

OLDRICH PELIKAN

KONKRETHEIT, ABSTRAKTION
UND RATIONALISMUS

Die Kunstgeschichte von heute, die sich auf moderne Kunsttheorie stützt, strebt mit einer immer grösseren Akribie das Verständnis des komplizierten Entwicklungsprozesses von einzelnen Arten des bildkünstlerischen Schaffens und die tiefste Durchdringung zum Grundwesen des Kunstwerkes sowohl in seiner Unwiederholbarkeit, als auch in seiner teilweisen zyklischen Allgemeinheit an. Die bildkünstlerische Erkenntnis ist eng verbunden mit der allgemeinen Erkenntnis, trotzdem besteht hier ein gewisser Unterschied, da es sich bei der bildkünstlerischen Erkenntnis um eine spezifische Art der Erkenntnis handelt. In beiden Fällen, bei der allgemeinen, wie auch bei der bildkünstlerischen Erkenntnis, werden oft identische Begriffe und besonders Kategorien benützt. Zur Feststellung und Ausdrückung der dialektischen Gegensätzlichkeit des Kunstwerkes dienen verschiedene Paare von sehr allgemeinen polaren Begriffen, die sich manchmal oder teilweise decken, andermal wieder zu einer anderen Ebene gehören. Am geläufigsten von solchen Paaren sind der Sensualismus und der Rationalismus. Der bildende Künstler ebenso wie jeder Mensch, der erkennt und denkt, tritt an die Wirklichkeit heran entweder unmittelbar mittels der Sinne (in der allgemeinen Erkenntnis die konstatierende Erfahrung, die Empirie), oder durch eine Vermittlung, mit der Vernunft, die die Wahrnehmungen, Eindrücke und Erlebnisse bearbeitet und interpretiert. Der Rationalismus bedeutet da eigentlich den Antisensualismus, vom Standpunkt der Formallogik A: non A, wenn auch er ohne die Sinne allerdings nicht denkbar ist. Der Sensualismus und der Rationalismus als Polarbegriffe stehen untereinander im Gegensatz, aber gleichzeitig bilden sie auch eine unzertrennbare Einheit. Der eine ohne den anderen ist kaum vorstellbar. Dem Rationalismus aber begegnet man noch in einem anderen Paare, wo er den positiven Grundpol bildet, nämlich mit dem Irrationalismus, der non A bedeutet, gepaart. Der Rationalismus, der verstandesgemässe Zutritt zur Wirklichkeit, erscheint also einmal als A, andermal als non A. Das bedeutet, dass der Ausgangspunkt, die Beziehung zu einem Ding entscheidend ist.

Die beiden angeführten Begriffspaare, aber auch andere, sind mit den allge-

meinsten korrelativen Kategorien, mit dem Konkreten und mit dem Abstrakten, ersetzbar. Das Konkrete bezeichnet dabei das unmittelbare Verhältnis zu einem Ding, das Halten an einem Ding, das Abstrakte dagegen dessen Gegensatz, die Negation. Der Rationalismus im Bezug auf den Sensualismus bedeutet also eine Richtung, die den Verstand den Sinnen bei der Erkenntnis vorzieht, bzw. sich sogar von der Sinneswirklichkeit abwendet (bei der bildkünstlerischen Erkenntnis). Er ist also im Bezug auf die Sinne abstrakt. Dagegen ist er konkret im Bezug auf den Irrationalismus, der abstrakt ist, soweit es die Beziehung zum Verstand anbelangt. Das Konkrete und das Abstrakte als etwas Positives oder Negatives ist immer nur in der Beziehung zu einem Ding denkbar. Auf diese Weise ist es möglich, dass dieselbe Erscheinung von einer Seite rationell, aber von der anderen irrationell ist. Am besten ist diese Tatsache an einem konkreten Beispiel erklärbar. Z. B. die mittelalterliche bildende Kunst ist zweifellos abstrakt, antisensualistisch, rationell, eine Folge der verstandesgemässen Abstraktion der wahrgenommenen Sinneswirklichkeit, die für den mittelalterlichen Menschen etwas nebensächliches, sekundäres ist. Die bildkünstlerische Erkenntnis entspricht freilich der allgemeinen, dem Denken, das ebenso abstrakt ist, von der objektiven Wirklichkeit abgerissen, zu anderen subjektiven, ausserhalb dieser Welt sich befindlichen und dem Verstand nicht zugänglichen Werten gewendet. Sie ist irrationell. Man steht also vor einem scheinbaren Paradox. Die mittelalterliche Erkenntnis, soweit sie allgemein ist, ist irrationell, aber ihre bildkünstlerische Äusserung ist rationell. Sie ist allerdings immer abstrakt. Die Ursache der verschiedenen Position des Rationalismus ist der unterschiedliche Ausgangspunkt. Die Grundlage der bildkünstlerischen Erkenntnis bilden die Sinne, der sinnliche Zutritt zur Wirklichkeit, während die allgemeine Erkenntnis vor allem auf dem Verstand beruht, in dem freilich auch die Sinne als der konkretere Teil einbezogen sind. Auf diese Weise ist der Rationalismus bei der allgemeinen Erkenntnis konkret, aber bei der bildkünstlerischen abstrakt.

Neben den angeführten dialektischen Begriffspaaren möchte ich noch die spezifisch bildkünstlerischen, bzw. überhaupt künstlerischen polaren Begriffe erwähnen. Die konkrete, sensualistische Beziehung des Künstlers zu der mittels der Sinne wahrgenommenen Wirklichkeit äussert sich durch die Deskription, der die abstrahierende Interpretation gegenübersteht. Beide Begriffe sind allerdings beträchtlich breit und beinhalten eine reiche Skala von den verschiedenen -ismen. Bei aller gegensätzlichen Polarität bilden beide Begriffe eine dialektische Einheit, die voll von innerer Spannung ist. Die bildkünstlerische Tätigkeit bedeutet immer eine Stylisation der Wirklichkeit und die spekulative Interpretation ist ohne die auf das konkrete Sinneserlebnis gestützte Deskription undenkbar. Auch die Deskription zielt einmal zum Ganzen der Wahrnehmungen, andermal nur zu einem Teil von diesen, vgl. z. B. der Impressionismus, d. i. optischer Realismus. In dem sogen. typisierenden Realismus verbindet sich wieder das unmittelbare Erlebnis

mit der interpretierenden Spekulation usw. Dem Paar: konkrete Deskription-abstrahierende Interpretation entsprechen die Paarbegriffe: der Realismus im breiteren Sinne des Wortes und die Expressivität, bzw. die expressive Abstraktion. Der Realismus ist konkret, sinnlich, deskriptiv, während die Expressivität abstrakt, intellektuell, interpretierend ist. Es gilt allerdings für sie, was oben schon gesagt wurde, nämlich dass sie sich in gewissem Mass ergänzen. Eine rein konkrete oder rein abstrakte Kunst gibt es nicht. Wenn im Bereiche der Logik A und non A sich ausschliessen, für die Kunst ist eine solche Polarität undenkbar. Mit den polaren Begriffen wird nur eine Grundtendenz — in grösserer oder kleinerer Völligkeit — geäussert und ausgedrückt.

Vom Standpunkt der angeführten Paare und namentlich deren Beziehungen treten wir jetzt zur Betrachtung der antiken griechisch-römischen Kunst, wie auch der sie begleitenden allgemeinen Erkenntnis. Die griechische Kunst — wie jede andere — ist selbstverständlich kein absoluter, zeitloser, geschlossener Begriff, keine unveränderliche Konstante, sondern eine Äusserung von bestimmten historischen Situationen, ein Ausdruck der geschichtlichen Entwicklung. Aber was geläufig als Grundwesen der griechischen Kunst genannt wird, was ihre Struktur charakterisiert und gewissermassen die Grundlage von dieser bildet, das ist trotzdem in gewissem Masse feststellbar. Der Schwerpunkt der griechischen bildkünstlerischen Arbeit (richtiger als Gipfelpunkt, wie man oft sagt) liegt zweifellos im 5. Jh. v. u. Z., in der Zeit einer günstigsten wirtschaftlich-gesellschaftlichen Situation, vgl. z. B. in Athen die Erlangung des verhältnismässigen Gleichgewichtes zwischen der individuellen Freiheit und der Gebundenheit an die kollektive Polis. Es ist allerdings problematisch, in welchem Abschnitt des 5. Jhs dieser Schwerpunkt liegt. Manche, die das Gleichgewicht des Konkreten und des Abstrakten betonen, erblicken den Schwerpunkt eher in der ersten Hälfte des 5. Jhs in dem sogen. strengen Stil, andere erst nach der Hälfte des Jahrhunderts, als das Konkrete manchmal schon das Übergewicht zu gewinnen beginnt, vgl. die Entwicklung des Pheidias. Für das 5. Jh. ist gerade typisch die Harmonie — oder fast eine Harmonie — der Sinne und der Vernunft, fortschreitend mit dem mässigen Vorherrschen des Sensualismus, ebenso wie die ausgeglichene Beziehung des Inhaltes und der Form. Bedeutsam wirkte sieher die Funktion des Kunstwerkes, das im wahren Sinne des Wortes der Gesellschaft, dem überpersönlichen Kollektiv dient. In der allgemeinen Erkenntnis der fortgeschrittenen und hoch entwickelten Gesellschaft spielte natürlich eine grosse Rolle der Verstand, aber gleichzeitig wurde der Götterglaube trotz dem Anlauf zur Kritik kaum erschüttert und bildete den festen Bestandteil des gesellschaftlichen Organismus. Am Ende des 5. Jhs und besonders im 4. Jh. machte sich dagegen der konkrete Rationalismus schon in entscheidender Weise geltend und der Schwerpunkt des Denkens wurde ganz auf den Menschen übertragen. Ähnlich in der Kunst wächst die Bedeutung der unmittelbaren Beziehung zur Wirklichkeit, des sinnlichen Erlebnisses. Dieser Pro-

zess gipfelte in der hellenistischen Zeit, vor allem in ihrer älteren und mittleren Periode. Der hellenistische Realismus verminderte durch seinen allseitigen Dynamismus den Anteil der Abstraktion oft auf ein Minimum. Die formelle Seite des Kunstwerkes überwucherte stark, manchmal bis an die Grenze des dem Selbstzweck dienenden *l'art pour l'art*ismus. Die echte Tragweite der Konkretheit der hellenistischen Kunst zeigt sich klar und deutlich allerdings erst bei der Vergleichung mit der römischen Entwicklung, namentlich in der Kaiserzeit. Eine gleiche in der Richtung zum Konkreten stark steigende Kurve weist auch das gleichzeitige Denken auf, dessen äusserste Konkretheit hauptsächlich die wissenschaftliche Erkenntnis bezeugt, und zwar sowohl in den Gesellschaftswissenschaften, als auch vor allem in den Naturwissenschaften. Man darf freilich nicht auch eine teilweise Belebung der Neigung zum Mystizismus und Irrationalismus übersehen, die mit der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung, ebenfalls mit dem Einfluss des Orients zusammenhängt. Die nostalgische Rückkehr der bildenden Kunst zu den klassischen Werten, von der zweiten Hälfte des 2. Jhs beginnend, hat wohl andere Wurzeln. Die Reaktion des Abstrakten wurde gerade durch das schnelle Anwachsen des Konkreten, durch die Abwendung vom Klassischen und Zerstörung dessen Gleichgewichtes hervorgerufen. Die Bildhauerei kehrte teilweise bis zur Overtüre der griechischen Kunst, zum Archaismus zurück, wo das Übergewicht der Abstraktion ganz deutlich ist. Im 6. Jh. v. u. Z. wächst der Heros erst zum Menschen an.

Die Stellung der römischen Kunst ist eine ganz andere. Die eigene, wirklich römische Kunst ist vor der Hälfte des 2. Jhs v. u. Z. nicht datierbar. Sie setzte die älteren bildkünstlerischen Traditionen, die griechischen, wie auch die unmittelbar vorhergehenden etruskoitalischen fort. Von den beiden nahm sie viel über und bildete eine entwicklungsfähige, mehrschichtige Synthese, die den Bedürfnissen der Repräsentation des weltbeherrschenden Imperiums, wie auch dem Geschmack eines traditionellen Römers-Privatmannes entsprach. Nach dem spätrepublikanischen Vorspiel ist der Schwerpunkt der römischen Kunst — wenn wir vor allem die Bildhauerei im Auge haben (besonders in der Baukunst sind die Verhältnisse wesentlich verschieden) — im 1.—2. Jh. u. Z., teilweise sowohl auch in der ersten Hälfte des 3. Jhs. Für die römische Skulptur gilt als typisch die grosse Konkretheit sowohl des Inhaltes, als auch der Form: der Durchschnitt des Zeitstromes, der historische Augenblick mit der äusserst deskriptiven Formsprache, vgl. das individuelle Porträt, das historischpolitische Relief. Eine besondere Bedeutung kommt in der römischen Kunst dem Inhalt zu, das ist die allgemeine Erkenntnis herrscht über der eigentlichen bildkünstlerischen vor. In der römischen Kaiserzeit gipfelt der sensualistische Realismus im sogen. Illusionismus, der manchmal bis zur Grenze des Impressionismus anläuft. Aber vom Ende des 2. Jhs ab wachsen immer bezeichnender auch die expressiven, abstrakten Bestandteile der künstlerischen Struktur, die vorher als ein volkstümlicher Unter-

strom existierten. Gleichzeitig erreicht die äusserst konkrete Form (der optische Realismus mit dem Zerfall des festen Volumens) ihren Gipfel. Als Folge der Reaktion darauf festigt sie sich klassizistisch, bis sie erstarrt im geometrisch abstrakten Schema. In den ungefähr 100 Jahren des Übergangs vom Ende des 2. bis zum Ende des 3. Jhs u. Z. gipfelt und endet die klassische realistische Antike und entsteht die Spätantike. In dieser Spätzeit verbindet sich der Epilog der Antike mit dem Prolog des Mittelalters. Die Abstraktion, nämlich das irrationelle Denken und die rationale bildkünstlerische Form, die das Sinneserlebnis überwindet, errang schon den Sieg. Aber die Erbschaft der realistischen Vergangenheit ist zu stark, sie wird nicht vergessen. Das Konkrete kehrt auch im 4. Jh. immer in neuen Klassizismen und Renaissancen zurück. Die Spätantike wird oft „getadelt“, dass sie allzu spekulativ und wenig bildkünstlerisch ist, von der Sinneswirklichkeit abgewendet. Aber auch darin ist sie römisch, da sie die heimische Entwicklungslinie der sogen. Volkskunst beendet, deren expressive Abstraktion als ein roter Faden durch die ganze römische Entwicklung in einer unterschiedlichen, abwechselnd sinkenden und steigenden Intensität läuft, wundervoll sich vertragend mit dem vorherrschenden konkreten Realismus.

Aus dem theoretischen Abschnitt, wie auch aus der praktischen Dokumentation geht klar hervor, dass bei der Benützung von Begriffen und Kategorien als Hilfsmitteln zur schematischen Ausdrückung des Grundwesens von komplizierten Entwicklungserscheinungen sowohl in der allgemeinen, als auch in der bildkünstlerischen Erkenntnis Vorsicht geboten ist. So ist der sehr geläufige Termin des Rationalismus dem Ausgangspunkt gemäss — an allgemeinen Kategorien gemessen — einmal konkret, andermal abstrakt, je nach dem, ob es sich um die allgemeine oder um die bildkünstlerische Erkenntnis handelt. Die Grundlage der allgemeinen Erkenntnis liegt nämlich in dem Verstand, wogegen die der bildkünstlerischen in den Sinnen. Aus dieser Zweideutigkeit geht ebenfalls hervor, dass es gänzlich falsch ist, einen Begriff, eigentlich einen Termin, von einer Erkenntnis in eine andere zu übertragen. Am richtigsten ist es, von den allgemeinsten dialektischen Kategorien der Konkretheit und der Abstraktion hervorzugehen mit der Bewusstheit ihrer gleichzeitigen Gegensätzlichkeit und Einheit vor Augen, und vor allem jede Erscheinung in ihrer geschichtlichen Individualität und in der äusseren, wie auch inneren Entwicklungsbedingtheit zu ergreifen. Kurz und gut die konkrete bis zur Tiefe der Erscheinung durchdringende Deskription mit der nötigen theoretischen Verallgemeinerung zu vereinigen.

KONKRÉTNOST, ABSTRAKCE A RACIONALISMUS

Při užívání pojmu a kategorií jako pomůcek k schematickému vyjádření podstaty složitých vývojových jevů jak v obecném, tak ve výtvarném poznání je nutno dbát opatrnosti. Velmi běžný pojem „racionalismus“ je jednou konkrétní, podruhé abstraktní podle toho, jde-li

o obecné nebo o výtvarné poznání. U obecného poznání je totiž základem rozum, racionalismus je tedy konkrétní, kdežto při výtvarném poznání jsou určující smysly, racionalismus je pak abstraktní. Z této dvojakosti plyne, že je naprosto mylné přenášet mechanicky jeden pojem, vlastně jeden termín, z jednoho poznání do druhého; např. středověké myšlení je iracionální, ale jeho výtvarný projev je racionální, obojí ovšem, myšlení i umění, je abstraktní. Nejsprávnější tedy je vycházet z nejobecnějších dialektických kategorií konkrétnosti a abstrakce (v článku dokumentováno podrobněji na vývoji antického umění), být si vědoma jejich protikladnosti i jednoty a především postihovat vždy každý jev v jeho historické jedinečnosti a vnější i vnitřní vývojové podmíněnosti.