

Sonderdruck

*Martin Ross*

*Der leuchtende Mensch  
Abstrakte Kunst als Beitrag zur  
philosophischen Anthropologie*

in:

**Den Menschen im Blick**  
Phänomenologische Zugänge

herausgegeben von  
Reinhold Esterbauer und Martin Ross

Festschrift für Günther Pöltner  
zum 70. Geburtstag

Königshausen & Neumann  
Würzburg 2012

# Der leuchtende Mensch

## Abstrakte Kunst als Beitrag zur philosophischen Anthropologie

*Martin Ross*

### Einleitung

Monochrommalerei ist in der Geschichte der Kunst ein eigenwilliges und auffallendes Phänomen. Was sie so interessant macht, ist die Unbestimmbarkeit beziehungsweise das Nichtvorhandensein eventueller Formen. Wenn man hier überhaupt von Form sprechen kann, dann von der des Bildträgers, der Leinwand also, oder dessen, was auch immer die Farbfläche trägt. Schon die Rede von ‚Bild‘träger ist unscharf, und will man in Bildbänden reproduzierte monochrome Gemälde betrachten, dann wird sofort klar: Sie entziehen sich einem vermittelten Anschauen, weil es hier wie bei keinem anderen Genre der Malerei schwierig ist, so etwas wie Faktur, Duktus oder dergleichen zu faksimilieren.<sup>1</sup> Man muss wirklich direkt *vor* dem monochromen Gemälde stehen und es betrachten, erst dann gewahrt man nicht nur die einzelnen Pinselstriche, sondern auch das Werk in der Gesamtheit seiner Wirkung. Das mag auch für Gemälde, die Gegenständliches zeigen, gelten, allerdings lenkt das Gegenständlich-Figurative den Blick mehr auf die Repräsentation als auf die Machart. Monochrome Gemälde kann man als im Grunde amorphe bildnerische Kundgaben bezeichnen, aber auf eine gewisse Weise sind sie doch Form. Diese gewisse Weise ist die erwähnte Unbestimmtheit. Es gibt keinen adäquaten Begriff, um dieses Phänomen angemessen zu bezeichnen. Dieser Aufsatz möchte einen Vorschlag für einen solchen Begriff machen, der sich ein Stück weit von kunstwissenschaftlichen Zugängen entfernt, ohne freilich ganz auf sie verzichten zu wollen. Dabei greift er zurück auf produktionsästhetische Termini, die Josef Albers in seiner Farblehre entwickelt hat und die nicht nur im Rahmen einer philosophischen Ästhetik sinnvoll angewendet werden können, sondern auch das Potenzial haben, die Verbindung von Ästhetik und philosophischer Anthropologie zu festigen. Aus methodischen Gründen muss dabei eine Würdigung dieses zentralen Werks der Kunsttheorie und Künstlerästhetik des 20. Jahrhunderts ausbleiben, auch die historischen Zusammenhänge bleiben zwangsläufig unthematisch. Es geht nicht um Kunst-

---

<sup>1</sup> Deswegen und wegen des Schwarz-Weiß-Drucks wird hier auf Abbildungen verzichtet.

oder Farbididaktik, sondern um die Fruchtbarmachung von künstlerischer Terminologie für philosophische Themen.

„Interaction of Color“ von Josef Albers

In seiner einflussreichen Farblehre, dem zweibändigen Werk „Interaction of Color“, unterscheidet Josef Albers im abschließenden Teil, in dem er seine Terminologie erläutert, zwei Phänomene beziehungsweise Begriffe: „factual facts“ und „actual facts“.

„The data on wave length – the result of optical analysis of light spectra – we acknowledge as fact.

This is a factual fact.

It means something remaining what it is, something probably not undergoing changes.“<sup>2</sup>

Mit solchen „faktischen Fakten“, objektiven Tatsachen, ist die Farbe im physikalischen Sinn gemeint, der wortspielerisch-pleonastische Ausdruck verstärkt das. Die Bezeichnung „data on wavelength“ verweist ebenfalls auf diese pure, quasi naturwissenschaftlich feststellbare, weil messbare Gegebenheit. *Factual facts* bleiben, was sie sind, sie unterliegen keinem Wechsel, sind statische Objekte. Ihnen stellt Albers die *actual facts* gegenüber:

„But when we see opaque color as transparent or perceive opacity as translucence, then the optical reception in our eye has changed in our mind to something different. The same is true when we see 3 colors as 4 or as 2, or 4 colors as 3, when we see flat, even colors as intersecting colors and their fluting effect, or when we see distinct 1-contour boundaries doubled or vibrating or just vanishing.

These effects we call actual facts.“<sup>3</sup>

Während *factual fact* als materiell-physikalisches Phänomen beschrieben wird, wechselt Albers bei *actual fact* zur Wahrnehmungspsychologie, also gleichsam auf die Seite des wahrnehmenden Subjekts. Ein *actual fact*, eine aktuelle, wirkende Tatsache, ist als solcher ‚in meiner Wahrnehmung‘ vorhanden. Man könnte auch sagen, dass sich mir die Farbe als solche zeigt, so wie sie ist, so wie

---

<sup>2</sup> Albers, Color. 1, 66. Ich greife hier auf ein Reprint der englischen Originalausgabe zurück, weil die bei Dumont erschienene deutschsprachige Edition (ein Taschenbuch) unzureichend ist: So etwa applaniert sie den thesenhaften Duktus des Urtextes, und aus dem umfangreichen Tafelteil gibt sie nur acht nicht repräsentative Bilder wieder.

<sup>3</sup> Albers, Color. 1, 66.

sie wirkt; der Ausdruck ‚actual‘ bezeichnet ja ein gewisses Tun, ein Machen. Dieses manifestiert sich in der Differenz verschiedener Farben, nebeneinander liegend, einander überschneidend oder einen räumlichen Effekt erzeugend. Die Anordnung der Farbunterschiede macht etwas mit der Wahrnehmung des Betrachters. Dass Albers diese Konnotation zum menschlichen Handeln intendiert, schreibt er ein paar Absätze später, wenn er ‚action‘ in einen schauspielerischen Kontext stellt, indem er das Verb ‚to act‘ hervorhebt, es aber auf die bildende Kunst bezieht:

„Action‘ is the noun for the verb ‚to act.‘ Acting in visual presentation is to change by giving up, by losing identity. When we act, we change appearance and behavior, we act as someone else.“<sup>4</sup>

Farben agieren. Albers' Beispiel der drei Farben, die als vier oder zwei angesehen werden können, führt das vor: Als Sinnesdatum sind sie zwar gegenwärtig, gemacht (*factual*), in ihrem Zusammenspiel aber verändern sie sich und die Wahrnehmung, sind in Bewegung (*actual*). *Actual facts* sind agierende Tatsachen, oder anders: Gegebenes, das etwas tut. Dieser Begriff vermag ansatzweise Kontraste zu erklären, Kontraste, die auch in figürlicher, abbildender, repräsentierender Malerei vorhanden sind: dass sich etwa Blätter eines gemalten Baumes voneinander unterscheiden lassen; oder die eine Landschaft darstellenden verschiedenfarbigen ‚taches‘ in der Malerei Paul Cézannes; oder ein durch Licht-Schatten-Spiel modellierter Körper. Auffällig in Albers' Text ist jedoch, dass er nicht von Form oder Formen spricht. Das ist immer wieder bemerkt worden, mit stets demselben Verweis auf seine berühmte Bildserie ‚Homage to the Square‘<sup>5</sup>, obwohl Albers in den hier zu diskutierenden Textpassagen von ‚Interaction of Color‘ keine Referenz auf irgendein Gemälde anführt. Konsultiert man hingegen die entsprechenden Abbildungen des Tafelbands seines Buches, dann wird der Bezug auf ‚Homage to the Square‘ einerseits fragwürdig, weil diese Bildserie dort nicht vorkommt, andererseits aber enthält er Farbstudien, die verschiedenfarbige monochrome Flächen auf eine Weise kontrastierend gegeneinanderstellen, dass sie durchaus mit ‚Homage to the Square‘ verglichen werden können. So gesehen ist diese Referenz dann doch nachvollziehbar, wenn auch von ‚Interaction of Color‘ eindeutig nicht intendiert. Auf den meisten dieser Tafeln dominieren neben den Farben die Formen, die ja die Aufgabe haben, die Kontrastphänomene didaktisch zu verdeutlichen. Am wenigsten formdominant sind jene, die so sehr im gleichen

---

<sup>4</sup> Albers, Color. 1, 66.

<sup>5</sup> So z. B. bei Böhme, Aisthetik, 57; Müller, Differenz, 16; Schürmann, Zeitlichkeit, 101; diese Untersuchungen spezifizieren allerdings nicht, auf welches Bild dieser Serie sie sich beziehen, es gibt jeweils auch keine Abbildung. Einen Eindruck von ‚Homage to the Square‘ gibt die Website der Josef & Anni Albers Foundation [http://www.albersfoundation.org/Albers.php?inc=Galleries&i=J\\_1](http://www.albersfoundation.org/Albers.php?inc=Galleries&i=J_1). [abgerufen am 01.09. 2012]

Farbton gehalten sind, dass sie in ihrer sich der Monochromie annähernden Farbigkeit die geometrischen Formen im *actual fact* der Farbe verschwinden lassen.<sup>6</sup>

‚factual act‘

Alle Bilder von ‚Homage to the Square‘ zeigen drei oder vier verschiedenfarbige Quadrate, die einander überlagern. Da das Format der Bilder ebenfalls quadratisch ist, kann man davon sprechen, dass die einzelnen gemalten Quadrate die Form des Mediums wiederholen, dieses stets verkleinernd. Der Verführung, diese abgetreppte Verkleinerung zentriert durchzuführen und so eine quasi zentralperspektivische Wirkung zu erzielen, ist Albers nicht erlegen. Vielmehr entfalten sich die gemalten Quadrate, knapp über dem unteren Bildrand gelegen, von diesem aufsteigend in die Bildfläche, mittig entlang einer gedachten Senkrechten geordnet. Es geht in diesen Bildern um die Farbe und ihre Kontraste beziehungsweise Verläufe, und nicht um die Form, auch wenn im Titel der Serie ausdrücklich dem Quadrat ‚gehuldigt‘ wird. Dadurch nämlich, dass es die immer gleiche Form ist, tritt sie ästhetisch in ihrer Bedeutung zurück, und die Farben, die immer andere sind, treten hervor; sie kontrastieren. Das Quadrat als relativ neutrale Form bringt in seiner gesteigerten Gestalt die Farben erst zur Geltung. Es sind pure Farben, direkt und ungemischt aus der Tube aufgetragen, und Albers hat ihre Farb-/Artikelnummer auf der Rückseite des jeweiligen Bildes notiert. Es sind verschiedene Farben, mit oft starken Kontrasten, etwa blau – grün, schwarz – braun, blau – weiß. Für den Gang meiner Untersuchung aber sind jene Bilder von ‚Homage to the Square‘ interessant, die beinahe monochrom wirken: die roten und die gelben. Sie entsprechen strukturell den in Fußnote 6 angeführten Tafeln von ‚Interaction of Color‘. Vor allem die gelben Bilder dieser Serie machen den Kontrast fast unsichtbar, lassen die Formgrenzen zwischen den einzelnen Quadraten verschwinden. Im gleichen Ausmaß, in dem das Formende sich verbirgt, tritt das Farbige hervor, in die Unverborgenheit. Es ist die Farbe, die bleibt und etwas mit dem Betrachter macht. Hier bekommt ein bereits zitierter Satz von Albers besondere Bedeutung: „Acting in visual presentation is to change by giving up, by losing identity.“ Wenn die Grenze zwischen zwei verschiedenen Gelbtönen kaum mehr auszumachen ist, dann machen die Farben etwas miteinander und mit dem Betrachter – *acting*. Wenn die Grenze zwischen diesen Gelbtönen zu verschwimmen scheint, dann tritt die Form in ihrem So-Sein zurück – *losing identity*. Wenn die Farbe in diesen Bildern formlos zu dominieren beginnt, dann wird nichts mehr, kein Gegenstand re-präsentiert, sondern

---

<sup>6</sup> Das sind insbesondere diese Bilder (Autoren in Klammern): die Tafeln V-1 (T. Church), XVIII-5 (Austin Towle), insbesondere aber XX-1 rechts (Josef Albers), sowie alle drei Doppeltafeln XXIII (Josef Albers); vgl. Albers, *Color*. 2. Im Buch finden sich keine Hinweise auf die Originalgröße dieser übrigens mit Farbpapier geschaffenen Bilder.

die Farbe als solche präsentiert sich – *visual presentation*. Dieses faktische Tun der Farbe beschreibt Albers so:

„This kind of fact [= actual fact; MR] seems parallel to the common saying, ‚what actually happened,‘ that is, what happened in time, what went on, what moved, what developed.

But ‚actual size‘ usually means something fixed, something remaining permanent, standing still. Therefore, ‚factual size‘ would be more truthful because ‚actual‘ is related to ‚action.‘ It is something not fixed, but changing with time.“<sup>7</sup>

Stillstand (Gegebenes) und Bewegung (tut etwas) sind wechselseitig aufeinander bezogene Phänomene. Die Besonderheit des Wortes ‚act‘ besteht in seiner bereits kurz angerissenen Doppeldeutigkeit: Handeln kann auch Schauspielen sein. Albers erläutert das an diesem Beispiel: Wenn ein Schauspieler sich selber spielt, dann agiert er nicht (auch wenn sein Spiel interessant scheint). Wenn er aber etwa Heinrich VIII. so spielt, dass das Publikum vergisst, wer er tatsächlich ist, dann agiert er und ist deshalb „[...] a real actor [...] able to give up his own identity and present someone else’s appearance and personality“<sup>8</sup>. Der Schauspieler verschwindet sozusagen als gegebenes Faktum in seiner Bewegung/Aktion. Das bedeutet aber nicht, dass er sein personales Sein aufgibt. Im abschließenden Absatz zieht Albers die Parallele zur Farbe:

„Color acts in a similar way. Because of the after-image (the simultaneous contrast), colors influence and change each other forth and back. They continuously interact – in our perception.“<sup>9</sup>

Die Farben interagieren in unserer Wahrnehmung. Sie sind also – paradox gesprochen – auf einem statischen Medium ständig in Bewegung. Indem sie sich und den Formen bildenden Kontrast zeigen, treten sie zurück; trotzdem werden sie wahrgenommen. Diese Paradoxie gilt es zunächst auszuhalten.<sup>10</sup>

Diese Darstellungen sollen vorbereitend zwei Beobachtungen grundieren, die in eine These münden. Die erste Beobachtung wurde bereits kurz erwähnt: Im Zusammenhang mit der *fact*-Dichotomie *factual fact* – *actual fact* wird immer Albers’ Bildserie ‚Homage to the Square‘ angeführt, die sein Werk ‚Interaction of Color‘ aber nicht enthält, dafür aber andere monochrome Studien, die strukturell mit dieser Serie verglichen werden können. Die zweite Beobachtung bezieht sich auf das offenkundige Wortspiel *factual fact* – *actual fact*, das Albers’ Intentionen übersteigt und das man sozusagen spielimmanent weitertreiben

---

<sup>7</sup> Albers, Color. 1, 66.

<sup>8</sup> Albers, Color. 1, 67.

<sup>9</sup> Albers, Color. 1, 67.

<sup>10</sup> Über das Phänomen der Bewegungsdarstellung in statischen Medien siehe u. a. Theissing, Zeit, sowie Pochat, Bild – Zeit.

beziehungsweise vervollständigen könnte: Es könnte auch einen ‚actual act‘ und einen ‚factual act‘ geben; also eine *act*-Dichotomie. Ausgehend von den Erklärungen Albers‘ wäre unter ‚actual act‘ die aktuelle Aktion, ein sich *in actu* befindendes Geschehen, eine hier und jetzt sich vollziehende menschliche Handlung zu verstehen, die ich wahrnehme. Im Unterschied zur theatralischen Handlung eines Schauspielers wäre sie ‚authentisch‘, also nicht vorgespielt, kein ‚giving up his own identity‘, um Albers zu paraphrasieren. Der Pleonasmus der Formel ‚actual act‘ deutet auf diese Authentizität. Was wäre dann dem entsprechend der ‚factual act‘? – Es müsste der *Mal-Akt als solcher* sein. Selbstverständlich ist eine menschliche Handlung auf gewisse Weise faktisch, allerdings manifestiert sie sich in ihrem Vollzug, also nicht dinglich. Der Mal-Akt hingegen wird sichtbar, weil er auf einem ‚Ding‘, weil er auf der Leinwand Spuren hinterlässt. Er tritt als solcher zurück, sobald das Gemalte ein Abbild ist; er ist dann sozusagen sichtbar unsichtbar. Sobald aber nichts mehr abgebildet wird, sobald sich nur mehr Farbe zeigt – wie eben in der Monochrommalerei –, bleibt als Phänomen einzig der Mal-Akt übrig. Als menschliche Handlung zeigt er sich dann so, wie er ist; er zeigt sich in der Spur, die er hinterlassen hat. Eine Spur ohne dingliche Referenz. Ihr Resultat, das monochrome Gemälde, ist identisch mit seinem es hergestellenden Vollzug. Daher kann man die These formulieren: *Monochrome Gemälde zeigen den Menschen, weil sie Bild gewordene menschliche Handlung sind; sie sind ‚factual act‘.*

### Monochromie

„Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei“ lautet der Titel einer mittlerweile zum Standardwerk avancierten Studie von Johannes Meinhardt, die sich eingehend mit der abstrakten Malerei beschäftigt. Darin konstatiert er neben einem soziologisch zu erklärenden ‚Ende der Malerei‘ auch ein immanentes ‚Ende‘ und bringt das mit der Aufklärung in Verbindung:

„Der Gang der Aufklärung wird zu einem Gang zum Ursprung, wird als Weg in die Entbergung des Ursprungs umgekehrt und verkehrt: alles, was an einer gesellschaftlichen Praxis Äußerlichkeit, Kontingenz und Ereignishaftigkeit von Geschichte ist, wird heimgeholt in die streng immanente Selbstanalyse, die zuletzt ein ursprüngliches Wesen freilegt.“<sup>11</sup>

Malerei als Ende einer historischen Praxis, die sich an Bildlichkeit abarbeitet, sei zugleich der Beginn eines selbstanalytischen beziehungsweise selbstreflexiven Prozesses, der noch andauere, denn „solange sie sich selbst nicht verstanden hat,

---

<sup>11</sup> Meinhardt, *Malerei*, 19.

ist ihre Arbeit noch nicht beendet<sup>12</sup>. Das künstlerische Mittel – man kann auch von ‚Methode‘ sprechen – ist die Abstraktion:

„Abstrakte Malerei im radikalen Sinn, wie sie zwischen 1913 und 1917 ausgebildet wurde, entstand nicht in einem allmählichen Übergang, in einer langsamen Bewegung der Abstraktion, Stilisierung und Geometrisierung aus gegenständlicher Malerei; sie entsprang aus einem grundlegenden Wechsel der Einstellung, setzte einen Bruch im Verständnis von Malerei voraus. Abstrakte Malerei war ein Neueinsatz, der Einsatz einer neuen Selbstreflexivität und Selbstbezogenheit der Malerei, die aus der bewußten Aufgabe aller objektalen Wiedererkennbarkeit resultierte.“<sup>13</sup>

Abstrakte Gemälde brechen mit der Referentialität (Meinhardt), aber nicht mit der Welt, sie sind „kein Fenster oder Spiegel mehr, sondern eine nichtmaterielle Ordnung ganz eigenen Gesetzes“, sie „werden durch ihre Ablösung von aller Referentialität transzendent und beanspruchen als Kunstwerke einen eigenen ontologischen Status“<sup>14</sup>. Sie übersteigen die Welt, indem sie von ihr abstrahieren, von ihr ab-sehen, sie stellen aber eine eigene ‚Welt‘ auf, die auf die (Lebens)Welt nicht mehr referiert. Im Anschluss an Martin Heideggers bekannte Welt-Erde-Dichotomie, die er in seinem ‚Kunstwerkaufsatz‘ entfaltet, könnte man nun beispielsweise fragen, ob und inwiefern solche Gemälde auch die Erde herstellen, wenn sie denn schon keinen Welt-Bezug mehr haben, denn: „Die Erde ist das wesenhaft Sich-Verschließende. Die Erde her-stellen heißt: sie ins Offene bringen als das sich Verschließende.“<sup>15</sup> Auch wenn diese Bezugnahme dem Denkmittelzusammenhang Heideggers nicht gerecht wird, so kann man die jede Form in sich bergende Farbe, die sich einfarbig ganz offen zeigt, als ‚Erde‘ bezeichnen. Dies ist hier deswegen bedeutsam, weil das Phänomen der Monochrommalerei offenkundig aus dem Wechselverhältnis verschiedener Dichotomien verstanden werden kann, die selbst wiederum aufeinander bezogen sind: Welt – Erde, Form – Farbe, abstrakt – konkret.

Wenn es kunsthistorisch opportun sein mag, angesichts der abstraktiven Tendenzen in der Malerei von ihrem Ende zu sprechen, so bezieht diese Rede – wie bereits angedeutet – ihren Sinn aus dem Verzicht der Malerei auf Konkretion, also ein Verzicht auf das Abbilden. Umgekehrt bedeutet das ein zunehmendes Hervortreten des Mal-Akts selbst; die performative und gestische Malerei Jackson Pollocks, sein *action painting*, ist hier nur ein Beispiel von vielen. Was Pollocks *drip paintings* zeigen, ist die Form des Mal-Akts, die fahrigten Formen

---

<sup>12</sup> Vgl. Meinhardt, Malerei, 19.

<sup>13</sup> Meinhardt, Malerei, 21. Sechs Jahre nach dem Erscheinen von Meinhardts Buch zeigte im Pariser Musée d’Orsay die umfang- und lehrreiche Ausstellung „Aux origines de l’abstraction“, dass auch dieser „Neueinsatz“ eine Geschichte hat, die u. a. bis zu Goethes Farbenlehre zurückreicht; vgl. Lemoine, L’abstraction.

<sup>14</sup> Meinhardt, Malerei, 28.

<sup>15</sup> Heidegger, Ursprung, 33.



verweisen auf ihre Entstehung. In monochromen Gemälden ist das verweisende Zeigen der Formen nicht mehr vorhanden, es gibt nur mehr die Farbe, die leuchtet.

„Monochromie, besonders weiße Monochromie ist der Endpunkt jeder erdenklichen Reduktion, ist die Schwelle des Unsichtbarwerdens der Malerei, die Schwelle zu einer reinen Spiritualität ohne Bindung an Sensualität – Yves Klein überschritt diese Schwelle, löste die Malerei in unsichtbare vom Künstler ausgestrahlte ‚Sensibilität‘ auf. Monochromie ist piktoral Nichtkomposition, Nichtfarbe, Nichtform, Nichtillusion – bei Ad Reinhardt ist dieses Verfahren der aktiven Negativität am weitesten entwickelt; sie ist durch Abwesenheiten gekennzeichnet, besteht nur aus Negationen. Der aufklärerische Gang der Reduktion und der Befreiung vom Sensuellen und Materiellen vollendet sich in der reinen Immaterialität einer Bildfläche, die alle positiven Bestimmungen abgeworfen hat, der nichts Individuelles, Konkretes mehr anhaftet, die in Intelligibilität und Idealität aufgeht.“<sup>16</sup>

So treffend die Charakterisierung ist, die Meinhardt hier vornimmt, sie greift zu kurz, weil sie das Phänomen monochromer Gemälde nur negativ fasst. Auch wenn durch größtmögliche Reduktion von der Welt und ihren verweisenden Formen abgesehen wird, so bleibt nicht nichts übrig. Auch wenn man wie Meinhardt statt Farbe „Spiritualität ohne Bindung an Sensualität“ sagt, so gibt es doch etwas, das in seinem Sich-Zeigen welthaltig ist: das Leuchten ebendieser jeweiligen Farbe.<sup>17</sup> Hingegen, für eine positive Bestimmung des Phänomens der Monochrommalerei, die sehr wohl etwas ins Offene bringt, ist der oben entwickelte Begriff des ‚factual act‘ hilfreich, der Mal-Akt als solcher, der rein mit Farbe auf der Leinwand seine Spuren hinterlassen hat.<sup>18</sup> Indem dieser Akt wahrnehmbares Faktum geworden ist, ist auch sein Vollzug wahr- und nachvollziehbar. Es leuchtet das Bild (streng genommen dürfte man hier nicht mehr von ‚Bild‘ sprechen), und mit dem Bild, dem Gemälde, leuchtet der Akt, der in und an ihm am Werk war. Das monochrome Gemälde ist mit dem es erzeugt habenden, geschehenen menschlichen Vollzug identisch – und mit meinem Sehen, wenn ich das Gemälde betrachte und sein Leuchten, sein Scheinen wahrnehme.<sup>19</sup> Ein vom

---

<sup>16</sup> Meinhardt, Malerei, 31. Zum Thema Licht und Leuchten in der Malerei siehe Schöne, Licht.

<sup>17</sup> Der an dieser Stelle vorstellbare Einwand, dass Schwarz nicht leuchten kann, ist nur eingeschränkt zutreffend: Die schwarzen Bilder Mark Rothkos etwa entfalten eine ungeheure Leuchtkraft.

<sup>18</sup> Zum philosophisch-experimentellen Charakter von Monochromie und zur Differenz malen vs. anstreichen hat Lambert Wiesing über Timm Ulrichs’ „Blau“ einen erhellenden Text geschrieben; vgl. Wiesing, Bild, 139–148.

<sup>19</sup> Das Leuchten als Erklärungsmodell für das im Denken Günther Pöltners omnipräsente Phänomen der Vollzugsidentität erläutert Matthias Flatscher in seinem Beitrag zum vorliegenden Band: „Mein Sehen und das Leuchten des Geschehenen ist nicht zweierlei, sondern dasselbe – nämlich dieselbe Vollzugwirklichkeit, das Leuchten ereignet sich als mein Sehen –

Menschen gesetzter Akt ereignet sich in der Zeit, hat einen Beginn und ein Ende, ist dann im Ergebnis beziehungsweise in seinen Auswirkungen präsent. Im monochromen Gemälde ereignet sich der menschliche Vollzug des Malens, ohne etwas anderes als sich selbst zu repräsentieren. Es ist das Malen selbst, das sich zeigt, indem es sich auf der Bildfläche präsentiert, das dort aufscheint, aufleuchtet, es ist ein ‚factual act‘, eine besondere Art der Präsenz.

### Der leuchtende Mensch

„Scheinen heißt Sich-zeigen *von ihm selbst her*.“<sup>20</sup> Was sich zeigt, ist im Licht, in der Unverborgenheit – *es ist*. Es ist kein Akzidens des Seins, „sondern Sein besagt schon Erscheinen, Sich-Entbergen, offenständig, d. h. wahr sein“<sup>21</sup>. Was im ‚factual act‘ des monochromen Gemäldes ans Licht tritt, ist nicht alleine der Mal-Akt, sondern der Mensch selbst. Der Mensch als Malender ist hier nur in der Farbe präsent. Das Leuchten der Farbe ereignet sich als unser betrachtendes Gewahren, die Anwesenheit des schaffenden Menschen ist spürbar. Da ist nichts Hinzukommendes, es „handelt sich um die Identität eines einzigen Vollzugsgeschehens, um eine energetische Identität“<sup>22</sup>. Pöltner greift hier auf Aristoteles’ Energiea-Begriff zurück, der etwas bezeichnet, das im Vollzug wirklich geworden ist. „Die Aktualität des Sichtbaren als eines solchen und die Aktualität meiner selbst als eines Sehenden sind nicht zwei, sondern eine einzige Vollzugswirklichkeit.“<sup>23</sup> Wenn nun dieses Sichtbare von einem Weltbezug so vollständig absieht, dass keine Form, dass nur mehr Farbe zu sehen ist, wenn also das Leuchten dominiert und das verweisende Zeigen abwesend ist, dann kommt im Bild (hier muss der eigentlich unpassende Begriff wieder verwendet werden) jener Vollzug des Menschen zum Stehen, der es erst erzeugt hat: das Malen. Das Ereignis des Malens ist präsent, hier greift die von Pöltner entwickelte Schönheitsbestimmung: „Schönheit als sich ereignende Präsenz“<sup>24</sup>. In diesem Sinne sind monochrome Bilder schöne Bilder.

Anders formuliert, kann man theseenhaft sagen, dass monochrome Gemälde, als ‚factual acts‘ begriffen, das Sein selbst in seinem Leuchten zeigen, indem sie auf der Fläche eine Art Spur des Mal-Aktes hinterlassen, die unbestimmt bleibt, weil sie den Akt als solchen zwar fixieren, aber nicht in seiner Vollzugsgestalt zeigen. Auf diese Weise kann dem ein solches Kunstwerk betrachtenden Men-

---

nicht zuerst das eine und dann das andere, sondern eben eines als das andere.“ (Flatscher, Selbstverständnis, 117f.) – Vgl. auch Pöltner, Welt-offenheit.

<sup>20</sup> Pöltner, Ästhetik, 238.

<sup>21</sup> Pöltner, Ästhetik, 238.

<sup>22</sup> Pöltner, Ästhetik, 240.

<sup>23</sup> Pöltner, Ästhetik, 240.

<sup>24</sup> Pöltner, Ästhetik, 239.

schen Bewegung – die aristotelische *energeia* – als ein wesenhaftes Charakteristikum menschlichen Handelns eröffnet werden; man könnte auch so weit gehen zu sagen: Die Monochrommalerei ist eine genuin humanistische Kunst.

#### Literaturverzeichnis

- <http://www.albersfoundation.org> (Josef & Anni Albers Foundation, online).  
[abgerufen am 01.09.2012]
- Albers, Josef: Factual – Actual, in: ders.: Interaction of Color. New Complete Edition. 1. Text, New Haven / London: Yale Univ. Press 2009 [1963], 66f.
- Albers, Josef: Interaction of Color. New Complete Edition, 2 Vol.: 1. Text, 2. Plates, New Haven / London: Yale Univ. Press 2009 [1963].
- Albers, Josef: Interaction of Color. Grundlegung einer Didaktik des Sehens. Übers. v. Gui Bonsiepe, Köln: DuMont 1997.
- Böhme, Gernot: Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre, München: Fink 2001.
- Flatscher, Matthias: Das *doreatische* Selbstverständnis des Da-seins. Ein Denken der Gabe vor dem Hintergrund von Vollzugsidentität und Responsivität, in: Esterbauer, Reinhold / Ross, Martin (Hg.): Den Menschen im Blick. Phänomenologische Zugänge. Festschrift für Günther Pöltner zum 70. Geburtstag, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, 109–134.
- Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes, in: ders.: Holzwege, Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann 1977 (= GA 5), 1–74.
- Lemoine, Serge (Hg.): Aux origines de l'abstraction 1800–1914 [Ausstellungskatalog], Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux 2003.
- Meinhardt, Johannes: Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei, Ostfildern: Cantz 1997.
- Müller, Axel: Die ikonische Differenz. Das Kunstwerk als Augenblick, München: Fink 1997.
- Pochat, Götz: Bild – Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit, Wien: Böhlau 1996 (= ars viva 3).
- Pöltner, Günther: Philosophische Ästhetik, Stuttgart: Kohlhammer 2008 (= Urban TB 400).
- Pöltner, Günther: Die Welt-offenheit des Menschen, in: Pöltner, Günther / Vetter, Helmuth (Hg.): Leben zur Gänze. Das Leib-Seele-Problem, Wien: Herder 1986, 9–26.
- Schöne, Wolfgang: Über das Licht in der Malerei, Berlin: Gebrüder Mann 1994 [1954].

- Schürmann, Eva: Zeitlichkeit als Form und Inhalt der ästhetischen Erfahrung, in:  
Böhme, Gernot / Olschanski, Reinhard (Hg.): Licht und Zeit, München:  
Fink 2004, 94–104.
- Theissing, Heinrich: Die Zeit im Bild, Darmstadt: WBG 1987.
- Wiesing, Lambert: Phänomene im Bild, München: Fink 2007.