

Rede gehalten von Herrn Dr. Peter Struck am 9.01.2005 im Hannoverschen Künstlerverein um 11 Uhr zur Ausstellung: Lob der Fenster

Bedenkt man, dass Gemälde, metaphorisch gesprochen, lauter „Fenster zur Welt“ sind, dann fragt man sich, warum Maler/Malerinnen nicht öfter, wiederum bildlich gesprochen, das Lob der Fenster sangen. Vielleicht liegt es daran, dass den Augenmenschen, die bildende Künstler ja sind, der Zusammenhang von Auge, Bild und Fenster so selbstverständlich ist, dass er ihnen gar keiner Erwähnung wert scheint. Nun, wenn es so ist, dürfen wir der Künstlerin, deren Ausstellung wir heute eröffnen, dankbar dafür sein, dass diese anscheinende Selbstverständlichkeit doch einmal thematisiert wird und der poetischen Apostrophe des Augenmenschen Gottfried Keller, der, wie Sie wissen, ursprünglich Maler werden wollte, und die da lautet: „Augen, meine lieben Fensterlein,/ gabt mir schon so lange holden Schein“, mit dieser Ausstellung eine malerische Apostrophe der Fenster-Metapher an die Seite gestellt wird.

Dem literarisch Interessierten fällt sofort ein weiteres, noch bekannteres Beispiel ein – übrigens auch von einem Augenmenschen, einem Dichter, der wie Keller ursprünglich Maler werden wollte und dem Keller als seinem Vorbild vermutlich die Fenster-Metapher verdankt. Ich meine Goethes „Gedichte sind gemalte Fensterscheiben“: Hier wird die Fenster-Metapher, regelgemäß und regelrecht durchgeführt, sogar verwendet, um auf einen grundlegenden ästhetischen Sachverhalt aufmerksam zu machen. Also auch Gedichte werden mit der Fenster-Struktur in Verbindung gebracht. Gilt das Gesagte womöglich für alle Kunstwerke? Es lohnt sich, die Sache näher zu betrachten.

Gedichte sind gemalte Fensterscheiben!
Sieht man vom Markt in die Kirche hinein,
da ist alles dunkel und düster;
und so sieht's auch der Herr Philister.
Der mag denn wohl verdrießlich sein
Und lebenslang verdrießlich bleiben.

Kommt aber nur einmal herein!
Begrüßt die heilige Kapelle!
Da ist's auf einmal farbig helle;
Geschicht und Zierat glänzt in Schnelle,
bedeutend wirkt ein edler Schein.
Dies wird euch Kindern Gottes taugen;
Erbaut euch und ergötzt die Augen!

Der Sinn ist doch wohl dieser: Gedichte wollen nicht bloß verstanden werden, also sozusagen von außen betrachtet, sinnerfaßt, kategorial eingeordnet, gewissermaßen rubriziert und auf der Festplatte unseres Gedächtnisses gespeichert, nein, sie wollen erlebt werden, von innen heraus aufgeschlüsselt, nachvollzogen, mit Leib und Seele erfahren werden. Der rechte, angemessene Zugang zu Gedichten wäre demnach das Sich-hinein-versetzen.

Gilt das nun auch für Gemälde? Muß man auch in Gemälde sich hineinversetzen, um sie adäquat zu erfassen? Ich glaube schon. Aber was hieße das für die Fenster-Funktion? Ich sagte eingangs, Bilder seien lauter „Fenster zur Welt“. Das wäre demnach zu relativieren, trifft es ja auch schon *prima facie* nur auf Werke der realistischen Schule zu. Bilder sind also eher Fenster der Seele, wie man ja auch vom

Auge als dem Fenster der Seele spricht. Aber das Auge als Seelenfenster meint offenbar mehr den Einblick, den es gewährt, als den Ausblick, der daraus erfolgt. Doch genau diese Mittel- und Mittlerfunktion zwischen Innen und Außen, Drinnen und Draußen hat schließlich jedes Fenster, dies eben ist seine Doppelfunktion: Man kann durch es hinausblicken, aber die draußen – wenn es denn Menschen sind – haben ebenso die Möglichkeit, in das Innere zu sehen.

So haben wir es uns ja auch beim Zustandekommen realistischer Malerei vorzustellen. Die Künstlerpersönlichkeit sah ein Stück Welt, eine Landschaft, ein Interieur, ein Blumenstück, was auch immer. Sie wollte es darstellen, aber indem sie daranging, dies zu tun, gestaltete sich ihr das Gesehene um, wurde dieses weggelassen, jenes ergänzt, Akzente verschoben, Beleuchtungen verstärkt oder gelindert etc. pp. Aber wer oder was führt ihr dabei eigentlich die Hand? Wir nennen es kurz und hypostasierend: die Seele. Lassen wir es für diesmal dabei; so verstehen wir wenigstens, warum man Gemälde bisweilen auch Seelenlandschaften nennt. Indem man in eine gemalte Landschaft blickt, blickt man zugleich in die Seele des Künstlers. Dieses Janusköpfige, dieses Herausblicken, das zugleich ein Hineinblicken ist, diese Doppelfunktion des gleichzeitig sinnlichen und geistigen Sehens macht ja die Kunst aus und macht sie so interessant.

Soweit die gängige Ansicht, und soweit hat es damit ja auch wohl seine Richtigkeit. Doch gestatten Sie mir, auch einen philosophischen Aspekt wenigstens andeutungsweise anzusprechen. Kunstwerke, sagt man, wären demnach Spiegel der Künstlerseele. Diese Aussage scheint das Gesagte nur auf den Punkt zu bringen und zu bestätigen. Aber in Wahrheit ist sie je nach Auslegung entweder trivial und nichtssagend oder – zumindest nach meiner ästhetischen Grundüberzeugung – geradezu falsch. Trivial ist es zu sagen, daß Kunstwerke das geistige Gepräge ihres Urhebers tragen. Da Kunstwerke in der Regel individuellen Ursprungs sind, können sie gar nicht umhin, ganz nebenbei auch ein physiognomisches Spiegelbild des Seelenzustandes ihres Urhebers zu tragen. Da Kunstwerke in der Regel individuellen Ursprungs sind, können sie gar nicht umhin, ganz nebenbei auch ein physiognomisches Spiegelbild des Seelenzustandes ihres Urhebers zum Zeitpunkt ihrer Entstehung zu sein. Doch was besagt das? Inhaltlich gar nichts. Denn ob ein Kunstwerk diesen Namen verdient oder nicht, hängt nicht davon ab, ob es von einem Individuum erzeugt wurde – das gilt ja für alle gleichermaßen –, sondern was für ein Individuum es war, das hier als Urheber zeichnete. Über die Schwierigkeit der Beantwortung dieser Frage kann man sich leicht mit einem Scheinargument hinweghelfen. Man statuiert einfach speziell künstlerische Individuen und behauptet: Ein Kunstwerk entsteht dann, wenn ein künstlerisches Individuum auf die Welt geblickt und diesen Blick im Kunstwerk festgehalten hat. Doch das ist eitel Tautologie, eine Definitionskatze, die sich in den eigenen Schwanz beißt. Mit vielen Worten hat man in Wahrheit nichts gesagt.

Ob ein Musikstück, Gedicht oder Bild wirklich ein Kunstwerk ist, hängt m.E. von etwas ganz Speziellem und sehr genau Benennbarem ab. Und das wiederum hat viel mit der Fensterfunktion zu tun. Ein Fenster ist ja, innenarchitektonisch gesehen, ein Auge des Zimmers, ähnlich wie eine Brille ein dem Auge vorgelagertes und es unterstützendes Auge ist. Sehen wir also in einem Bild ein Fenster, dann sehen wir gewissermaßen unser Sehen – natürlich nur dank einer Sehensmetapher, aber eben doch. Im Darstellen des Geschauten aber das Schauen selbst mit darzustellen, dieser reflektierende Akt, diese Selbstreflektion des Schauens sozusagen, macht erst das

Kunstwerk. Maler stellen also gar nicht etwa nur Sichtbares dar, sondern immer zugleich damit auch die Bedingungen der Möglichkeit des Sehens, gewissermaßen eine Skala der Strukturbedingungen von Sehen überhaupt, anders gesagt: einen Inbegriff möglichen Sehens. Um das wenigstens ansatzweise zu verdeutlichen: Unser Sehen im Darauflicht ist ein gänzlich anderes als im Gegenlicht, das Sehen selbstleuchtender Gegenstände ein anderes als beleuchteter usw. usf. Indem der Maler/die Malerin die Palette dieser Möglichkeiten in ein und demselben Kunstwerk abschreitet, wendet er/wendet sie, ja man kann sagen: wendet sich das Bild gar nicht an das individuelle Betrachtersubjekt, sondern an das – wie die Philosophen sagen – transzendente Subjekt, die in uns allen zugrundeliegende Sehensstruktur. Die tiefe Befriedigung, die unser Subjekt dabei erfährt, ist denn auch gar keine unseres Individuums, sondern der Gattungsstruktur, des Gattungssubjekts in uns. Dies ist die Ansicht der an Kant anschließenden Ästhetik, der auch ich huldige.

Hinter dem poetischen Titel der Ausstellung verbirgt sich also ein philosophisches, höchästhetisches Thema. Und das ist ja auch kein Wunder bei einer Künstlerin, die mit einem Philosophen verheiratet ist und seit Anfang 2002 in ihrer Künstlerwerkstatt, dem studio artistico, die Vortragsreihe „Treffpunkt Ästhetik“ ausrichtet. Hier findet der Kunst- und Ästhetik-Interessierte eigentlich alles, was sein Herz begehrt. Vorträge über die Ästhetiken der Philosophen Schopenhauer, Hegel, Maritain, Boris Groys, Schelling, Adorno, Nietzsche, Croce, Bergson, Kant, Carl Gustav Carus, Aristoteles; Werkanalysen bedeutender Künstler wie Vermeer van Delft, Hieronimus Bosch, Tschumis „dekonstruktivistischen“ Parc de la Villette, Marcel Duchamp, die sogenannte „Junge Britische Kunst“ (Emin, Hirst, Chapman, Harvey), Man Ray, den Architekten Laves oder Joseph Beuys; aber auch Vorträge allgemein kulturgeschichtlichen Inhalts wie über „Machiavelli und die moderne Politik“, „Das Weltbild Dante Alighieris“, einen Bourdieu-Nachruf, zwei Vorträge zum Neoplatonismus im Florenz des XV. Jahrhunderts, zu Thomas Hobbes' halbiertes Anthropologie, dem Modewort „Cool“, Formgedanke und Freiheitsgefühl bei Goethe, dem Verhältnis von Kunst und Ritus im allgemeinen und in der Science-fiction-Literatur im besonderen oder schlicht zur „Nackten Gewalt im Gegenwartstheater“. Und natürlich nicht zu vergessen die Vernissagen Assuntas, Gisela Schmidts und Jürgen Modrows, Jutta Korffs, Rolf-Hermann Gellers, Gerhard Dinkels, Marianne Hanes und Jutta Neckers. Dazwischen Künstlerfrühstücke, formelle und informelle Treffen sowie ein Symposium zum Erscheinen von Bernhard Taurecks „Metaphern und Gleichnisse in der Philosophie“. Hat man einmal eine lebende Legende eingeladen wie den Philosophen Robert Spaemann, dann weicht man gern in ein Auditorium der Universität aus. Ansonsten aber besteht der besondere Charme dieser kulturträchtigen Institution gerade in der Intimität von Vortragenden und Hörern im engen Gestühl der Künstlerwerkstatt.

Das ist aber noch bei weitem nicht alles, was die Künstlerin für Hannover tut. Sie organisiert pro Jahr mehrere concerti italiani im Theodor-Lessing-Saal der VHS, gibt Kurse für Malerei, Druckgrafik etc. ebenfalls an der VHS sowie italienischen Sprachunterricht am KWR. Da sie außerdem eine 4-köpfige Familie zu versorgen hat, fragt man sich, ob Assunta Verrone am Ende ein Naturwunder darstellt, das der Ruhephasen und des Schlafes nicht bedarf. Ich frage mich dies um so mehr, als ich Assunta noch nie müde, abgespannt, grämlich oder verstimmt erlebt habe. Wo nimmt das zarte Persönchen diese Kraft her?

Es gehört zum Lebensstil Assuntas, sich nicht in den Vordergrund zu spielen, nicht

den Sachen, Werken und Leistungen durch ihre Person den ihnen gebührenden Platz der Aufmerksamkeit streitig zu machen. Ihre herzerfrischend kurzen Begrüßungs- und Einführungsworte im studio artistico sind bereits legendär und nur bei eitlen, selbstgefälligen Referenten gefürchtet. Und so will auch ich mich in Assuntas Sinne kurzfassen, was die Herkunft, Ausbildung und Malauffassung der Künstlerin betrifft.

Assunta stammt aus Campanien. Sie verbringt auch heute noch einen Teil des Jahres in S. Maria di Castellabate im Cilento bei ihren Eltern. Der Ort muß ein niedliches kleines Dörfchen sein, denn ich habe ihn auf keiner Karte finden können. Sie studierte zeitweise die außerwöhnliche Fächerkombination Theologie und Politologie, schließlich aber Malerei bei Prof. Franz B. Weißhaar an der Akademie für Bildende Künste in München, wo sie auch für ihr in Hannover gefertigtes Künstlerbuch das Diplom erhielt. Ihr italienischer Ursprung manifestiert sich deutlich in ihrer Liebe zu architektonischen Schatten- und Lichtspielen. Sie nennt es belebte Architektur. Sie bevorzugt Öl, das sie stets dünn aufträgt, verwendet keine aggressiven Lösungsmittel und firnisst nicht: Grundierung stets auf Rot und den Bildaufbau von Dunkel zu Weiß, kurzum: Assunta zeigt sich als Vertreterin der guten alten venezianischen Maltechnik.

Von ihren zahlreichen Ausstellungen seien nur vier erwähnt: 1993 führte sie sich in der Niedersächsischen Landesbibliothek als Malerin in Hannover mit der Vorstellung ihres Künstlerbuches „Forme morte“ ein.

Ich besuchte die Ausstellung, kannte selbstverständlich die Künstlerin nicht und wusste, wenn ich mich recht erinnere, wohl auch nichts über ihre Verbindung zu meinem Philosophenkollegen Peter Nickl. Ich war zu früh erschienen, betrachtete die Radierungen und sah eine Gruppe von ebenfalls zu früh Gekommenen, vielleicht auch Mitarbeitern des Hauses oder Freunden und Bekannten der Künstlerin um eine junge Dame herumstehen und angeregt plaudern. Das Denkspielchen begann: Wer von allen Herumstehenden ist die Künstlerin? Ich traute mir zu, es Menschen anzusehen, ob sie fürs Künstlertum in Frage kämen. Da sich alles um jene bereits erwähnte junge Dame buchstäblich drehte, musste ich annehmen, sie sei es. Aber die Dame gefiel mir nicht. Sie war mir etwas zu gewöhnlich. Es fehlte ihr der Ausdruck der Unmittelbarkeit. Und merkwürdig war: da war nicht von einer gewisse Reinheit, ja ich möchte sagen Unverdorbenheit und Naivität im besten Schillerschen Sinne, von der doch die Bilder um mich her deutlich Zeugnis ablegten. Ich war enttäuscht. Worauf ich nicht kam: dass jene eben gar nicht die Künstlerin war. Die Ausstellung wurde eröffnet, und nun stand Assunta neben dem Vernissage-Redner. Ich atmete auf. Endlich stimmten Bildeindruck und Original zusammen. Ich habe das Assunta und Peter nie erzählt, aber heute hier scheint es mir doch erlaubt, einmal so aus dem Nähkästchen zu plaudern.

Im Frühjahr 2001 richtete Assunta gemeinsam mit Mirija Zun eine Ausstellung im Technologie-Centrum Hannover, also im von Peter Behrens errichteten ehemaligen Verwaltungsgebäude der Conti, aus. Die Ausstellung hieß „Durchblicke“, hatte also ein dem heutigen ähnliches Thema.

2002 gelang Assunta eine zeitgemäße Form der Ikonen-Gestaltung. Die Serie, die erstmals in der Lister Matthäuskirche zu sehen war und große Beachtung fand, war kürzlich noch einmal in den Räumen des „ka:punkt“ in der Gruppenstraße zu bewundern. Gestaltungstechnisch reizte die Malerin bei diesen Arbeiten sowohl der Kontrast des Filigranen zu einer Fläche wie die Zwei-Farben-Sprache. Motivisch kehrte Assunta zu ihrer alten Vorliebe zurück, Kunst- und Baugeschichtliches wie Natur zu behandeln und umgekehrt der Natur die Solidität von Architektur zu verleihen.

Es entstand dadurch eine Monumentalität der Schlichtheit, die zuweilen an Giotto gemahnt.

Schönheit ist nach einer Definition Schillers „Freiheit in der Erscheinung“. Daß diese Formel eine Kritik Schillers an seinem Lehrmeister Kant beinhaltet, für den Freiheit nur eine Idee war, die uns aufgrund unserer metaphysischen Natur zukommt, und daß die Ausführungen, die Schiller dazu macht, uns verraten, daß er den Erscheinungsbegriff psychologischer fasst als Kant, braucht uns hier nicht zu interessieren. Es genügt zu wissen, daß Schiller meint, Menschen seien in der Lage, Idealzustände zu imaginieren. Und dies führt bei Schiller zu einer Freiheitskonzeption auf zwei Ebenen, deren veranschaulichte gänzliche Erfüllung mit Schönheit zusammenfällt.

Schiller geht davon aus, daß der Mensch eine Art Doppelnatur hat, eine sinnlich-animalische, die dem Stoffliche zuneigt und eine geistig-formale, die sich aus dem Stofflichen herauszureflektieren und insofern ihm gegenüber Freiheit zu wahren vermag. Dies die Freiheit der unteren Stufe. Beide Seiten der menschlichen Natur sind aber Tendenzen, Kräfte, Grundtriebe, und jeder dieser Grundtriebe fordert für sich den ganzen Menschen. Verfällt der Mensch nun bloß einem der Triebe, so ist er im Sinne der ganzen Freiheit unfrei in doppelter Hinsicht. Er folgt gezwungen dem einen Trieb, und er läßt den anderen unnötig schmachten. Geht er dagegen beiden Tendenzen ausgewogen nach, so ist er insofern im eminenten Sinne frei, als seine Doppelnatur nun ganz auf ihre Kosten kommt. Das muß als Andeutung des philosophischen Hintergrundes genügen.

Die Freude, die im Schönheitsgefühl zum Ausdruck drängt, wäre demnach eine Freude über die Erfüllung der menschlichen Doppelnatur von Naturzugewandtheit und geistiger, durch Reflexion erlangter Freiheit. Dem hätten somit die Künstler Rechnung zu tragen, indem sie dem Betrachter nie nur ein Reales, wie es sich nun einmal gezeigt haben mag (die berüchtigte Birke am Heideweg), präsentieren, sondern stets sozusagen die geistige Brille, durch die es zu sehen ist, gleich mitliefern. Womit wir wieder bei den Fensterblicken wären. Diese, d.h. die Aufnahme des Durchblickes durchs Fenster in den Bildinhalt, sind natürlich ein ganz ausgezeichnetes Mittel, den Formtrieb, also den Reflexionssinn in uns, zu befriedigen.

Dabei kommt es, wie Assunta in einem Pressebericht zu dieser Ausstellung sehr eindrucksvoll darstellt, natürlich darauf an, dass die Fenster gegliederte sind, keine Isofensterblicke, keine Bildschirmblicke, keine Blicke durch Aquariumsscheiben. Warum dies? Damit im Rahmen- und Sparrengefüge die Proportionen des zwar nicht sichtbaren, aber durch Reflexion erschlossenen Betrachters widerspiegelt werden. Auch können Gitter, zumal dann, wenn ihnen durch kunsthandwerkliche Bearbeitung das Bedrohliche genommen ist, den Eindruck unterstützen, dass der Betrachtende, der selbst wiederum nicht zu sehen ist, des Gitters bedurfte, um ihm die Angst zu nehmen, sich ins Unendliche des Draußen zu verlieren, stattdessen es so an- und ästhetisch aufzunehmen.

Aber das reflektorische Spiel mit dem Fensterblick kann weiter getrieben werden, z.B. durch Multiplikation der Fensterblicke. Hier bekommt die Sache etwas wenn auch vielleicht nicht geradezu Augenzwinkernd-Humoristisches, so doch zumindest Befreiendes. Was meine ich damit? Der einfache Fensterblick im Bilde repräsentiert den Einfachen durchs Fenster Blickenden. Was aber repräsentieren drei nebeneinander gezeigte Fenster? Drei nebeneinander stehende Fensterblicker? Wohl eher nicht. Vielmehr die Möglichkeit eines dreifachen Fensterblickens für eine Person.

Damit aber Wahlfreiheit, also Freiheit in der Erscheinung, wenigstens der Erscheinung in der Reflexion.

Der Malerei stehen aber noch weit raffiniertere und schwerer zu durchschauende Mittel zur Verfügung, das Freiheitsmoment in den Bildinhalt selbst hineinzukomponieren. So ist auch jener Blick dort auf die Kirchenkuppel zwar dem Inhalt nach ein Fensterblick, ohne jedoch das Fenster selbst ins Bild aufzunehmen. Widerspricht es als Beispiel daher unserer Theorie von der notwendig ins Bild aufzunehmenden Reflexion? Keineswegs, denn im Bildinhalt selbst steckt, wie sich jedermann leicht überzeugen kann, ein Freiheitsmoment, und zwar in der Perspektive, genauer gesagt darin, dass die Perspektive nicht stimmt. Wie soll das aber unsere Forderung belegen? Ganz einfach so: Die Seitenansichten der Hauswände im Bild sind leicht im Sinne einer Draufsicht verschoben. Das bedeutet aber, dass man das Bild, hat man sich einmal in den Bildraum hineinversetzt, quasi mit einer kleinen Kopfwendung nach rechts und nach links lesen muß, will man es adäquat lesen. Damit stellt sich unser Kopf für die Reflexion als ein beweglicher dar. Beweglichkeit ist aber Freiheit.

Was im Bild mit den drei Fenstern nebeneinander durch Reibung erreicht wurde, wird hier durch die nötige imaginäre Wendung des Kopfes erreicht, eben genau das von Schiller geforderte Freiheitsmoment, das auf zwei Ebenen realisiert wird: zum einen in der Freiheit der Reflexion, zum anderen dann aber darin, daß mit dem reflektorischen Form- und dem inhaltsbezogenen Stofftrieb beide Triebe unserer Doppelnatur zur Erfüllung kommen und dadurch das Schönheitsphänomen auf der Kunstseite und das Schönheitsgefühl auf der Betrachterseite erzeugen.

Schönheit indes soll nicht, auch wenn ich es allzu wortreich versucht habe, andemonstriert werden, sondern erfahren. Weshalb ich jetzt auch tunlichst den Mund halte und Sie den Bildern Assunta Verrones überlasse.