

herausgestellt hat, ohne es zu lösen. Wenn die Kunst ein Eigenname sein sollte, dann bewegt sich die Kunst über die Kunst auf eine Kunst nach der Kunst zu. Aber man weiß, daß es viele Bilder nach dem letzten Bild gegeben hat, die zudem Bildern vor ihm gleichen, so daß man tatsächlich im Bereich der Kunst vom Gedanken einer Nachgeschichte vexiert wird, die sich endlos wiederholt und im Leeren spielt. Nichts mehr kann geschehen, nur noch auf der Oberfläche des Bildschirms ergeben sich kleine Variationen, begleitet von großem Getöse, das ich hier in wenigen Schleifen imitiert habe.

Vielleicht aber ist, um auf den Beginn zurückzukommen, diejenige Kunst-richtung, die Kosuth »Kunst nach der Philosophie« genannt hat, tatsächlich insofern theorieresistent, als jeder Kommentar, auch der der Künstler selbst, vor ihren selbstreflexiven »Werken« zur Tautologie gerät. Eine solche Kunst läßt sich von der Philosophie nichts mehr sagen, sie ist theoretisch nicht mehr erfassbar, weil sie, fasziniert vom Ende der Kunst und doch parasitär von ihrer Wertschätzung lebend, zwar von einer Fragestellung ausgeht, aber schlicht empirisch die Grenzen der Kunst immer weiter ausdehnt und ihre Selbstzüglichkeit immer komplexer gestaltet. Wann und ob dieser Prozeß tatsächlich an ein Ende kommt, ob eines Tages diese Erkundungsgänge eingestellt werden, ob vielleicht die traditionelle Kunst und/oder Ästhetik wiederkehrt, ob es zu einer veränderten Ästhetik nach der Kunst kommt oder ob durch die Vergeöhnlichung der Verklärung möglicherweise der Bedarf an Kunst abbricht, entzieht sich jeder theoretischen Reflexion. Möglicherweise interessiert spätere Generationen die Fragen einer Kunst über Kunst nicht mehr. Dann blieben die Werke in ihrer Materialität übrig, die das ästhetische Moment integriert haben, das an jeder Kunst fasziniert hat. In der Drift jedenfalls hin zu einer Beantwortung dieser Fragen scheint sich das System Kunst zu bewegen.

Van Gogh, Malewitsch, Duchamp. Doch der Destruktion der, ästhetischen
Schleifen = H. M. Bachmann, D. Kasper, F. Rötzer (1992), München

PETER WEIBEL

Von der Verabsolutierung der Farbe (1992)
zur Selbstaflösung der Malerei

S. 151-166

Wir wollen hier vom Tod der Malerei sprechen, aber nicht von einem Tod, der von außen, etwa von der Fotografie verkündet wird, sondern von innen, von den Malern selbst. Insofern handelt es sich genau genommen um einen Freitod der Malerei. Dieser Tod der Malerei, der von den Malern selbst ausgerufen wurde, vollzog sich in drei Stufen, der durch das Dreieck van Gogh – Malewitsch – Duchamp sehr wohl und sehr gut bezeichnet werden kann. Denn van Gogh und sein berühmtes Diktum »Der Maler der Zukunft wird ein Maler der Farbe sein« mögen für die Verabsolutierung der Farbe stehen. Malewitschs Deklaration vom Ende der Malerei hat in seinem berühmten Bild *Weißes Quadrat auf weißem Grund* (1918) zumindest das Ende der Farbmalerei terminisiert. Duchamp hat in der Tat die Malerei als bloß retinalen Reiz verachtet und aufgegeben. Die Schritte dieses ästhetischen Algorithmus, der von der Verabsolutierung der Farbe unserer Auffassung nach logisch stringent zur Selbstaflösung der Malerei führte, wollen wir hier etwas genauer nachzeichnen.

Bereits Flaubert hat in seinem *Dictionnaire des idées reçues* die Ansicht, die Fotografie »détronera la peinture« (die Fotografie entthronte die Malerei) als Gemeinplatz denunziert. Die von Paul Delaroche 1839 annoncierte Todesanzeige der Malerei: »Von heute an ist die Malerei tot«, nachdem er im Auftrag der Französischen Akademie die Daguerresche Fotografie untersucht hatte, war ja nur ein Echo der bereits 1622 von Constantijn Huygens anlässlich der Camera Obscura und ihrer mimetischen Perfektion geäußerten These: »Toute peinture est morte«.

Doch von diesem Scheintod, Pseudo-Tod, wollen wir nicht reden, sondern von einem viel heimtückischeren Tod der Malerei, nämlich dem Selbstmord der Malerei selbst. Denn was als Triumph der Malerei begann, als absolutes Fest, als Vervollkommnung der malerischen Elemente, führte paradoxerweise geradezu ins Gegenteil, nämlich zum Verschwinden der malerischen Elemente

und zur Selbstauflösung der Malerei. Gerade die Unabhängigkeitserklärungen von Farbe und Form, insbesondere die Behauptung des Eigenwerts der absoluten Farbe, die nicht gegenstandsgebunden war, führten zur Niederlage der Malerei. Die Farbmaterie bzw. Materialform der Farbe löste die Lawine aus, welche die Malerei unter sich begrub.

Dieser Prozeß der Selbstauflösung folgt jener Dialektik der Moderne, die wir mit dem Gesetz eines Dreischritts beschreiben können: 1. Analyse und Akzentverschiebung (Vernachlässigung bzw. Betonung bestimmter malerischer Elemente). 2. Verabsolutierung und Verselbständigung (gänzlichliches Auslassen bzw. vollständige Vorherrschaft bestimmter malerischer Komponenten). 3. Dispensierung und Substitution (Austauschen und Ersetzen traditioneller bildnerischer Elemente). Für diese drei Schritte mögen die Namen van Gogh, Malewitsch, Duchamp stehen. Die Organisation des Materials und der Elemente der Malerei folgte nämlich insgeheim bestimmten Gesetzen und Theorien. Der Abbau des Bildes im 20. Jahrhundert war schon im Aufbau des Bildes im 19. Jahrhundert vorbestimmt. Ein Beispiel so einer Theorie ist jene berühmte Definition des Tafelbildes durch Maurice Denis von 1890: »Ein Bild – bevor es ein Schlachtpferd, eine nackte Frau oder eine Anekdote ist – ist vor allem eine flache Oberfläche, bedeckt mit Farben, die in einer bestimmten Ordnung versammelt sind«.

Wir werden zu zeigen versuchen, wie zuerst die Farbe als Medium der Malerei analysiert wurde und neue emphatische Akzente erhielt, z. B. im Impressionismus, wie zweitens die Farbe verselbständigt wurde, sich die Farbe vom Gesetz der Lokalfarbe verabschiedete und einen eigenen absoluten Stellenwert erhielt, z. B. von Symbolismus bis Suprematismus, und wie drittens die Farbe als Material (Faktura) durch Material als Farbe (Aluminium als Weiß) ersetzt wurde. Wenn nun die Farbe bis zu Malewitsch als Ursprung der Malerei galt, und Kandinsky noch 1938 sich eine Malerei ohne Farbe nicht vorstellen konnte, läßt sich sagen, daß eine Malerei ohne Farbe keine Malerei ist. »Man wird niemals die Möglichkeit haben, ohne die Farbe und ohne die Zeichnung ein Bild zu schaffen«, schrieb Kandinsky 1938 über die Konkrete Kunst. Jene Malerei, die mit der Farbe identisch war, also die historische Malerei, verabschiedete sich mit der Dispensierung der Farbe aus dem Bild.

Die Auflösung der repräsentativen Verpflichtung der Malerei beginnt also eigentlich schon im 19. Jahrhundert durch das Abwerfen bestimmter künstlerischer piktoraler Strategien, wie z. B. der Perspektive, und durch die Primat- und Befreiungsversuche der einzelnen konstitutiven Elemente der Malerei wie Licht, Farbe, Fläche in der noch repräsentierenden Malerei selbst. Die Befrei-

ung der Farbe bzw. des Lichtes war sicherlich der spektakulärste und dramatischste Moment im 19. Jahrhundert bei der Befreiung des Bildes vom Diktat der Repräsentation. Die Verabsolutierung der Farbe hat als Motor entscheidend die Abstraktion der Malerei vorangetrieben und die Malerei am stärksten dem Diktat des Gegenstandes entzogen.

Claude Monet stellte 1874 im Atelier des Fotografen Nadar sein Bild *Impression d'un soleil levant* aus, das einer neuen Kunstbewegung den Namen gab. Durch Zerlegung des Lichts wurden die natürlichen Erscheinungen als Spiel der Farben nach subjektiven Empfindungen dargestellt. Der Impressionismus entdeckte die Eigenwertigkeit der Farbe. Dadurch verlor die Lokalfarbe an Bedeutung. Im gleichen Maße verlor auch der Gegenstand selbst an Bedeutung. Monet malte bekanntlich Variationen ein und desselben Motivs mehrmals. Die Malerei gewann Vorsprung vor dem Motiv, die Farbe vor dem Gegenstand. Die Verselbständigung der farblichen Mittel von der Lokalfarbe, die der Darstellung eines Gegenstandes verpflichtet war, zur eigengesetzlichen autonomen Farbe, die nur sich selbst darstellte, bedeutete auch die Verselbständigung des Bildes im Vergleich zur Abbildung der sichtbaren Natur. Die Farbe ist es, die das Abbild in ein Bild verwandelt. Das Bild als reines Farbbild tendierte seit den Impressionisten dazu, keines gegenständlichen Anlasses mehr zu bedürfen. Die autonome Farbe machte das Bild erstmals gegenstands-unabhängig. Kandinsky beschreibt am Beispiel eines Heuhaufenbildes von Claude Monet sehr schön, wie die Farbenpracht den Gegenstand verdrängt:

»Zur selben Zeit (1895) erlebte ich zwei Ereignisse, die einen Stempel auf mein ganzes Leben drückten und mich damals bis in den Grund erschütterten. Das war die französische Ausstellung in Moskau – in erster Linie der »Heuhaufen« von Claude Monet. Vorher kannte ich nur die realistische Kunst ..., und plötzlich zum ersten Mal sah ich ein Bild. Daß das ein Heuhaufen war, belehrte mich der Katalog. Ich empfand dumpf, daß der Gegenstand in diesem Bild fehlt. Die Malerei bekam eine märchenhafte Kraft und Pracht. Unbewußt war aber auch der Gegenstand als unvermeidliches Element des Bildes diskreditiert.«

Die Auflösung des Gegenstandes, der dreidimensionalen Form und der Linie in ihrer Beziehung zum Licht und in der Interaktion kleiner Farbpartikel bei Impressionismus und Pointillismus haben viele beschrieben. Die malerische Strategie des Impressionismus unterschlug die Eigenschaften der Gegenstände und den Bezug auf die Gegenstände. »Farbinteraktion verzehrt Dingdistinktion«, schrieb Max Imdahl 1987 in seiner epochalen Studie *Farbe*. Durch die Farbdominanz werden die Gegenstände zu Farbflecken. Sie werden unun-

terscheidbar, unwichtig. Die Gegenstände scheinen zu fehlen und zu verschwinden. Foucault hat in seinem Werk *Les mots et les choses* (1966) die Aufhebung der klassischen Identitäten und Unterscheidungen der Dinge »wilde Ontologie« genannt. Impressionismus und Momentfotografie, die sich bei impressionistischen Malern großer Beliebtheit erfreute, verkörperten solch eine »wilde Ontologie«. In der flüchtigen Realität einer nur momentanen Identität, wie sie impressionistische Malerei und Momentfotografie thematisieren, werden Objekt und Subjekt ungreifbar. Mit der durch die Farbinteraktion getrübbten Dingdistinktion verschwimmen auch die Grenzen von Objekt und Subjekt. Dies hat auch der zeitgenössische Theoretiker des Impressionismus, der Dichter Jules Laforgue (*L'impressionisme*, 1883) erkannt, dessen Auffassungen für Barnett Newman wichtig wurden. Die »vibrations colorés« (J. Laforgue), die später die Op Art kennzeichnen werden, bilden für ihn die Grundlage des impressionistischen Bildes und verweisen auf eine rein »optische Sensibilität« (J. Laforgue), auf die später übrigens Yves Klein rekurrieren wird. Je mehr sich die Farbe vom Gegenstand abwendet und je mehr sie sich auf sich selbst bezieht, zur Farbe als Farbe wird (und nicht Gegenstandsfarbe, Lokalfarbe bleibt), desto mehr diskreditiert sie den Gegenstand. Diese Verselbständigung der Farbe (»la couleur pour la couleur«) zelebriert auch den reinen Pinselstrich. So wird der verselbständigte Fleck, der Strich sichtbar. Der Begriff »tache« (Fleck, Strich) taucht in der Kritik impressionistischer Gemälde erstmals auf. Dessen Verabsolutierung wird später eine ganze Bewegung, den Tachismus, ernähren. Man warf den impressionistischen Bildern vor, daß man keine Gegenstände und Personen, sondern nur »taches« sehe. Angesichts des Bildes *Boulevard des Capucines* (1873, 80 x 59 cm) von Claude Monet, das nicht nur bestimmte formale Elemente der Fotografie der Zeit, sondern sogar vom Atelier des Fotografen Nadar aus gemalt wurde, wo übrigens die erste Impressionisten-Ausstellung stattfand, schrieb 1874 der Kritiker Louis Leroy von den Menschen auf dem Boulevard, sie seien bloß »taches«. Maurice Denis malte 1890 ein Bild mit dem Titel *Taches de soleil sur la terrasse*. Dieses Auftauchen neuer malerischer Merkmale und Kriterien wurde bezeichnenderweise als Verlust empfunden, da ja die alten Merkmale in der Tat verschwanden. Selbst Théophile Gautier monierte: »L'art vit de sacrifice ... mais supprimer tout est trop. Se borner à poser des taches, comme on dit aujourd'hui c'est vraiment trop simplifier la mission de l'artiste.« Eugène Delacroix ist von Maxime Ducamp vorgeworfen worden:

»Semblable à certain littérateurs qui ont créé l'Art pour l'Art, M. Delacroix a inventé la couleur pour la couleur.« Cézanne, als Vater des Kubismus, hat den

Gegenstand zertrümmert, indem er nur der Logik der Farbe und der koloristischen Konstruktion folgte: »Il y a une logique colorée, parbleu. Le peintre ne doit obéissance qu'à elle«. Die Methode seiner Malerei bezeichnete er als »sensations colorantes, nuances, tons, plans, taches qui sont là sous nos yeux«. Pointillismus, Divisionismus und Cloisonnismus habe die Farbe weiter verabsolutiert: »La couleur pure! Et il faut tout lui sacrifier«, antwortet Gauguin dem Dichter Gauthier. Vor allem wurde der Gegenstand der Farbe geopfert. Die Untersuchungen zur Farbe von Michel Eugène Chevreul *De la loi du contraste simultané des couleurs*, 1839 erschienen, haben die französischen Maler des 19. Jahrhunderts enorm beeinflusst und neue Begriffe ins Spiel gebracht: Retina, Licht und Simultankontrast. Seurat spricht von der Malerei als Synthese von »phénomènes de la durée de l'impression lumineuse sur la rétine«. Daher Duchamps Kampf gegen die Malerei als Disziplin bloß retinaler Reize.

Die Entthronung des Gegenstands wurde also von der Verselbständigung der reinen Farbe eingeleitet. Die Verabsolutierung der Farbe bildete die erste nichtklassische, antiobjektive Transformation des kartesischen Koordinatensystems Tafelbild. An Stelle des historischen Bezugspunktes Gegenstand wurde die Farbe als neuer Bezugspunkt eingesetzt. Von Chevreul über Ogden Roods *Moderne Farbenlehre* bis zu Charles Henrys *Wissenschaftlicher Ästhetik* (1885) beschäftigten sich die Neoimpressionisten intensiv mit wissenschaftlichen Farbtheorien. Pissarro, Signac, Seurat haben damit den mehr »romantischen« Subjektivismus der Impressionisten bis zu seiner abstraktesten Formel vorangetrieben. Durch die Konzentration auf Farbpartikel und auf die Interaktion zwischen kontrastierenden Pigmenttupfern, die in der Netzhaut vibrierende Phänomene hervorriefen, wurde die Malerei immer mehr zu einem Ereignis auf der bloßen Oberfläche des Bildes und auf der Retina. Die Rolle der naturgegebenen Bildwelt wurde zurückgedrängt. Der Neoimpressionismus wurde zu einer »Schule der Abstraktion« (Paul Adam). Die Abstraktion der Farbe vom Gegenstand wurde von den Malern unermüdlich gepredigt.

Paul Gauguin:

»Van Gogh, von den Neoimpressionisten beeinflusst, ging immer so vor, daß er starke Kontraste mit Komplementärfarben verwandte, und er gelangte nur zu unvollständigen Harmonien, der Ton des Horns fehlte.

Denken Sie auch an das musikalische Element, welches die Farbe von nun an in der modernen Malerei besitzt. Die Farbe, die gerade so Schwingung ist wie die Musik, ist in der Natur, das Allgemeine und mithin Vagste, was es in der Natur gibt, zu erreichen: ihre innere Kraft.

Die Farbe als solche ist rätselhaft in den Empfindungen, die sie in uns erregt. So muß man sie auch auf rätselhafte Weise gebrauchen, wenn man sich ihrer bedient, nicht zum Zeichnen, sondern um der musikalischen Wirkungen willen, die von ihr ausgehen, von ihrer eigenen Natur, von ihrer inneren, mysteriösen, rätselhaften Kraft.

Arbeiten sie nicht so sehr nach der Natur. Kunst ist Abstraktion.«

Maurice Denis (1896):

»Nicht das wiedergegebene Objekt soll dem Künstler Ausdruck sein; sondern das Mittel des Ausdrucks (Linien, Formen, Volumen, Farben).

Das Bild wurde wieder – entsprechend meiner Definition von 1890 – eine Fläche mit Farbarrangierungen nach einem bestimmten Prinzip.«

Vincent van Gogh:

»Ich bin durchaus in Anspruch genommen von den Farbengesetzen – wenn man sie uns doch in unseren Knabenjahren gelehrt hätte! Denn daß die Farbengesetze, die Delacroix zuerst bestimmte, ein Licht sind, steht durchaus fest. Die wahren Maler sind die, welche nicht Lokalfarben machen, das war es, was Ch. Blanc und Delacroix eines Tages besprachen.

Ich verfechte das Recht des Künstlers, nicht Lokalkolorit oder gar Lokaltreue zu geben, sondern etwas Leidenschaftliches und Ewiges, die reiche Farbe und die reiche Sonne des gloriosen Südens, ganz entsprechend der Auffassung Delacroix', nämlich daß der Süden jetzt durch Simultankontraste von Farben und ihre Ableitungen und Harmonien dargestellt werden muß und nicht durch Formen oder Linien als solche.

Der Maler der Zukunft, das ist ein Farbiger, wie es ihn noch nie gab.

Die Malerei, wie sie jetzt ist, verspricht subtiler – mehr Musik und weniger Skulptur – zu werden, schließlich verspricht sie die Farbe; wenn sie nur dies Versprechen hält, eine Farbe herauszubringen, die sich mit dem Gefühl verbindet wie Musik mit der Erregung.«

Die erste Transformation des Tafelbildes ereignete sich, als die Farbe anstelle des Gegenstandes den Bezugspunkt der malarischen Überlegungen darstellte. In einer zweiten Transformation wurde die Farbe selbst rein auf die Fläche bezogen. Der Gegenstand war der Farbe geopfert worden und so brauchte die Farbe einen neuen Bezugspunkt. Die Fläche wurde das neue Bezugsfeld für die Farbe.

Henry Matisse hat 1929 rückblickend die Entwicklung der Farbe und der Fläche wie folgt beschrieben:

»Der Neoimpressionismus, oder vielmehr der Teil davon, den man Divisionismus nannte, war der erste Versuch, die Ausdrucksmittel des Impressionis-

mus zu ordnen, es war eine rein physikalische Ordnung, oft wurden mechanische Mittel verwendet, die nur eine physische Erregung hervorrufen. Das Zerstückerln der Farbe führte zu einer Zerstückerlung der Form, des Umrisses. Resultat: eine hüpfende Oberfläche. Nichts als eine Netzhautempfindung.

Dann stößt man auch auf Gauguin und auf van Gogh. Hier sind ursprüngliche Ideen: Aufbau mit Farbflächen. Aufsuchen der stärksten Farbwirkung – der Stoff ist gleichgültig. Auflehnung gegen die Ausbreitung einer Lokalfarbe im Licht. Das Licht wird nicht unterdrückt, aber es findet sich im Zusammenklang von leuchtenden Farbflächen.«

An die Stelle der Abbildung trat die Konstruktion einer autonomen Fläche mit dem reinen Mitteln der Farbe. Die Verweigerung der repräsentativen Funktion ermöglichte die Autonomie der Farbe und der Fläche und somit des Bildes. Die Identität bzw. Autonomie des Bildes wurde allein aus den Mitteln Farbe und Fläche bestimmt. Modulationen von Farbe, im 19. Jahrhundert noch in das Kleid von Formen gepreßt, standen nun mit der Bildfläche in unlösbarem Bezug. Doch auch schon im 19. Jahrhundert hatten sich manche Maler so sehr auf ihre piktoralen Mittel konzentriert, auch wenn ihre flach bemalten Oberflächen vage Gegenstände und Landschaften andeuteten, daß sie ebenfalls Anspruch auf Autonomie des Bildes und auf eine ungegenständliche Referenzlosigkeit erheben konnten. Seitdem wurde das Bildfeld tendenziell immer mehr zu einer reinen Farbfläche. Die Beziehungen von Farbe und Form wurden durch die Beziehungen von Farbe und Fläche ersetzt, so wie einst die Relation Farbe – Form die Relation Farbe – Gegenstand ersetzt hat. Von der Identität Farbe und Form (z. B. beim gemalten Apfel) bewegte sich die Malerei über die Nicht-Identität von Farbe und Form (z. B. blaue Pferde) auf die reale und materiale Identität von Farbe und Fläche zu. Indem Farbe und Fläche eins wurden, wurde die Form dispensiert. Die Verabsolutierung der Farbe hat also zum ersten den Gegenstand verbannt. Die solcherart befreite, unabhängige Farbe bezog sich dann auf die Fläche als neuen Ort (statt auf den Gegenstand), so daß wir metaphorisch von Flächenfarbe statt Lokalfarbe sprechen können. Als solche hat die Verabsolutierung der Farbe zum zweiten auch die Form aus dem Bild verbannt. Dem vorigen Zitat van Goghs kann man bereits entnehmen, wie sehr die Entfaltung und Verselbständigung der Farbe als alleiniges Mittel des Ausdrucks und der Darstellung zuerst nicht so sehr den Gegenstand als vielmehr die Form dispensiert hat. Van Gogh forderte ja die Darstellung des Südens »durch Simultankontraste von Farben ... und nicht durch Formen oder Linien als solche«. Die solcherart entstandenen farbigen Bilder, wo die Farbe dominierte und Gegenstand bzw. Form vernachlässigt waren, stellen die

Endphase der ersten Stufe des Dreischnitts dar. Die nächste Stufe waren reine Farbflächen (statt farbigen Bildern). Ungegenständliche Farbflächen, welche das Bild zum Bildgegenstand verwandelten, waren um 1920 das Ergebnis.

An der Malerei Robert Delaunays kann man deutlich erkennen, wie »die Farbe die Funktion der Form übernimmt« (R. D.). Die eigentlich radikale Subversion der verselbständigten und verabsolutierten Farbe war nicht so sehr die Vertreibung des Gegenstandes aus dem Bild, sondern die Verbannung der Form gleichzeitig mit dem Rückzug auf die Fläche. Das bildete das eigentliche Sprengmaterial für die Malerei des 20. Jahrhunderts und für den Absprung aus der Malerei.

Robert Delaunay, der den Impressionismus würdigte als »la naissance de la lumière en peinture«, hat aus dem Gesetz des Simultan-Kontrastes der Farben die abstrakte gegenstandslose Malerei entwickelt, wo weder (wie bei Cézanne) durch die Farbgebung doch Gegenstände entstanden, noch (wie bei den Impressionisten) Gegenstände gleichsam farblich und lichtmäßig überspielt wurden. In dem Bild *Die simultanen Fenster auf die Stadt* von Delaunay äußerte sich erstmals »die Farbe um der Farbe willen« (Delaunay).

An den berühmten Fenster-Studien (1910-12) und Fenster-Gemälden (ab April 1912) von R. Delaunay kann man beispielhaft ersehen, wie das Fenster zur Welt, die repräsentative Funktion des Bildes, sich auflöst in Farbe und Licht, wie die externe Welt verschwindet, aber die Eigenwelt der Malerei, eben Farben und Licht, zum Vorschein kommt. Die »Fenster« markieren die Eröffnung der Eigenwelt der Malerei, die »Peinture pure« (R. Delaunay). Die leuchtenden Farbzonen dieser Bilder bezeugen Delaunays Credo: »La couleur est forme et sujet« (R. D., *Du cubisme à l'art abstrait*. Hrsg. P. Francastel, Paris 1957, S. 67). Gleichzeitig schreibt er im August 1912: »Die Funktion des Lichtes ... ist nach wie vor das Problem der modernen Malerei« (op. cit., S. 154). Diese Verbindung und Gleichsetzung von Farbzonen und Lichtzonen ist möglich geworden durch die Wirkungen des Simultankontrasts der Farbe. Delaunay beruft sich auf Chevreul und Seurat, die die Kontraste der Komplementärfarben herausgelöst hatten. »Die Gleichzeitigkeit der Farben durch die contrastes simultanés und alle aus den Farben hervorgegangenen Maße ... dieses ist die einzige durch die Malerei konstruierbare Realität« (August 1912). Über seine »Fenster« schrieb er 1933: »Sie sind eine völlig neue Technik. Die Kontraste der simultanen Farben sind die Beziehungen der Farben in Bewegung. Das besagt, daß die Farbe die Funktion der Form übernimmt und die Form nicht deskriptiv ist, sie trägt selbst und in sich selbst ihre Gesetze.« (op. cit., S. 97)

1906 bis 1914 wurde ein neuer Bildgedanke geboren, indem sich Farbe und Licht verabsolutierten. Das Schicksal der Farbe war vom Licht nicht mehr zu trennen. Licht und Farbe bestimmten in ihrer Komplementarität auch den Beginn jener Dialektik von Material (Farbe) und Immaterialität (Licht), welche den Weg der Moderne diktieren sollten. In den Fenster-Bildern wurde die Farbe erstmals zum alleinigen Träger der Bildkomposition. Doch nicht allein die Farbe, mit ihr auch das Licht. Denn die vom Zwang zur Gegenstandsdarstellung befreite Farbe ermöglichte ihre Identifikation mit dem Licht, dem sie entstammt. »Die Farbe, die die Frucht des Lichtes ist, ist die Basis der malerischen Mittel der Malerei – und ihrer Sprache« (op. cit., S. 60). Delaunay hat mit der Entfaltung der Autonomie der Farbe auch das »Eigenlicht« (W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954), die Unabhängigkeit des Lichts entfaltet.

Wahrscheinlich im Dezember 1912 entstand eine weitere Inkunabel der modernen Malerei, die »Disque simultané«, die gemalte Simultanscheibe mit kontrastierend kreisförmig gesetzten Farben. Wahrscheinlich hätte diese Arbeit selbst für Delaunay einen derartig experimentellen Charakter, daß er sie erst 1922 öffentlich zeigte. Doch diese Erfindung gestattete ihm universale gestalterische Möglichkeiten, siehe *Kreisformen. Sonne Nr. 1* (1912-13). Hier kann man am Motiv der Sonne erkennen, wie Delaunay durch die Farbe das Licht gestalten wollte. Die Schwingungen und Bewegungen der »Synchronismen«, der Farbkontraste, ermöglichen die Darstellung des Lichts durch Farbe. Sein Spätwerk, z. B. *Rhythmus. Lebensfreude* (1931), das aus gänzlich gegenstandslosen gerundeten Farbbahnen mit vier kleinen Scheiben besteht, zeigt, wie seine homogen gefärbten, klaren Formen die Voraussetzung für die Malerei von Louis, Stella, Noland und Kelly schufen. Denn Delaunay hat mit seiner Identifikation von Farbe und Licht, mit seiner »synchrone Darstellung« auf der Fläche der Leinwand nicht nur den Gegenstand und die Geometrie expediert, sondern auch das Bild eigentlich schon in einen Bildgegenstand, siehe die »Scheibe«, verwandelt. Die reine Farbe als Konstruktionsmittel, als »synchrone Darstellung« (Delaunay), hat eigentlich den Gegenstand schon expediert; er mußte nicht erst perspektivisch zerlegt und zerstört werden wie bei den Kubisten, gegen die sich Delaunay daher wendete.

Delaunay verwarf mit dem Gegenstand auch die Form. »Es gibt keine Geometrie in der simultanen Technik ... keine abstrahierten Gegenstände wie im Kubismus« (Delaunay, 1912). Auf der Suche nach den reinen Mitteln der Malerei endete Delaunay bei der Farbe als alleinigem Darstellungsmittel. Gegenstandslose abstrakte Malerei entstand aus dem Simultankontrast der

Farben. Die von der Gegenstandsreferenz befreite, vom Gegenstand entleerte Organisation der Farben, wo »le mouvement synchrone (simultanité) de la lumière« die einzige Realität ist (1912), erreichte eine »peinture pure«, eine »reine Kunst« (G. Apollinaire). Für Delaunay ist eine objektorientierte Kunst die Negation der Kunst selbst. »La peinture est proprement un langage lumineux« (Delaunay). Die Malerei als Sprache des Lichts, die abstrakte Kunst der reinen Farbe hat also bereits 1912 sowohl den Gegenstand wie die Geometrie verworfen: »La peinture abstraite vivante n'est pas constituée d'éléments géométriques parce que la nouveauté n'est pas dans la distribution des figures géométriques, mais dans la mobilité des éléments constitutifs rythmiquement des éléments colorés de l'œuvre« (Delaunay). Das Ende der Malerei war gewissermaßen durch diese ungegenständliche Malerei, wo die Farbe, Form, Fläche und Inhalt zugleich ist, erreicht. Mit dem Verlust des Gegenstandes ging – aus historischer Sicht – auch die Malerei verloren. Das Bild als reine Farbfläche wird eigentlich selbst zu einem Gegenstand, zu einem Bildgegenstand. Delaunay hat das schon wahrgenommen: Die reine Farbfläche bildet den Übergang von »der Deformation des retinalen Abbilds« (Cézanne) zu den ersten Gesetzen, die das Bild in seiner ganzen Struktur umwandeln werden – wo das Bild als es selbst erscheint, als »Bildobjekt« (Delaunay, 1923-24).

Die Abstraktion der Farbe vom Gegenstand, die zu einer Dispensierung des Gegenstandes aus dem Bild und zu einer ungegenständlichen, abstrakten Malerei führte, bildete die erste Stufe der Abstraktion. Die Verbannung des Gegenstandes aus dem Bild bewirkte zweierlei: Erstens wurde die Fläche zum neuen Bezugsfeld für die Farbe, zweitens wurde mit dem Gegenstand und mit der Einschränkung der farblichen Gestaltung auf die Fläche auch die vom Gegenstand abgeleitete Form dispensiert. In dieser zweiten Stufe der Selbstauflösung der Malerei setzte sich die abstrakte Formensprache der Geometrie mit der abstrahierten (lokalfremden) Farbe in Verbindung, um ungegenständliche abstrakte Bilder mit geometrischen Formen zu erzeugen. Bald aber wurden Fläche und Form wichtiger als die Farbe, vor allem die Materialität der Farbe (»Faktura«) und die Materialität der Fläche wurden wichtiger als die Farbe. In einer neuerlichen Akzentverschiebung wurden nun nicht nur die historischen Elemente der Malerei wie der Gegenstand völlig ausgelassen, sondern auch zentrale Elemente wie Farbe und Form. Durch den Rekurs der reinen Farbe auf die reine Fläche wurde das Bild bald zur reinen Oberflächen-gestaltung. Auf die totale Verabsolutierung der Farbe folgte die totale Verabsolutierung der Fläche. Das monochrome Bild kündigte seine Ankunft an. Die Dispensierung der Farbe aus dem Bild, wie zum Beispiel in der monochromen

oder achromen Malerei (von Rodtschenko bis Manzoni), bildete die dritte Stufe der Abstraktion, die die Malerei noch viel mehr an den Rand ihres Verschwindens brachte.

Von der gegenstandslosen Welt zur farblosen Welt sind es nun mehrere Schritte. Der Suprematismus von K. Malewitsch löste die wahre Gegenstandslosigkeit ein (*Schwarzes Quadrat auf Weiß*, ca. 1915), der innerhalb weniger Jahre auch die Farblosigkeit (*Weißes Quadrat auf weißem Grund*, 1918) folgte. Der Suprematismus hat natürlich, wie alle anderen Maltheorien der Zeit, als Ursprung der Malerei die Farbe gesehen, aber Malewitsch hat in seinen Kampf gegen den Gegenstand auch den neuen Stellvertreter des Gegenstands, die Farbe, miteinbezogen. Daher besteht sein erstes suprematistisches Bild aus den Nichtfarben Schwarz und Weiß und sein zweites wichtiges Bild nur noch aus Weiß. Malewitsch setzt nämlich Gegenstandslosigkeit mit Nichtfarbe (Weiß) gleich: die »weiße Welt der suprematistischen Gegenstandslosigkeit.« Insofern bedeutet also für Malewitsch Gegenstandslosigkeit auch Farblosigkeit. »Der Suprematismus als gegenstandslose weiße Gleichheit« landet in der »Wüste ... im Nichts, in der Gegenstandslosigkeit.« Die monochromen weißen oder schwarzen Bilder der 50er und 60er Jahre, von Fontana, Manzoni und der Zero-Bewegung, von Reinhardt, Ryman, Rauschenberg etc. folgen Malewitsch in die farblose, gegenstandslose Welt. Malewitsch zählt nur drei Grundformen (Quadrat, Kreis, Kreuz) und drei Grundfarben (Schwarz, Weiß, Rot). Am 17. 12. 1915 wurden in Petersburg in der »letzten futuristischen Ausstellung 0.10« diese Arbeiten erstmals gezeigt. Die Ausstellung hieß *Null Zehn*, weil 10 Künstler Nullformen des Bildes ausstellten, daher auch die Bezeichnung »letzte«. Es waren letzte Bilder. Hinter diese drei Grundformen und Grundfarben konnte man scheinbar nicht mehr gehen.

Die auf beinahe Null reduzierten (geometrischen) Formen und Farben schufen also Null-Bilder, Zero-Bilder. Daher kam ca. 50 Jahre später der Name der Zero-Bewegung. Diese Gebilde der Nullzone konnten aber noch verschärft werden. 1918 schuf Malewitsch sein Bild *Weißes Quadrat auf weißem Grund*.

Im gleichen Jahr malte A. Rodtschenko *Schwarz auf Schwarz*. Beide wurden 1919 auf der 10. *Staatlichen Kunstausstellung* ausgestellt. Der Unterschied zwischen der Farbform und der Farbfläche war getilgt worden oder kaum merklich. Eine einzige Farbe beherrschte das Feld. Die Farbzone und die Bildzone, Farbfeld und Bildfeld wurden identisch. Eine monochrome Farbfläche war – sechs Jahre nach Delaunays simultanen Farbkontrasten – entstanden. Weiß auf Weiß oder Schwarz auf Schwarz bedeutete die endgültige Gegen-

stands- und Farblosigkeit als gemeinsames Schicksal. Die Gegenstandslosigkeit exerzierte der absoluten Farbe, die den Gegenstand vertrieben hatte, ihr Schicksal vor: die Vertreibung der Farbe. Damit auch das Ende der Malerei, die unter dem Primat der Farbe gestanden hatte.

In seinem Buch *Suprematismus: 34 Zeichnungen, Unowis, Witebsk*, 1920 erschienen, versetzt Malewitsch der Malerei selbst den Todesstoß. Für ihn hatte die Malerei ihr Perihel erreicht, einen »einsamen Weg« eingeschlagen. Die »suprematistische Maschine«, ein neuer Satellit, soll die Malerei ersetzen. Der kritische Punkt dabei ist, daß Malewitsch nicht nur den Gegenstand aus der Malerei vertrieb, sondern in radikaler Konsequenz auch die Farbe: *Weiß auf Weiß* (1918).

Auf die Frage, was ist eine suprematistische Leinwand, und was ist darauf abgebildet, antwortet Malewitsch: »A suprematist canvas is a representation of white – but Not blue – space. The reason for this is clear: blue does Not provide an actual representation of the infinite. Infinite suprematist white enables the shaft of vision to advance without meeting a boundary.« Weiß als die Repräsentation des Unendlichen löst die gegenständliche Welt, aber auch alle Lokalfarben und absoluten Farben auf. Vom weißen Bild bis über die weiße Wand zum weißen Galeriewürfel zeichnet sich der Weg ab. Die Ordnung der Zeichen, gebaut auf Energie, ersetzt nicht nur die Ordnung der Dinge, sondern auch die Ordnung der Farbe. Die Welt des Weiß löscht alle Farben und damit scheinbar auch die Malerei. Die gegenstandslose Welt des Weiß ist die Wüste, in der die Malerei stirbt. »There can be no question of a place for painting in suprematism. Painting has long since been overcome, and the painter himself is no more than a prejudice of the past.« (Malewitsch, 1920). Die Malerei stirbt als »Vorurteil der Vergangenheit«, nachdem sie unter dem Diktat der absoluten Farbe zuerst den Gegenstand, dann die Form und schließlich sich selbst vertrieben hat.

Wenn die Malerei durch die Farbe definiert ist und Form und Gegenstand bereits vertrieben sind, was könnte noch gemalt werden? Wenn die Fläche des Bildes nur mehr weiß oder schwarz ist, was ist dann hier noch ein Gemälde in historischem Sinn? Insofern handelte es sich in der Tat in einer bestimmten historischen Perspektive, die mit dem Impressionismus startete, um letzte Bilder, um den Selbstmord des Malers (Tarabukin), um das Ende der Malerei. Nach *Weiß auf Weiß* und *Schwarz auf Schwarz* konnte auf diesem Weg, der von der Verabsolutierung der Farbe eingeschlagen wurde, nicht mehr weiter gegangen werden. Es war ein Weg, auf dem die Malerei ein »Vorurteil der Vergangenheit« (Malewitsch) schien.

Das Diktat der Farbe löschte sich – dem Zwang der eigenen Logik (der Substitution) folgend – ebenso aus wie das Diktat des Gegenstandes. Gerade die Verabsolutierung der Farbe war die Voraussetzung, daß die Farbe abgeschafft werden und an die Stelle der Farbe die Faktura treten konnte. Die Theorie der Faktura (1914) öffnete das Tor zur Kultur der Materialien, zu neuen Bildformeln, zu Materialbildern und reinen Lichtgebilden.

Die Malerei ist in ihrer Entwicklung nicht nur aus den Grenzen der Gegenständlichkeit herausgetreten, sondern auch aus den Grenzen der Farben, der Formen und der Fläche, gerade indem sie der inneren Logik der Autonomie der Farbe folgte. Die absolute Autonomie der Farbe hat nämlich die Selbstauflösung der Farbe produziert und damit nicht das Ende der Malerei, aber gewiß das Ende einer bestimmten Farbmalerie. So wurden zwar noch jahrzehntelang Gemälde aus weißem Schweigen gemalt, Null-Zonen des Weiß und des Grau, aber letztlich wurde das Primat der Farbe abgeschafft und die Farbe durch das Primat des Materials ersetzt. Dieses neue Primat wurde mit dem »Kult der Materialien« von Wladimir Tatlin eingeleitet.

Ab dann ersetzte die Faktura die Form und das Material die Farbe. Die Präsenz des Materials triumphierte über das Licht der Farbe. Die Bearbeitung der Fläche mit neuen Materialien wurde die Aufgabe des »Malers«, der dadurch zum Konstrukteur wurde. Das Material (statt der Farbe) diktiert die Form und die Fläche.

Der Logik der suprematistischen Malerei folgend, deren Reduktion auf Grundfarben und Grundformen, näherte sich die Malerei der absoluten Wüste, der absoluten Nullfläche, dem Nullpunkt, dem Ende. 1920 publizierte Konstantin Umanski das Buch *Neue Kunst in Rußland 1914–19*, worin er schrieb, daß der Suprematismus als »konsequente Flächenmalerei ... den Nullpunkt der Kunst suche«. Aus dem Verzicht auf alle historischen Ausdrucksmittel der Malerei wie Gegenstand, Form, Farbe, die alleinige Existenz der Fläche der Leinwand, resultierte eine Akzentverschiebung, eine Verabsolutierung und Substitution der historischen Elemente der Malerei, welche die Malerei annullierten.

Bei der Ausstellung $5 \times 5 = 25$ (5 Arbeiten pro 5 Künstler), 1921, zeigte Rodtschenko erstmals jene Bilder, die (von N. Tarabukin) sogleich als die »letzten Bilder« der Kunstgeschichte, als »Selbstmord des Malers« und »Ende der Malerei« bezeichnet wurden, so radikal brachen diese Faktura-Bilder mit den Gewohnheiten der traditionellen und auch der modernen Farbbilder. Nach seinen Bildern von 1918 (*Schwarz auf Schwarz*) beendete er 1921 seine Malphase mit radikalen Faktura-Bildern, die nur aus Farbe und Fläche bestan-

den und ohne jede Gegenständlichkeit, Geometrie und Form waren; die ersten Monochrome der Kunstgeschichte in den Primärfarben Rot, Gelb, Blau. Das Ende der Farbmalerie, der Malerei unter dem Primat der Farbe, war erreicht. Rodtschenko schrieb selbst im Jahre 1939 über seine drei Bilder (von 1921) *Reine Farbe Rot, reine Farbe Gelb, reine Farbe Blau*:

»Ich habe die Malerei zu ihrem logischen Ende gebracht und habe drei Bilder ausgestellt: ein rotes, ein blaues und ein gelbes, und dies mit der Feststellung:

Alles ist zu Ende.

Es sind die Grundfarben.

Jede Fläche ist eine Fläche, und es soll keine Darstellung mehr geben. Jede Fläche hat bis an ihre Grenzen eine einzige Farbe.«

Das Diktum »keine Darstellung mehr« (Rodtschenko), die Verweigerung der repräsentativen Funktion hat den Gegenstand umgebracht und die reine Farbe um der Farbe willen hervorgebracht. Mit der alleinigen Farbe als Thema der Fläche wurden jedoch nicht nur die Grenzen der Fläche sondern auch der Malerei erreicht.

Das Ende der Kunst, bereits von Hegel definitiv angekündigt, annoncierte sich, als eine bestimmte Weltordnung verschwand, als nämlich durch die industrielle Revolution die Ordnung der Dinge in die Ordnung der Zeichen übergang und dabei zugrunde ging. Dieser semiologische Bruch war eine Art Seinsentzug, welcher auch Krise der Repräsentation genannt werden kann. Die Krise der Repräsentation, welche den Aufstand der Abstraktion auslöste, hat eine Kultur des Werdens und der Zeichen statt des Seins und der Dinge geboren. In der neuen Referenzlosigkeit konnte zuerst die externe Referenz, die Darstellungsfunktion, durch eine interne Referenz, durch Ausdrucks- und Appellfunktion ersetzt werden. Nach der jahrzehntelangen Rhetorik der Nullreferenz, der Nullzone, des Endes, der Leere, des Nichts, von der russischen Ausstellung 0.10 (1915) bis zur Zero-Bewegung, blieb die Selbstreferenz, die Welt des Eigenwerts von Farbe und Material, die ultima ratio der Malerei. Die Bilder stellten nichts mehr dar außer sich selbst, sie substituierten nichts mehr. Der selbstreflexive Diskurs der modernen Kunst begründete das Archiv und die Innovation, da Innovation nur am Archiv gemessen werden kann. Die Selbstreflexion als Thematisierung der Mittel, Methoden und Materialien der Malerei reißt die Malerei noch mehr von der Gegenstandswelt fort als die Monochromie und drängt sie an den Rand der Selbstauflösung. Diese Selbstreferenz und Selbstreflexion, wo der Künstler sein Werk immer in Beziehung auf frühere Werke, in Bezug auf die Geschichte der Malerei produziert, bedeu-

tet eine ständige Überprüfung der Identität der Kunst, die nicht nur einen Objekt- und Seinsentzug, sondern auch einen Kunstentzug bedeuten kann.

Die Eigengesetzlichkeit der Mittel der Kunst brachte eine Selbstreflexivität, eine Selbstreferenz hervor, wo die Kunst begann, ständig ihre Identität zu befragen, zu bezweifeln und zu prüfen. Gerade das, wodurch moderne Kunst und Literatur entstanden sind, wodurch sie existieren und was ihre Autonomie begründet, nämlich die Thematisierung ihrer Bedingungen, Methoden, Materialien, Ursprünge, Traditionen, also die Kunst als Sujet der Kunst selbst, bedroht auch die Existenz und Autonomie der modernen Kunst. Michel Foucault schreibt: »Flaubert is to the library, what Manet is to the museum. They both produced works in a self-conscious relation to earlier paintings or texts – or rather to the aspect in painting or writing that remains indefinitely open. They erect their art within the archive.« Am Beginn des Modernismus, ausgelöst durch die Krise der Repräsentation, liegt bereits der Keim für das Ende des Modernismus.

Durch die Selbstreferenz als Axiom der Moderne wurde im 20. Jahrhundert zwangsläufig auch die Anti-Kunst geboren. Gerade das, wodurch moderne Kunst und Literatur entstanden sind und existieren, die Autonomie und Unabhängigkeitsbestrebungen aller ihrer Elemente und Funktionen, setzt eine Logik der Selbstauflösung in Gang.

Das Ende der Malerei und der Tod des Tafelbildes wurden immer wieder verkündet, weil sie seit dem Aufstand der Abstraktion, seit den Autonomie-Absichten der Malerei und ihrer konstitutiven Elemente zur inneren Logik der Malerei selbst gehören. Ursprünglich ein Schock, bedeutete aber die Krise der Repräsentation und das deklarierte Ende der Malerei, eben weil sie aus Befreiungsbewegungen der einzelnen malerischen Elemente (wie Farbe, Fläche, Form) entstanden, für die Kunst des 20. Jahrhunderts insgesamt eine ungeheuerliche Befreiung. Denn in Wirklichkeit sind nicht die Malerei oder das Tafelbild verschwunden, wohl aber das Ölbild und andere historische Formen des Tafelbildes. Die Selbstauflösung der Malerei bedeutet nämlich nur die Aufgabe eines historischen Selbst, die Aufgabe dessen, was traditionellerweise als wesentlich und konstitutiv für die Kunst der Malerei betrachtet wurde. Es wurden eben nur ererbte historische Mittel, Methoden, Elemente, Materialien dispensiert. Die Kunst des 20. Jahrhunderts mußte sich gleichsam vom Ballast der vorhergehenden Künste befreien, indem sie sich vom Tafelbild befreite. So entstanden Objektkunst, Medienkunst, Ereigniskunst, Raumkunst in allen Spielarten als ureigenste Kunstformen des 20. Jahrhunderts.

Literaturhinweise:

- Wolfgang Drechsler und Peter Weibel (Hrsg.), *Bildlicht*. Wiener Festwochen, Wien 1991
Vom Licht zur Farbe. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1977
Peter Weibel und Christian Meyer (Hrsg.), *Das Bild nach dem letzten Bild*, Köln 1991
Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice*, Ithaca 1977
Max Imdahl, *Farbe*, München 1987
Wassily Kandinsky, *L'Art Concret*, in: *XXe Siècle*, Nr. 1, Paris 1939

GERT MATTENKLOTT

Ähnlichkeit

Jenseits von Expression, Abstraktion und Zitation

In den Diskussionen um die Theorie der Geistes- und also auch der Kunstwissenschaften dominieren derzeit zwei Vorstellungen, die sich danach unterscheiden, welche Rolle sie dem Subjekt im Gegenstand ihrer Untersuchungen und im Erkenntnisprozeß zuerkennen: je nachdem, ob sie in der romantisch-idealistischen Tradition an der relativen Stabilität des Subjekts festhalten zu können glauben oder stattdessen von subjekthaften Figuren sprechen, von Fiktionen also, deren Sinngehalt zur Disposition steht. Beide Optionen unterstellen, daß die Frage der Zukunft der Geisteswissenschaften die andere nach der Subjekthaftigkeit des Geistes in der Wirklichkeit: auf Seiten der Gegenstände der Wissenschaft und auf Seiten der Wissenschaftler einschließen muß. Die Theorie der Wissenschaft kommt nicht aus ohne eine Physiognomik ihrer Gegenstände wie der Wissenschaftssubjekte. Gibt es solche Subjekte oder sind sie nur Vollzugsorgane von subjektähnlichen Diskursen?

Die hermeneutischen und dekonstruktivistischen Versionen von Geisteswissenschaft legen auch jeweils unterschiedliche Emphase in das Erkenntnisideal. Das Verstehen der Hermeneutik zielt auf die weitestgehende Reduktion des Fremden zwischen Subjekt und Objekt. Das Andere soll als Variation eines Gleichen erkannt, das Feld des Identischen ausgedehnt werden. In den dekonstruierenden Verfahrensweisen dagegen geht es gerade um die Kritik dieses Identitätspostulates selbst als eines Diskurses, der zur Disposition steht. Entsprechend neutralisiert sind Nähe, Angleichung und Innesein als Modi der Selbstvergewisserung. Das Erkenntnisziel ist die Profilierung des Anderen, insofern es sich von Anderem unterscheidet.

Die skizzierten Positionen verfehlen beidemale, wenn auch einander gegenstrebig, eine wesentliche Operation im Verhältnis des Geistes zu sich selbst. Gleich ob der Erkenntnisgegenstand verstehend einverleibt oder dekonstruiert.