ermöglicht. Volker Pantenberg unterscheidet je nach ethischen Vorzeichen zwischen *Abstraktion I* und *Abstraktion II*. *Abstraktion I* sei das, was entstehe, wenn das Einzelbild durch die Kopplung mit einem anderen Einzelbild in Richtung Narration, Gedanke oder Denkbild transzendiert werde. *Abstraktion II* (wenn man so will: die schlechte Abstraktion) sei dagegen eine entleerende Bewegung, die das Konkrete zugunsten des Allgemeinen und Austauschbaren wegwische; sie sei erreicht, „wenn der Kaukasus problemlos in den Western montiert werden kann“ (ebd.), räumliche oder zeitliche Eigenheiten nivelliert und dadurch austauschbar werden.

Damit richtet sich die Aufmerksamkeit weniger auf die Bestandteile der Verfahren, als auf oft unsichtbare Weisen ihrer Koppelung oder Verschränkung. Wie werden Felder und Terrains, deren Ökonomien, Farben, Haptik miteinander kombiniert?

Und welche Bedeutung hat dies für die Kunstpädagogik? Die Verschiebung vom Bild zur Untersuchung von Räumen und Situationen ist in kunstpädagogischer Hinsicht interessant, weil sie die nötige Ergänzung zur Invariante Bild und dem zentralen Sinnesorgan Auge liefert. Anstatt zu fragen, was das Bild darstellt, geht es jetzt darum, zu untersuchen, in welche Situation uns das Bild bringt. Und noch einen Schritt weiter gedacht: Wie ist die Situation beschaffen, die das spezifische Bild bedeutungsvoll macht? Welcher Status kann dem Bild in Kenntnis des Raums, der seine Rezeption ermöglicht, zugesprochen werden? Denn nicht nur im Kunstunterricht, auch in Museen „moderner Kunst“ ist die Fokussierung auf das Bild bisher die Regel, wodurch das Feld künstlerischer Betätigung nur sehr eingeschränkt vermittelt wird. Es gälte also eine Geschichte der Kunst fortschreiben, die die bislang weitgehend vernachlässigten Raum- und Zeitkünste einbezieht. (vgl. Burbulla 2015: 11) Aus repräsentationskritischer Perspektive gerät so in den Blick, was das Zustandekommen von Bildern bedingt.

Und gerade beim Vermitteln geht es ja darum, Verfahren zu entwickeln, die die diversen Teile, aus denen sich das Geschehen (Ort, Beteiligte, Gegenstände, räumliche Bedingungen, habituelle Ordnungen, hierarchische Strukturen etc.) zusammensetzt, so verschränkt, dass sie ihre inhärente Bedeutsamkeit entfalten. Dabei kommen verborgene, unsichtbare und auch nicht präsente Determinanten ins Spiel. Ist die Fokussierung, ja Ausrichtung auf das Bild (man könnte erweitern: den Lehrer, Star, das Individuum) unterbrochen, so werden vielleicht all jene Komponenten besser beobachtbar und wahrnehmbar, die Vermittlungssituationen ausmachen. Aus der Fesselung und Fixierung des Bildes entlassen, könnte die Beschäftigung mit raumbezogenen Verfahren andere Perspektiven auf Vermittlungssituationen freisetzen.

Ein solches Verfahren wäre die *Negation* als Umkehrung, weil sie auffordert, zu denken und wahrzunehmen, was *nicht, nicht mehr* oder *noch nicht* gezeigt wird.

Literatur

Balieu, Joost (1992): Der neue Raum in der Malerei. In: Lissitzky-Küppers, Sophie (Hrsg.) (1992): El Lissitzky. Maler Architekt Fotograf Typograf. Erinnerungen Briefe Schriften. Dresden: Verlag der Kunst. (Seitenzahlen fehlen)

Burbulla, Julia (2015): Kunstgeschichte nach dem Spacial Turn. Eine Wiederentdeckung mit Kant, Panofsky und Dorner. Bielefeld: Transcript.

Jeanneret, Charles Edouard (Le Corbusier)/Ozenfant, Amédée (1993): Purism in Art (1920). In: Harrison, Charles/Wood, Paul (Hrsg.): Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas. Oxford: Blackwell Publishers Inc.

Lissitzky-Küppers, Sophie/Lissitzky, Jen (Hrsg.) (1977): Proun und die Wolkenbügel. Dresden: Verlag der Kunst.

Michalka, Matthias (1998): Das Stottern der Helden, oder: Was hat das Kollektiv, was das ‚Ich' nicht hat? Online: http://xcult.org/texte/michalka/m1.html [1.4.2016].

Puffert, Rahel (2013): Die Kunst und ihre Folgen. Zur Genealogie der Kunstvermittlung. Bielefeld: Transcript.

Pantenburg, Volker (2006): Viktor Šklovskij, der Film, die Medien. In: Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Sonderdruck: Komparatistik. Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren, S. 149-155.

Pazzini, Karl-Josef (1992): Bilder und Bildung. Vom Bild zum Abbild bis zum Wiederauftauchen der Bilder. Münster, Hamburg: Lit-Verlag.

Pazzini, Karl-Josef (2016): Bildung vor Bildern. Kunst – Pädagogik – Psychoanalyse. Bielefeld: Transcript.

Schklowski, Viktor (1971): Die Kunst als Verfahren. In: Striedter, Juri (Hrsg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Prosa. München: Wilhelm Fink UTB (1916), S. 3-35.

Sowa, Hubert/Glas, Alexander/Miller Monika (Hrsg.) (2014): Bildung der Imagination. Band 2: Bildlichkeit und Vorstellungsbildung in Lernprozessen. Oberhausen: Athena Verlag.

Steyerl, Hito (2009): In defense of the poor image. Online: http://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image [20.11.2016]|.

Winkler, Hartmut (2004): Diskursökonomie. Zur inneren Ökonomie der Medien. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Abbildungen

Abb. 1: Schema des perspektivischen Betrachtungsgerätes von Brunelleschi. In: Sellenriek, Jörg (1987): Zirkel und Lineal. Kulturgeschichte des Konstruktiven Zeichnens. München: Callwey, Abb. 78. In: Pazzini 1992, S. 62.

Abb. 2: El Lissitzky (1919/20): Skizze für Proun 1a. Brücke 1 „Die grosse Utopie", Frankfurt (1992), Abbildung 198, Quellendatenbank: ArteMIS, Ludwig-Maximilians-Universität München, Kunsthistorisches Institut.

Abb. 3: Michio Yoshihara (1965): Malen mit einem Fahrrad. In: Noever, Peter/MAK (Hrsg.): 1998, Out of actions. Aktionismus, Body Art und Performance 1949-1979. Ostfildern: Hatje Cantz, S.122.

Abb. 4: Erik Kessels (2011): 24 hours flickr photos, Amsterdam. Online: http://kesselskramer.com/exhibitions/24-hrs-of-photos [20.11.2016].