

KONRAD FIEDLER
SCHRIFTEN ZUR
KUNST

EINGELEITET VON GOTTFRIED BOEHM

Bild und Text

KONRAD FIEDLER

Schriften zur Kunst I

Text nach der Ausgabe München 1913/14
mit weiteren Texten aus Zeitschriften und dem Nachlaß,
einer einleitenden Abhandlung und einer Bibliographie
herausgegeben von

GOTTFRIED BOEHM



WILHELM FINK VERLAG

Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Fiedler , Konrad :

Schriften zur Kunst : Text nach der Ausgabe München 1913/14 ; mit weiteren Texten aus Zeitschriften und dem Nachlaß, einer einleitenden Abhandlung und einer Bibliographie / Konrad Fiedler. Hrsg. von Gottfried Boehm. – München : Fink

(Bild und Text)

NE: Boehm, Gottfried. [Hrsg.]; Fiedler, Konrad:
[Sammlung]

1. – 2. Aufl. – 1991

ISBN 3-7705-2581-7

ISBN 3-7705-2581-7

2., verbesserte und erweiterte Auflage 1991

© 1971 Wilhelm Fink Verlag, München

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn

Anschauung als Sprache

Nachträge zur Neuauflage

Seit dem Erscheinen dieser Ausgabe (1971) hat das Werk Konrad Fiedlers seinen Stellenwert weiter befestigt. Das ergänzte Literaturverzeichnis unterrichtet darüber, wer am Fortgang der Debatte, mit welchen Beiträgen, beteiligt war. Deren Inhalte waren so beschaffen, daß an der alten Einleitung nichts verändert werden mußte. Das bedeutet keineswegs, daß sich die Einsichten in Fiedlers Theorie inzwischen nicht erweitert und vertieft hätten, bekannte Facetten neu beleuchtet worden wären. Das Plädoyer „Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler“ – so der Untertitel der Abhandlung Philippe Junods – erwies sich als fruchtbar¹. Es motiviert auch diese ergänzte Neuauflage.

Versucht man die Bereiche zu charakterisieren, in denen sich die Debatte weiterentwickelte, so haben sie mit Fiedlers Status als Kunstphilosophen zu tun, mit seinem methodologischen Einfluß auf die Kunstgeschichte, den kunstpädagogischen Folgen seines Anschauungskonzeptes², Fiedlers Rolle im Umkreis der damaligen Kunst (insbesondere in der Konstellation mit den befreundeten Hans von Marées und Adolf von Hildebrand)³ sowie seiner paradigmatischen Bedeutung für die Ästhetik der Moderne, bis in die

¹ Philippe Junod, *Transparence et Opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'Art Moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*. Genf (L'Age d'Homme) 1976.

² Vgl. dazu in der ergänzten Bibliographie u. a. die Titel von Britsch (1926), Nündel (1970, 1985), L. Praehauser (1933), W. Barth (1985), sowie den polemischen Beitrag von Hermann K. Ehmer (1977), vgl. dazu auch Anm. 34.

³ Besonders die Münchner Marées-Ausstellung gab Gelegenheit zu neuer Erör-

Konzepte zeitgenössischer Künstler hinein. In diesem Umfeld sollen einige erkennbare Spuren sichtbar gemacht werden, ohne die älteren Ausführungen zu wiederholen und ohne Anspruch auf Vollständigkeit, was die gegenwärtige Lage anbelangt.

I

In der theoretischen Diskussion wurden inzwischen die Beziehungen Fiedlers zu Wilhelm von Humboldts Sprachphilosophie besonders unterstrichen⁴. Dieser an sich bekannte, aber nicht zureichend beachtete Zusammenhang erlaubt es, den Sprachcharakter *bildnerischen* Ausdrucks und – in dessen Gefolge – die besondere *Logik des Auges* zu konkretisieren. Bevor davon die Rede ist, gilt es jene Gesichtspunkte seiner Theorie zu benennen, die sich mit Humboldts Sprachkonzept vergleichen lassen, in dessen Zentrum die Überlegung steht, Sprache als organischen Prozeß, als „sich realisierende Realität“ zu verstehen. Verbindungsglied ist zunächst Fiedlers (Wundt entlehnte) Kategorie der „Ausdrucksbewegung“, die den Prozeß der verbalen Artikulation ebenso zu beschreiben vermag wie den der bildnerischen. „Nicht eher wird das Problem der künstlerischen Ausdrucksmittel eine wissenschaftliche Fassung erhalten, als bis man auch sie als Formen der Ausdrucksbewegung zu betrachten sich gewöhnt [...]. Nur auf dem Wege einer solchen Untersuchung kann sich allmählich herausstellen, welchen Bestandteilen des menschlichen Bewußtseins die verschiedenen Formen des Ausdrucks dienstbar sind.“⁵ Verschiedene Stämme der Erkenntnis zu unterscheiden, insbesondere einen begrifflichen gegenüber einem anschaulichen, war das Kantische Grundmotiv in

terung dieses Verhältnisses. Vgl. Chr. Lenz (Hg.), Hans von Marées, München (Prestel) 1987 mit einigen Beiträgen.

⁴ So vor allem: Brigitte Scheer, Conrad Fiedlers Kunsttheorie, in: E. Mai et al. (Hg.), Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich, Berlin 1983, bes. S. 142; Philippe Junod, a.a.O., bes. S. 187/188 und die Anmerkungen S. 208, Nr. 10, 13, 15; S. 209, Nr. 17 und 23; S. 213, Nr. 59; S. 219; S. 263, Nr. 9 u. ö.; Stefan Majetschak, Welt als Begriff und Welt als Kunst. Zur Einschätzung der theoretischen Leistungsfähigkeit des Ästhetischen bei Kant und Conrad Fiedler, in: Philos. Jahrbuch, 1989, S. 276. – Vgl. die Einleitung zu dieser Ausgabe S. XLVIIIff.

⁵ K. Fiedler, Schriften zur Kunst, München 1991, Bd. II, S. 74.

Fiedlers Theorie gewesen – wobei er freilich in der Urteilskraft ebensowenig einen eigenen Stamm der Erkenntnis anerkennen wollte, wie er die vereinigende Funktion der dritten Kritik, d. h. der Sache nach: der Einbildungskraft, sehen wollte. Dieser destruktive Umbau des Kantischen Systems gestattet ihm, die Kategorie der Schönheit als Leitbegriff der Kunstphilosophie zu beseitigen⁶. Kunst wird als Modus des Erkennens verstanden. Fiedlers Überlegungen meinen kein Beurteilungsverhältnis zur Sache, weder ästhetische Empfindung noch Geschmack oder Rezeptionsverhalten. Der Grundgedanke ist vielmehr derjenige einer „Produktion der Wirklichkeit“ im Medium der Sinne, dessen Autonomie alle Dienststellung der Anschauung beim Begriff ausschließt. Sehen und Sichtbarkeit kennzeichnen dreierlei Eigenschaften: eine Isolation von allen anderen Sinnesleistungen, eine unauflöbliche Selbstbezüglichkeit und eine Prozessualität, die meist als Ausdrucksbewegung beschrieben wird.

Stefan Majetschak hat sich mit Fiedlers Verhältnis zu Kant genauer beschäftigt, zur angesprochenen Verbindung stellte er fest: „Die Kategorien sehen die Anschauung des Gegenstands *nur* so an, wie es für das urteilende Denken nötig ist. Sie entfalten nicht die Anschauung *als* Anschauung, sondern stellen das Gegebene ‚urteilsdienlich‘ vor.“⁷ Entsprechend ist der Widerspruch zwischen logischer und ästhetischer Klarheit auf die Differenz von Begriff und Anschauung zurückzuführen. Kant entwickelt eine eigene Theorie – diejenige der Einbildungskraft –, um die Affinität beider Bereiche sicherzustellen, den Mechanismus ihrer Beziehung zu erläutern. Fiedler ist am Schematismus der Verbindung überhaupt nicht interessiert, sondern ausschließlich an der Konzentration der Anschauung auf sich selbst. Ihre prozeßhafte Reflexivität schützt sie davor, der Abstraktionstendenz im Sehen anheimzufallen, sie begründet eine Sphäre eigenen Rechts⁸. Der Philosoph verliert die

⁶ Vgl. B. Scheer, a.a.O., S. 134: „Lange ehe sich die Vorstellung der ‚nicht mehr schönen Künste‘ durchgesetzt hatte, rückt Fiedler den Begriff des ‚Schönen‘ aus dem Zentrum der Kunstphilosophie heraus.“

⁷ S. Majetschak, a.a.O., S. 279.

⁸ Diese Überlegungen wurden weitergeführt, in: G. Boehm, Bildsinn und Sinnesorgane, neue hefte für philosophie, Nr. 18/19 (1980), S. 118 ff.; S. 125: „Ein Bild ‚sehen‘ heißt die Abstraktionsleistung des Auges und den Primat des Wiedererkenn-

Welt, weil er sie nur begrifflich bestimmen kann, der Künstler erwirbt sie, weil er gestaltend ihr Gesicht zu enthüllen vermag. Der Prozeß der Ausdrucksbewegung kommt dabei an kein Ende, die Welt erneuert und verjüngt sich im focus der Anschauung.

Fiedlers Polemik gegen die objektivierende Präntention des Begriffs erstrebt nicht Ursprünglichkeit, nicht die Beschwörung einer vorsprachlichen, a-logischen Welt. Es geht ihm um überprüfbare Erkenntnis, freilich eine Erkenntnis eigenen Typs, die bestrebt ist, den sinnlichen „Wirklichkeitsstoff zu einem Ausdruck seiner selbst“ zu entwickeln⁹. Die Ausdrucksbewegung, in der er Sehen und Gestalten zusammenfaßt, arbeitet ein geistiges Gebilde heraus, das bis dahin nicht existiert hatte, von keines Menschen Auge zuvor erblickt wurde. Die Evidenz dieses Gebildes liegt im Modus seiner *Entwicklung*. Damit ist vor allem gesagt, daß es Instanzen außerhalb des Prozesses der Ausdrucksbewegung nicht gibt, es existiert kein äußeres Maß, an dem sich die Kunst bemessen könnte. Fiedler polemisiert gegen die Idee der Nachahmung der Natur, die dem Dogma einer abbildlichen Beziehung zwischen Kunstwerk und Realität Vorschub leistet. Werner Hofmann hat diesem Paradigmenwechsel, der in Fiedlers Theorie exemplarisch durchdacht ist, einen treffenden Titel gegeben: „Von der Nachahmung zur Wirklichkeit.“¹⁰ Diese Wendung setzt voraus, daß die Anschauung aus der Zuordnung zu einem begrifflichen Denken befreit wird, ihre schöpferischen Möglichkeiten hinsichtlich des ihr eigentümlichen Maßes bestimmt werden.

Fiedlers produktive Beziehung zu Humboldts Sprachphilosophie läßt sich vor diesem Hintergrund nun besser verstehen. Sein Konzept von Anschauung beschreibt einen inneren Artikulationsprozeß, in dem Etwas *als* Etwas sichtbar wird, sich Wirklichkeit *als* Diese, *als* Jene zeigt. Das semantische „Als“, in dem man ein Grundmerkmal von Sprache zu Recht erblickt hat, wird auf diesem

baren, Definiten zu durchbrechen, um der Dynamik der Sinnesenergie zu ihrem Recht zu verhelfen.“

⁹ K. Fiedler, Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit, Schriften Bd. I, a.a.O., S. 266.

¹⁰ Werner Hofmann, Von der Nachahmung zur Wirklichkeit. Die schöpferische Befreiung der Kunst, 1890–1917, Köln 1969, bes. S. 119/120, wo der Bezug auf Fiedler hergestellt wird, auch die Rolle Bergsons erörtert etc.

Wege zu einer Struktur der Anschauung selbst. Sie liefert nicht länger nur sinnlichen Stoff, der allererst in der Logik und Syntax der gesprochenen Sprache geordnet werden muß. Die Idee von Sprache erweitert sich, schließt die kulturellen Leistungen der Sinne ein, wobei Fiedler insbesondere an Auge und Hand interessiert ist. Eduard Hanslicks Schrift „Vom Musikalisch Schönen“ läßt zumindest die Frage aufkommen, ob sich Fiedlers Überlegungen auch auf die Musik anwenden lassen, einer Generalisierbarkeit auf andere Sinnesbereiche offenstehen¹¹.

Wenn Fiedler davon spricht, daß die Tätigkeit der Hand gerade dort beginnt, wo diejenige der Anschauung aufhört¹², dann will er mit dieser zugespitzten, paradoxen Beschreibung vor allem klarmachen, daß die Sphäre der Sichtbarkeit nur dann ihre eigene Logik erlangt, wenn sie einen inneren Artikulationsprozeß in Gang setzt und in Gang hält. Als bloßes Rezeptionsverhalten wäre Anschauung unterbestimmt, es vermöchte jenen logischen Kontrast nicht auszubilden, in dem sich allererst Etwas als Etwas zu artikulieren vermag. Wer also mit Fiedler von der Kunst als Sprache, der Sprache

¹¹ Der Hanslick-Vergleich auch bei Junod, a.a.O., S. 205f.; Eduard Hanslicks Schrift: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst, Wien 1854, zählt schon aus chronologischen Gründen ins Vorfeld Fiedlers. Manche systematische Analogie fällt auf: z. B. die Konzentration auf ein „Spezifisch-Musikalisches“ (S. 31) in Analogie zu Fiedlers „Isolierung des Gesichtssinnes“, dann die Grundlegung eines Ausdrucksvorganges, in dem sich die Musik als „tönend bewegte Formen“ (S. 32) bestimmt. Die Verengung der Musik zur Sprache kritisiert er gemessen an einem Sprachbegriff, der sich allein an der verbalen Sprache orientiert, während Musik doch „eine gesteigerte Sprache sein müßte“ (S. 50). Das „Rein Musikalische“, das „unvermischt Ästhetische dieser Kunst“ (S. 69) fordert eine korrespondierende „reine Anschauung“ (a.a.O.). Hanslicks Polemik gegen die Vermischung der Musik mit Gefühlen und Inhalten wendet sich nicht zufällig (analog zu Fiedler) gegen den „aristotelischen Satz von der Nachahmung in der Kunst“, der „bis zum Überdruß abgedroschen, hier keiner weiteren Erörterung“ bedarf (a.a.O., S. 91). Die Form-Inhalt-Verschränkung betont er (S. 99) angesichts der Frage: „Hat die Musik einen Inhalt?“ (S. 95) – Wieweit die Verschiedenheiten der visuellen und der musikalischen Ausdruckssprache Analogien zwischen Fiedler und Hanslick rechtfertigen, wäre im einzelnen genauer zu prüfen, desgleichen die Beziehung des Jüngeren zum Älteren zu klären. Zur Analyse Hanslicks vgl. auch Dorothea Glatt, Zur geschichtlichen Bedeutung der Musikästhetik Eduard Hanslicks, Diss. München 1972 (Schriften zur Musik, ed. W. Kolneder, Bd. 15), bes. III, 3: Die Kategorie „Arabeske“ und „reine Form“.

¹² Vgl. dazu die Einleitung zu dieser Ausgabe, S. LXVIff.

des Auges etc. spricht, der meint keine Subtilität anschaulicher Distinktionen, sondern jenen logosartigen Prozeß.¹³

Wenn Fiedler eine Korrespondenztheorie der Erkenntnis vermeidet, dann spiegelt sich diese Konsequenz auch in seinem Sprachverständnis. Alle Versuche, das Wort als Abbild der Sache, als Instrument, Zeichen odgl. zu bestimmen, dessen Defizit dadurch ausgeglichen wird, daß es auf etwas Gemeintes verweist, sich darin erst erfüllt, alle derartigen Entwürfe sind in Fiedlers Augen zum Scheitern verurteilt. Der sprachliche Ausdruck bezeichnet nichts „was auch außerhalb dieser Beziehung Dasein hätte, sondern, daß er die Wirklichkeit selbst sei, welche die Form des Wortes angenommen habe.“¹⁴ Entsprechend ist das anschauliche Gebilde dort sprachartig, wo es „sich selbst“ bedeutet. Unter diesen Vorzeichen formulieren Sprache und Anschauung nichts, was außerhalb ihrer eine unabhängige Existenz hätte. Mag man der Gestalt des Menschen, dem Bau der Natur odgl. begegnen, die bildnerische Logik besteht darin, diesen Stoff der Wirklichkeit allererst zu entwickeln, ihm den Status eines Ausdrucks zu verleihen, dem Erkenntnis im genuinen Sinne zukommt. Die zwiespältige Doppelung der Wirklichkeit in Worte, Zeichen, Bilder, Töne, Gebärden, Symbole – auf der einen Seite – und von ihnen bezeichneten Sachverhalten – auf der anderen – möchte Fiedler auf das Modell eines einzigen in sich artikulierten Prozesses („Ausdrucksbewegung“) zurückführen. In ihm verdeutlicht sich als Wirklichkeit, was ohne diesen Vorgang ungesehen bliebe. Unvordenkliches zeigt sich, was ohne den Akt der Gestaltung kein Dasein hätte. Diskursive Netze begründen weder seine Existenz, noch geben sie eine zureichende, nachträgliche Bestimmung. Die sich fortbestimmende Artikulation macht allererst sicht-

¹³ Fiedler hat sich mit der Logik des Bildes selbst nie beschäftigt, seine Überlegungen betreffen allein den Prozeß der Ausdrucksbewegung, bzw. der Anschauung. Die sinnliche Logik des Bildes, bzw. den Sprachcharakter von Bildern zu bestimmen, bleibt eine unerledigte Aufgabe. Vgl. dazu: G. Boehm: Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: Gadamer/Boehm (Hg.), Die Hermeneutik und die Wissenschaften, Frankfurt/M. 1978, S. 444–471; und: Bild versus Wort, in: G. Hauff, H. R. Schweizer, A. Wildermuth (Hg.), In Erscheinung treten. Heinrich Barths Philosophie des Aesthetischen, Basel 1990, S. 261–273.

¹⁴ Konrad Fiedler, Über Kunstinteressen und deren Förderung, in: Schriften Bd. I, S. 125.

bar, sie bildet nicht einfach ab¹⁵. Die Selbstbezüglichkeit aller sprachlichen Prozesse geht einher mit einer unendlichen Perspektivierungskraft.

Diese Überlegungen verbinden sich eng mit den Grundthesen Wilhelm von Humboldts. Für ihn ist Sprache und Denken ein untrennbarer Vorgang. Entsprechend sind Worte und Sätze keine Übersetzungen einer davon unabhängigen (z. B. gedanklichen) Realität. Was die „Sache“ ist und was ihr „Ausdruck“, dies verbindet sich im Prozeß der sprachlichen Formulierungen untrennbar. „Die Sprache ist das bildende Organ des Gedanken. Die intellektuelle Tätigkeit, durchaus geistig, durchaus innerlich, und gewissermaßen spurlos vorübergehend, wird durch den Ton in der Rede äußerlich und wahrnehmbar für die Sinne, und erhält durch die Schrift einen bleibenden Körper [...] Die intellektuelle Tätigkeit und die Sprache sind daher Eins und unzertrennlich von einander; man kann nicht einmal schlechthin die erstere als das Erzeugende, die andere als das Erzeugte ansehen [...] Der articulirte Laut oder, allgemeiner zu sprechen, die Articulation ist das eigentliche Wesen der Sprache, der Hebel, durch welchen sie und der Gedanke zustandekommt, der Schlussstein ihrer beiderseitigen innigen Verbindung.“¹⁶ Die Verknüpfung geistiger und sinnlicher, innerer und äußerer Aspekte im Prozeß der Artikulation läßt sich mit Fiedlers Theorie der Ausdrucksbewegung sehr gut vergleichen. Offensichtlich hat er sein sprachliches Grundmodell/an Humboldt (und seinem Schüler Steinthal)¹⁷ orientiert. In der Abhandlung „Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues“ findet sich eine Fülle weiterer Analogien zu Fiedlers Überlegungen. Auch dann, wenn man von direkten Anleihen oder gar eklektischen Übernahmen nicht sprechen kann, gewinnt seine Theorie im Lichte Humboldts zusätzliche Tragkraft. „Das Denken ist eine geistige Handlung, wird aber durch sein Bedürfnis nach Sprache ein Antrieb zu einer körperlichen. Es ist ein fortschreitendes Entwickeln, eine

¹⁵ Anklang an Klees berühmtes dictum (vgl. diese Einleitung, S. LXXSVIII f.).

¹⁶ Wilhelm von Humboldt, Über die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues (1827–29), in: Werke, Bd. III, Darmstadt 1963, S. 191–192.

¹⁷ Michael Podro unterstreicht besonders die Rolle des Humboldtianers Hermann Steinthal für Fiedler. Vgl. The Manifold of Perception. Theories of Art from Kant to Hildebrand, Oxford 1972, S. 111 ff. („Fiedler's Analogy of Vision and Language“).

bloße innere Bewegung, in der nichts Bleibendes, Stätiges, Ruhendes angenommen werden kann, aber zugleich eine Sehnsucht aus dem Dunkel nach dem Licht, aus der Beschränkung nach der Unendlichkeit¹⁸ etc.

Besonders Humboldts Gedanke, daß jede Sprache eine individuelle und unersetzbare Perspektive auf Wirklichkeit repräsentiere, steht mit Fiedlers Kritik am Korrespondenzmodell in untergründiger Beziehung. Über die Unendlichkeit des sprachlichen Ausdrucks, durchaus kompatibel mit der abgezählten Zahl sprachlicher Elemente und Regeln, die ihr zugrunde liegen, verfügt eine jede gewachsene Sprache. Sie ist nicht nur Mittel, sondern auch Ziel, genauer gesagt: sie repräsentiert eine Welt. Sie erschließt und artikuliert Wirklichkeiten, die sich im Prozeß des sprachlichen Ausdrucks abklären. Als Kommentar zu dieser Humboldt wie Fiedler geläufigen Einsicht läßt sich im übrigen auch Kleists Abhandlung „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ (von 1805/6, 1878 veröffentlicht) lesen¹⁹. Ihre Essenz faßt der Dichter gleich zu Beginn in der Sentenz zusammen: „l'idée vient en parlant“.²⁰

Aus der Individualität des sprachlichen Ausdrucks folgt die latente Unübersetzbarkeit jeden Sinnes. Humboldt sieht zwischen den Sprachen keine echten Synonyme, die Eigentümlichkeit ihrer jeweiligen Ausdruckswelten läßt sich gegeneinander nicht völlig aufrechnen. Vermittels einer künstlich definierten Normalsprache (z. B. eines Kalküls) Sinn zu finden und zu sichern, stellte jedenfalls den äußersten Gegensatz zu Fiedlers Überlegungen dar. In eine andere Sprache übertragen, rückt die Bedeutung unter deren veränderte Vorzeichen, in eine andere Weltperspektive.

¹⁸ Wilhelm von Humboldt, a.a.O., S. 195.

¹⁹ Fiedler zitiert Kleist im Marées-Nachruf (vgl. Bd. I, S. 457), die Kenntnis des damals postum edierten Kleistaufsatzes wäre zumindest nicht überraschend, zumal er eigene Intentionen darin wiederfinden konnte. Der Kleistbezug erwähnt auch in: G. Boehm, „Sehen lernen ist alles“. Conrad Fiedler und Hans von Marées, in: Christian Lenz (Hg.), Hans von Marées, a.a.O., S. 148 (Anm. 14).

²⁰ Vgl. hierzu auch Ph. Junod, a.a.O., S. 187.

Humboldts prozeßhafte Sprachtheorie eignet sich Kants apriorische „Formen der Anschauung“ (Raum und Zeit) und die Kategorientafel an, um sie als Prägungen sprachlicher, d. h. geschichtlicher Weltansichten neu zu formulieren. Die Sprachen mit ihrer kulturellen, nationalen und historischen Individualität, ihre langsamem Wandel ausgesetzte Struktur, repräsentieren ein transzendentes Konstrukt neuen Typs. Es hat seinen Ort in der Kultur und in der Geschichte, nicht in der Unbelangbarkeit des Bewußtseinsgrundes. Seiner Natur nach ist es organisch und individuell. Dennoch war es erst Fiedler, der diese Einsicht, die Wilhelm von Humboldt an der vergleichenden Untersuchung des Baus verschiedenster, auch außereuropäischer Idiome gewonnen hatte, zu einer allgemeinen Theorie der Ausdrucksbewegung erweiterte. Die Sprache als Prozeß fortlaufender Organisation und Umorganisation unserer sinnlichen Erfahrung repräsentiert kein festliegendes Skelett der Wirklichkeit, sie schafft, wie es de Saussure später formulieren wird, allein durch die lateralen Differenzen ihrer Phoneme ein Äquivalent zur Realität²¹. Unabhängig vom Prozeß der Wahrnehmung, bzw. der sprachlichen Artikulation, läßt sich über Sachverhalte nichts aussagen. Diese auf Kant zurückgehende, durch Humboldt und vor allem Fiedlers Radikalisierung weiterentwickelte Idee einer welterzeugenden Potenz von Wahrnehmung und Sprache hat viele Autoren der Moderne fasziniert und beschäftigt: Stendhal, Proust, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, die Futuristen, Breton u. a. m.²²

²¹ Ferdinand de Saussure, Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft, ed. Bally/Sechehaye, 2. Aufl. Berlin 1967, bes. S. 136 f. – Die untergründigen Verbindungen de Saussures mit Humboldt sind inzwischen sichtbar geworden.

²² Ph. Junod, a. a. O., S. 190. – Die bereits in der alten Einleitung dieser Ausgabe exemplarisch herausgearbeiteten Bezüge zwischen der Theorie Fiedlers und Künstlern der Moderne lassen sich erheblich vermehren. Nicht zuletzt ist signifikant, daß der Maler Raimar Jochims mit einer Arbeit über Fiedler promovierte (1968). Weiteres Material bei Junod a. a. O. – Fiedlers Rolle im Bauhaus gehört in diesen Kontext, dazu Staguhn (1962, S. 60 ff.) und G. C. Argan, Walter Gropius und das Bauhaus (1951), dt. Reinbek 1962, S. 8: „Das Bauhaus von Gropius [...] kann man als eine unmittelbare Folgeerscheinung und eine logische Weiterentwicklung der Fiedlerschen Kunsttheorie ansehen ...“

II

Damit ist die exemplarische Bedeutung unseres Autors für die Ästhetik der Moderne erneut angesprochen. Die Debatte darüber ist alt, Philippe Junod jedoch hat diesen Aspekt in eindrucksvoller Weise präzisiert. Fiedlers historische Position versucht er vermittels der Polarität von „Transparenz“ und „Undurchsichtigkeit“ (*transparence et opacité*)²³ zu bestimmen, Begriffe, die einerseits für die ältere Mimesisauffassung, bzw. andererseits für die Veränderungen des späten 19. und 20. Jahrhunderts stehen. Opak nennt der Autor eine moderne Kunstsprache, die sich in ihrer Sinnlichkeit und den ihr eigenen Sinnpotenzen nicht in diskursive Begriffe übersetzen läßt. „Undurchsichtig“ ist sie eben deswegen, weil es keine Ordnung von Ideen oder Begriffen, keine werkexternen Texte gibt, welche den künstlerischen Ausdruck durchschaubar und eindeutig machen würden. Transparenz dagegen beherrscht, nach der Auffassung Junods, das kunsttheoretische Denken der europäischen Tradition von der Antike bis zu jener Wende der Moderne. Der Begriff möchte ein Kunstverständnis charakterisieren, welches sich in werkexternen Bedingungen, vom Künstler nachgeahmt, zu erfüllen trachtet: in Normen der Natur, die er gestaltend veranschaulicht, in Historien, die er aufgreift, Ikonographien, die ihm der Auftraggeber vorschreibt, etc. Der geistes- und kulturgeschichtliche Rahmen dieser älteren Kunstauffassung besteht in einer Monopolisierung abstrakter Ideen und des begrifflichen Wissens, überhaupt in der humanistischen Privilegierung des Wortes, wie sie seit Sokrates, Plato und Aristoteles selbstverständlich wurde. Für eine eigene, selbstexplikative „Sichtbarkeit“ läßt diese Prämisse keinen Platz. Die künstlerische Imagination liegt an der kurzen Leine eines normativen Kontextes, der sprachliche Diskurs garantiert die Wahrheit der Kunst, er bündigt die trügerischen Sinne. Seitdem Plato diesen Befund in dem Verdikt ausgesprochen hatte, die Kunst entferne sich doppelt weit von der Wahrheit, ist die abhängige Rolle der Wahrnehmung und der Kunst niemals wirklich durchbrochen worden²⁴. Alles Lob des künstlerischen Schöpfertums, wie es im

²³ A.a.O. (Anm. 1).

²⁴ Vgl. G. Boehm, Kunsterfahrung als Herausforderung der Aesthetik, in: W. Oelmler (Hg.), Aesthetische Erfahrung (Kolloquium Kunst und Philosophie, Bd. 1), Paderborn/München 1981, S. 13–28.

Neuplatonismus oder in der Ästhetik der Renaissance formuliert worden war, sah den Künstler zwar als einen „alter deus“, dessen Tun sich allerdings in den Bahnen einer stabilen Analogie vollzog. Die Ordnung des Kosmos, auf die er blickte, konnte der Artifex gar nicht überschreiten wollen, weil sie die höchste Fülle an Sinn und Schönheit repräsentierte. Aller Gestaltungslogik und allem künstlerischen Autonomiestreben setzte sie eine natürliche Schranke. Was wäre vollkommener als die göttliche Schöpfung, was reicher als die Phantasie und Ordnungskraft ihres Urhebers? Eben dieser Vorsprung macht Mimesis überhaupt sinnvoll, aber zugleich auch notwendig. Was wäre nachzuahmen, als eben jene der Kunst vorauslaufende Idee der Perfektion? Von ihr aber ist der Künstler abhängig, sie in den Blick zu nehmen, erlaubt ihm erst, seinem Werk etwas von jenem primären Glanz der Schöpfung zu verleihen.

Fiedler durchschaute, daß sich unter modernen Vorzeichen die Vorbildlichkeit eines stabilen Kosmos immer weniger nachvollziehen ließ. „Das Kunstwerk hat keine Idee, sondern es ist selbst eine Idee“, diese bündige Formulierung macht deutlich, daß die poetische Potenz jetzt ihre eigenen opaken Normen setzt, die sich als jene Singularitäten offenbaren, die wir *Bilder, Plastiken oder Architekturen* nennen, von denen sich eine jede ganz verschieden ausspricht. Wenn unter modernen Vorzeichen die Kunst ein Schöpfungsgleichnis genannt wird (wie z. B. bei Paul Klee), dann hat das Tun des Künstlers jetzt den Charakter einer primären Manifestation. Es leuchtet im Rahmen einer undurchschaubaren Realität auf, die es in einer selbst undurchschaubaren, sinnlichen und vieldeutigen Sprache punktuell erhellt. Was das Werk nicht zu zeigen vermag, was die Ausdrucksbewegung nicht entwickelt, ist künstlerisch nicht vorhanden²⁵. Der Sinn ist weder vor noch hinter dem Werk, er ist der Werkprozeß selbst – unter Bedingungen, die eine Unterscheidung nach Form und Inhalt gerade nicht mehr ermöglichen. Junod zeigt, daß Fiedlers Theorem der „Sichtbarkeit“ (dessen Pointe gerade in Opazität besteht) in der Ästhetik der Moderne unter verschiedenen Titeln der Sache nach wieder auftaucht. Zu unterscheiden sind dabei direkte Einflüsse (die auf Fiedlerlektüren

²⁵ Vgl. dazu auch die drei Bruchstücke „Wirklichkeit und Kunst“, Bd. II dieser Ausgabe, S. 151 ff.

von Künstlern zurückgehen) von systematischen Konvergenzen. Das ästhetische Ideal der *obscurité* (bei Gauguin, Mallarmé oder Valéry) wäre hier zu erwähnen, die impressionistische Unschärfe, Cézannes Beharren auf der *sensation* oder die *perceptibilité* Chklovskis und vieles andere mehr.²⁶

Fiedler hat die Konsequenzen einer radikal poetischen Kunstauffassung vielleicht als erster wirklich durchdacht. Auch deswegen begegnen wir seinen Argumenten an vielen Stellen innerhalb der modernen Kunstentwicklung wieder. Wer sich auf diese Basis begab, geriet – ob er wollte oder nicht –, auch dann wenn er sich Fiedlers nicht ausdrücklich vergewisserte, in die von ihm entfaltenen Konsequenzen. Die abstrakte Kunst schließlich (von der Fiedler selbst, der 1895 starb, nicht einmal etwas träumen konnte) liegt in der Konsequenz eines Werkhandelns aus selbstreflexiven Elementen. Junod hat diese Zusammenhänge an vielen Stellen aufgewiesen und belegt.

Fiedlers methodologische Rolle für die Kunstgeschichte wurde bereits diskutiert²⁷. Hier gilt es zu berücksichtigen, daß seine Wirksamkeit oftmals auf einer unzulässigen Verkürzung seiner Einsichten beruhte. Dies läßt sich u. a. an der italienischen Wirkungsgeschichte zeigen, die unter Vorzeichen der „pura visibilità“ Fiedler zu einem Formalisten umdeutet, der er nie gewesen ist. Am Beginn der italienischen Fiedlerrezeption stand Benedetto Croce Aufsatz von 1911: „La teoria dell'arte come pura visibilità“. Die eigenen Ambitionen, die Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeiner Linguistik darzustellen, sind ohne Fiedlerischen Hintergrund schwer denkbar²⁸. Dennoch sind die Darstellungen, die Croce von Fiedler gibt, nicht sehr eingehend, werden der Sache kaum gerecht. Seine formalistische Lektüre läßt ihn die Pointe des Fiedlerischen Prozeßdenkens verfehlen²⁹. Gegensätze wie Konzep-

²⁶ Vgl. Junod a.a.O., S. 295 ff.

²⁷ Vgl. die alte Einleitung a.a.O., S. LIX f. S. LXXXIX f.

²⁸ B. Croce, La teoria dell'arte come pura visibilità (1911), Bari 1920, dt. Tübingen 1929. – Das Hauptwerk von 1902, dt.: Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck, Tübingen 1930, mit einer sehr kurzen Charakteristik Fiedlers, S. 432–434.

²⁹ Vgl. hierzu die genaue Analyse Junods, a.a.O., S. 175, Anm. 49 (u. a. unter Bezug auf C. L. Ragghianti und G. Morpurgo-Tagliabue).

tion und Realisation, Ausdruck und Intuition, letztlich Inneres und Äußeres machen sich wieder breit. Wer die Kategorie „Sichtbarkeit“ auf einen rein optischen Befund reduziert, der ohne innere Entwicklung und ohne Gehalt ist, der bleibt hinter Fiedlers Intentionen zurück, die Anschauung als ein „durch den ganzen handelnden Menschen vollzogenes Sehen“³⁰ zu fassen. Auch Wölfflins Anlehnung an Fiedler ist von einer solchen Tendenz zur Reduktion nicht frei.

Einem linken Kunstraisonnement erschien Fiedler als markanter Vertreter eines elitären, „bürgerlichen“ Formalismus. Franz-Joachim Verspohl beispielsweise sieht in dessen Theorie „ontologische Strukturen, die von der realen gesellschaftlichen Entwicklung abstrahiert erscheinen. Bewußt oder unbewußt leisten sie einen Beitrag zur herrschenden Ästhetik und zur ästhetischen Praxis der Herrschenden.“³¹ Fiedlers Theorem der „Ausdrucksbewegung“ wird als Schöpferideologie verstanden, der sich auch der Rezipient nur anschließen könne. „Die Kunsttheorie Fiedlers setzt praktisch eine Gesellschaft von Künstlern voraus [...] Die Fiedlersche Kunstlehre als ideologische Abkehr von der gesellschaftlichen Praxis verlagert die ‚Glückseligkeit‘ in die Scheinwelt des Subjekts und verzichtet auf die Kommunikation unter den Subjekten. Die Kunst kann folglich auf inhaltliche Momente verzichten; der Verzicht führt zum Formalismus;“ Fiedlers Denken „... verkürzt die Kantische Position zu einem vordergründigen Ästhetizismus, der keinesfalls den Widerspruch zwischen Handeln und Erkennen auflösen kann“³² (etc.). Dem verderblichen Idealismus zugeschlagen, etabliert es einen „selbstgenügenden Fetisch, den das vereinzelte Individuum, ebenso autark, umkreist, ohne daß es ihn je erreichen könnte. Diese Vorstellung setzt jene Tradition der klassischen Philosophie fort, in der die autonome Setzung des Individuums begrifflich fixiert wurde.“³³ Die letzte Bemerkung schließt Wilhelm Worringer ein, der Fiedlerschem Denken zugeschlagen wird. – Die

³⁰ Bd. I, S. 324.

³¹ Franz-Joachim Verspohl, *Autonomie und Parteilichkeit: „Ästhetische Praxis“ in der Phase des Imperialismus*, in: Michael Müller (u. a.), *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, Frankfurt/M. 1972, S. 209.

³² A.a.O., S. 211.

³³ A.a.O., S. 212.

ideologiekritische Guillotine wurde auch im Felde der Kunstdidaktik in Betrieb genommen. In Hermann K. Ehmers Beitrag von 1977, charakteristisch für eine starke Tendenz innerhalb der Gruppe „Visuelle Kommunikation“, wird Fiedler einer verhängnisvollen „Realitätsfeindlichkeit“ überführt, mit einzelnen Anklagepunkten wie: Formalismus, Elitetum, Geschichtslosigkeit etc.³⁴ Vor der Folie einer marxistischen Gesellschaftsutopie erscheint Fiedler als besonders krasses Beispiel intellektueller Verirrung. Als Angelpunkt dient der Begriff der „Gestaltung“, der in der Geschichte der Kunstpädagogik vielfach mit Fiedlerschen Argumenten eingeführt und gestützt worden sei, wobei nach Kornmann, Britsch und Herrmann, u. a. die Autoren Betzler, Parnitzke, Trümper, Schwerdtfeger, Pfennig, Meyers, Staguhn u. a. kritisch genannt werden – neben der Transmission, die das Bauhaus für Fiedlersches Denken zustandebrachte. Ein zweiter kritischer Schlüssel ist die Orientierung am „Sehen“ (die Fiedlers Theorie der Sichtbarkeit nachfolgt). Sie wird als Indikator und Anklagepunkt ins Feld geführt, an dem sich eine gesellschaftlich abgespaltene Kunstpraxis verrät. Oskar Holwecks (am Bauhaus orientierte Grundlehre) war damals nicht zufällig besonderen Angriffen ausgesetzt.³⁵

Kehren wir in das engere Feld der Kunstgeschichte, insbesondere der Nachkriegszeit, zurück, so erweist sich vor allem das wissenschaftliche Werk Max Imdahls (1925–88) als ein Feld fruchtbareren Weiterdenkens. Imdahl hatte sich bereits 1963 methodisch und wissenschaftsgeschichtlich mit Fiedlers verwobener Rolle in der Kunstreflexion der Jahrhundertwende auseinandergesetzt. Von daher entwickelte er eine kategoriale Differenz zwischen sehendem Sehen und wiedererkennendem Sehen, die ihm vor allem an der Kunst der Klassischen Moderne aufging.³⁶ Sehendes Sehen reprä-

³⁴ Hermann K. Ehmer, Realitätsfeindlichkeit – ein Moment des Begriffs „Gestaltung“. Bemerkungen zur Kunsttheorie Konrad Fiedlers und zu deren Auswirkung auf die Kunstdidaktik. In: Kunst & Unterricht, Sonderheft 1977, S. 4–10.

³⁵ Helmut Hartwig, Zur Ideologiekritik von SEHEN – LERNEN. Oskar Holwecks Grundlehre. Der Entwurf eines Bildungsplanes des Faches Kunsterziehung für das Saarland ..., in: Hermann K. Ehmer, Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewußtseinsideologie, Köln (DuMont) 1971, S. 340ff.

³⁶ Max Imdahl, Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen, in: Bildautonomie und Wirklichkeit, Mittenwald 1981, S. 9ff.