

Antizipation

Notwendige Erläuterungen: Mit ‚Kunstgeschichte‘ wird hier das wissenschaftliche Fach bezeichnet, dessen Gegenstände ‚Kunst‘ und ihre ‚Geschichte‘ sind. ‚Kunstgeschichte‘ und ‚Geschichte der Kunst‘ müssen als Fach und Gegenstand auseinander gehalten werden, unabhängig davon, ob ‚Geschichte‘ als gegeben oder als konstruiert angenommen wird. Man kann Verwirrung schaffen, indem man das Fach und seinen Gegenstand durcheinander bringt wie Hans Belting, der mit dem Ende der ‚Geschichte der Kunst‘ doppeldeutig das Ende der ‚Kunstgeschichte‘ (mit Fragezeichen) prophezeit.¹

Die Darstellungsmittel der Kunstgeschichte sind Sprache und Abbildungen. Von einem wissenschaftlichen Fach lässt sich billig verlangen, dass die verwendeten Begriffe von den Teilnehmern am wissenschaftlichen Diskurs reflektiert werden und dass die vernünftige Argumentation die Diskursnorm bildet. Es können aber nicht immer alle Begriffe reflektiert und definiert werden. Inhalt und Verwendung der Begriffe ändern sich, wie das von Ulrich Pfisterer herausgegebene *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft* musterhaft zeigt.² Ausserdem bedient sich die Kunstgeschichte notgedrungen einer vielfältigen Metaphorik. Ein Beispiel ist die Rede von ‚Bewegung‘ in gemalten Bildern. Dazu bemerkte Paul Klee in seiner Bauhaus-Vorlesung: «Was heisst überhaupt im Werk Bewegung? Unsere Werke werden sich in der Regel doch nicht bewegen? Wir sind doch keine Automatenfabrik! Nein, unsere Werke werden von sich aus meist ruhig an ihrem Platze bleiben. Und trotzdem sind sie ganz Bewegung.»³

Schliesslich weist die Kunstliteratur, der textliche Niederschlag der Beschäftigung mit der Kunst und ihrer Geschichte, viele unterschiedliche Felder auf: populäre Abrisse, topografische Kunstführer, Kunstkritik, *coffee table books*, Künstleräusserungen, diachronische Erzählungen, synchronische Übersichten, wissenschaftliche Analysen von Ereignissen und so weiter. In allen Bereichen finden sich Begriffe, die

ohne weitere Abklärung über Herkunft, Reichweite und Implikationen eingesetzt werden. Die beiläufige Verwendung solcher ungefähre Begriffe wird für unproblematisch gehalten. Für andere Begriffe wird eine kontinuierliche Definitionsarbeit geleistet, wobei nicht ganz sicher ist, ob die wiederholten Bemühungen die Klarheit erhöht oder nur die Dossiers erweitert haben.

Ungeklärte Vorgänge: In der Analyse oder der Konstruktion von historischen oder sozialen Vorgängen und Zusammenhängen scheinen besonders viele Unklarheiten zu bestehen. Über die vielleicht primäre Frage, ob die Geschichte der Kunst gegeben sei (und allenfalls wie) oder ob sie eine jeweils zu erstellende Konstruktion sei (und allenfalls nach welchen Regeln) oder ob sie eine Konstruktion (von Interessenten) darstelle, besteht keine vertiefte Reflexion. Populär scheint es noch zulässig zu sein, eine Frage zu stellen wie: «Was ist Gotik?» oder «Was ist Barock?». Wissenschaftlich stellt sich einer solchen Fragestellung das Bewusstsein von Epochenkonstruktionen über Formmerkmale und von Hypostasierungen entgegen. Der Aufforderung, die über Formmerkmale konstruierten Epochenbegriffe zur Disposition zu stellen beziehungsweise durch andere chronologische und topografische Bezeichnungen zu ersetzen, würde mit Recht der Einwand entgegengehalten, dass die Epochenbegriffe noch immer eine gewisse Verständigung ermöglichen.⁴

Schwierig zu analysieren sind postulierte synchronische und diachronische Zusammenhänge. Welche Beziehungen sollen auf Grund welcher Befunde zwischen Künstlern und zwischen Kunstrichtungen aufgestellt und verifiziert werden? Die Devise in dieser wichtigen Frage heisst mehrheitlich: Verwedeln durch die Annahme von «Einfluss» für die Vermutung von Zusammenhang. Die Kritik an dieser undifferenzierten Anwendung einer astrologischen Vorstellung auf historische Zusammenhänge, besonders durch Michael Baxandall, ist bekannt.⁵ Gegen die Gedankenlosigkeit schlug er eine genaue begriffliche Unterscheidung der Bezugnahmen bezie-

hungsweise der Zusammenhänge vor. Zudem brachte er die saloppe Umkehrung: Nicht Paul Cézanne habe auf Pablo Picasso eingewirkt, sondern Picasso auf Cézanne – was allerdings nicht sehr präzise ist, denn gemeint ist, dass Picasso die Rezeption von Cézanne verändert habe.⁶

Retrospektive Konfrontation: Es ist klar, dass solche Auffassungen die Vorstellung einer «Entwicklung» verunmöglichen und auch die Möglichkeit von historischen Erklärungen in Frage stellen. Eine Entwicklungsgeschichte, wie sie Julius Meier-Graefe und andere zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwerfen konnten, würde heute allenfalls noch als biografische Konstruktion möglich sein. Die fast gleichzeitige Alternative zur Entwicklungsgeschichte war der Blick von der Gegenwart über die Jahrhunderte zurück auf das Material, auf die vergessenen Trümmer der Geschichte, wie es Walter Benjamin vorgeschlagen und mit seiner Interpretation von Paul Klees *Angelus Novus* illustriert hat.⁷ Kurz nach 1910 brachten Wassily Kandinsky und Franz Marc diesen Blick von der Gegenwart in die Vergangenheit ein, indem sie Vorstellungen folgten, die Meier-Graefe und Hugo von Tschudi geäussert hatten. Meier-Graefe, der 1904 in seiner *Entwicklungsgeschichte [sic] der modernen Kunst Cézanne* als einen «Revolutionär» dargestellt hatte, rückte in der Monografie *Impressionisten* von 1907 seine Stellung gegenüber den Impressionisten in eine Analogie zu Jacopo Tintoretts Beziehung zu Tizian und Paolo Veronese und bot dem Leser zudem «ein elastisches Sprungbrett» von El Greco zu Cézanne an im Sinne einer «kühlen Spekulation» der Entwicklungsgeschichte: «Es ist derselbe Geist, dasselbe Temperament, dieselbe Anschauung.»⁸ Also wird Cézanne zu einer Art El Greco *redivivus* gemäss einer Vorstellung vom *alter Apelles* – zweiten Apelles –, die seit dem 15. Jahrhundert bekannt ist.

Von Tschudi glaubte, die Entdeckung von El Greco in Deutschland, für die vor allem Meier-Graefes Buch *Spanische Reise* von 1910 gesorgt hatte, sei von der Bewunderung für Cézanne bewirkt worden.⁹ Von Tschudi stellte 1911 in der Münchner Alten

Pinakothek eine Auswahl der Budapester Sammlung Marczell von Nemes' aus.¹⁰ Im Vorwort zum Katalog behauptete von Tschudi, es sei leichter und natürlicher, von den zeitgenössischen Werken aus den Zugang zur älteren Malerei zu gewinnen, als von den älteren Werken zum Verständnis der neueren zu gelangen. Die neuere künstlerische Produktion eröffne «unerwartete Perspektiven» auf die ältere Kunst: «Von Manet aus fiel ein neues Licht auf Velasquez und Goya. Mit der Bewunderung für Cézanne erwachte das Verständnis für Greco.» Nach von Tschudis Auffassung vermitteln die grössten modernen Meister Einsichten in «lang verborgene Entwicklungsmöglichkeiten», indem sie «heimliche Tendenzen» der älteren Kunst beleuchten, wie etwa «das Ausschalten des gegenständlichen Interesses» bei El Greco und Diego Velazquez.¹¹ Von Tschudi bewertete die punktuelle Ausleuchtung der Geschichte der Kunst durch die Künstler höher als die chronologische Darstellung durch die Historiker. Philippe Junod hat in einem wichtigen Aufsatz von 2002 die Verbreitung dieser Auffassung auch in Frankreich von Marcel Duchamp bis André Breton aufgezeigt.¹²

Im Almanach *Der Blaue Reiter*, den die Herausgeber Kandinsky und Marc ihrem Mentor von Tschudi widmeten, wurde zugleich diese Konfrontation mit der Vergangenheit wie auch ein ahistorisches Konzept verfolgt. Marc griff die abenteuerliche Verknüpfung von Cézanne über drei Jahrhunderte mit dem griechisch-spanischen Maler El Greco auf und verkündete einen epochalen Neubeginn: «Cézanne und Greco sind Geistesverwandte über die trennenden Jahrhunderte hinweg. Zu dem «Vater Cézanne» holten Meier-Graefe und Tschudi im Triumphe den alten Mystiker Greco; beider Werke stehen heute am Eingang einer neuen Epoche der Malerei. Beide fühlten im Weltbild die mystisch-innerliche Konstruktion, die das grosse Problem der heutigen Generation ist.»¹³ Zu den Illustrationen des Almanachs führte das ungedruckte Vorwort aus, dass die Auswahl und Zusammenstellung der Werke nur die «innere Verwandtschaft» berücksichtige: «Nicht das Werk wird von uns beachtet

und notiert, welches eine gewisse anerkannte, orthodoxe äussere Form besitzt (und gewöhnlich nur als solche existiert) sondern das Werk, welches ein inneres Leben hat, im Zusammenhang mit der grossen Wendung stehend.»¹⁴ Die suggestivste simultane Gleichung bietet der Almanach bekanntlich mit der Doppelseite Robert Delaunay und El Greco (Abb. 7).¹⁵ El Greco und Delaunay hatten 1912 für Kandinsky und Marc die trennenden Jahrhunderte durch die simultane Wirkung in der Gegenwart überwunden.

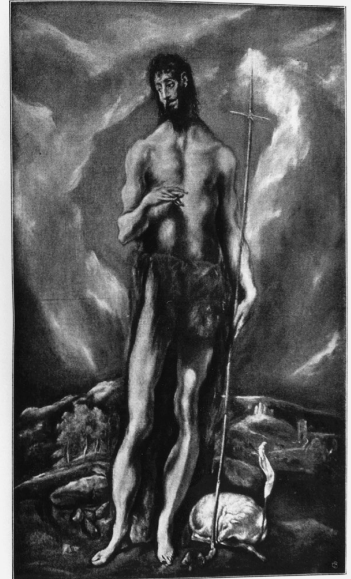
Antizipation: Warum wurde El Greco nicht die Antizipation von Cézanne zugestanden? Die retrospektive Konfrontation hätte die Vorbereitung zur retrospektiven Prophezeiung sein können, und Kandinsky und Marc scheuten keineswegs prophetische Aussagen (über die künftige Entwicklung, die Kunstwende). In Bezug auf die Kunst vergangener und fremder Kulturen scheinen sie aber die Negierung von zeitlicher und räumlicher Distanz zur Beförderung der Gegenwärtigkeit bevorzugt zu haben. Dagegen findet sich in Kandinskys Buch *Über das Geistige in der Kunst* von 1912 sehr wohl eine Vorstellung über die historische Entwicklung der Komposition.¹⁶ Die Folge von melodischer zu rhythmischer und symphonischer Komposition postuliert die Kongruenz des Ziels mit Kandinskys Bildern und die Selbstpositionierung des Künstlers in einer Historiografie der Kunst.

Doch können ausserhalb solcher Propagierungen Behauptungen wie die von «Antizipation» («Vorwegnahme») oder «Präfiguration» einen Sinn machen? Solche Vorschläge, eine besondere Leistung eines Künstlers oder die besondere Qualität eine Kunstrichtung als «Vorwegnahme» zu begreifen, tauchen gelegentlich und immer beiläufig auf. Manchmal zeigt sich die Behauptung von Antizipation bescheiden in der Bezeichnung «Vorgänger» oder in der Aussage «X war seiner Zeit voraus». Oder es heisst beispielsweise, dass Paul Gavarnis Titelillustration für *Le Diable à Paris* von 1845 «als ein Voraus-Bild oder aber modellhaftes Vor-Bild» für den Eiffelturm gesehen werden könne.¹⁷ Wenn mehrere ihrer Zeit



R. DELAUNAY

TOUR EIFFEL



EL GRECO

ST. JOHANNES

7 Die Gegenüberstellung von Delaunay und El Greco im Almanach *Der Blaue Reiter*, hg. v. Wassily Kandinsky u. Franz Marc, München 1912.

voraus zu sein meinen, können sie sich als Avantgarde (Vorhut) verstehen, die sich von der träge nachfolgenden Masse absetzt. «Antizipation» ist kein Stichwort der Kunstgeschichte, wohl aber der Philosophie und der Psychologie.¹⁸ In der Kunstgeschichte gehört «Antizipation» zu den ungeklärten und unbegründet herbeigezogenen Befunden. Albrecht Dürer, der 1495/96 auf seiner ersten Reise nach Italien oder auf der Rückreise über die Alpen seine einzigartigen Aquarelle gemalt hat, wäre ein «Vorwegnehmer» der späteren Freilichtmalerei. Und Claude Lorrain, der um 1630 in der Umgebung von Rom in der Natur gemalt hat, wie berichtet wird, wäre ein weiterer «Vorwegnehmer» des Pleinair. Wann würden nach dieser Vorstellung die Vorwegnehmer keine solche mehr sein? Wenn alle, oder vielleicht die Hälfte, oder ein Viertel tun, was er tat? Wenn jeder in den Farbladen gehen und sich leicht transportierbare Farben erwerben konnte, solche in Tuben, die es dank Winsor & Newton ab 1840 verbreitet zu kaufen gab? Kann eine

Kunstrichtung eine spätere vorwegnehmen, kann eine technische, künstlerische oder literarische Errungenschaft oder Erfindung eine spätere antizipieren?

Macht die Behauptung Sinn, ein Künstler nehme einen andern vorweg, oder macht es Sinn, von einer Selbst-Vorwegnahme zu sprechen? Zwei Beispiele: «Caspar David Friedrichs provokative Auftürmung der Landschaft im *Tetschener Altar* antizipiert ihre ornamentale Verflächigung durch Mondrian, so wie der *Mönch am Meer* die Vergegenständlichung des Raumes durch die horizontale Streifenkomposition vorwegnimmt.»¹⁹ Yve-Alain Bois schrieb 1994 in seinem Text zu Piet Mondrian über die Selbst-Präfiguration: «The years 1925 to 1927 are almost entirely devoted to squarish variations of the open type prefigured by the 1922 *Composition with Blue, Red, Yellow, and Black.*» Im folgenden Satz kann man eine Korrektur durch eine rationale Beschreibung des Verhaltens beobachten: «In 1927, Mondrian returns to the compositional possibilities

offered by this type when set in a vertical format.»²⁰

Oder kann einem Stück Literatur mit mehr Recht eine prophetische Gabe zugeschrieben werden? In ihrem faszinierenden Buch *Visual Analogy* beschrieb Barbara Maria Stafford eine Analogie zwischen Henry James' Roman *The Golden Bowl* von 1904 und einer 1992 entstandenen Arbeit von Bill Viola als Antizipation: «In a powerful synthesis – now realizable because of the development of video technology – James anticipated Bill Viola's reflection, in *Heaven and Earth* (1992), on one unique face in that of an antithetical other, resulting from the interaction of two screens.»²¹ Selbst in Staffords Analyse der visuellen Analogien kommt «antizipieren» nicht an die Oberfläche; die Beziehung wird nicht geklärt und wird nicht mit anderen möglichen Befunden diskutiert: zum Beispiel (aktiv) «Viola griff auf James' Roman zurück, oder (passiv) «Viola wurde von James' Roman inspiriert».

Vielleicht kann man in keinem Fall, in dem «Antizipation» vorgeschlagen wird, von einem Befund, das heisst dem Ergebnis einer Untersuchung oder einer Abklärung sprechen. Es handelt sich um ein Produkt eines beiläufigen Sprechens und Schreibens. Trotzdem ist eine retrospektive Prophetie impliziert oder besser, angemast: Von heute aus zeigt sich dem Blick zurück in die Vergangenheit, dass etwas Späteres schon früher auf ähnliche Weise vorkam. Mit «Antizipation» prophezeien wir von heute aus dem Früheren, dass es das Spätere vorwegnimmt. Einerseits folgen wir der skeptischen Vorstellung des *Ecclesiastes* 1,10: «Nihil sub sole novum – Unter der Sonne geschieht nichts Neues.» Andererseits schreiben wir dem Früheren Qualitäten der Modernität oder der Avantgarde zu.

Die retrospektive Prophetie, die wir mit Antizipation betreiben, war ehemals verbreitet als die auf das *Neue Testament* gestützte Typologie, nach der das *Alte Testament* mit vielfachen Arten des Typus vorausweist auf dessen Erfüllung durch den Antitypus im *Neuen Testament*: zum Beispiel die heilende eherne Schlange am Kreuz des Moses als Typus hat ihre Entsprechung in Christus am Kreuz. Die Vor-

stellung der Präfiguration ermöglichte auch die Prophezeiungen von der Gegenwart in die Zukunft nach der gleichen Regel. Sollten wir also – wenn wir Vorwegnahme, Antizipation, Vorläufer und ähnliche retrospektive Prophetien beiläufig betreiben – Anhänger der Typologie oder Anhänger einer kunstgeschichtlichen Mantik sein?

Anmerkungen

1 Hans Belting, *Ende der Kunstgeschichte?*, München 1983; vgl. ders., *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995.

2 Metzler *Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2003.

3 Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, hg. v. Jürgen Glaesemer, Basel 1979, S. 94.

4 Ulrich Pfisterer, «Barock», in: Pfisterer 2003 (wie Anm. 2), S. 37–42; Bruno Reudenbach, «Gotik», in: ebd., S. 126–129.

5 Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven/London 1985, S. 58–62; vgl. auch Oskar Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984, S. 98–102.

6 Baxandall 1985 (wie Anm. 5), S. 61: «Picasso acted on Cézanne quite sharply.»

7 Otto Karl Werckmeister, *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt am Main 1981; Oskar Bätschmann, ««Angelus Novus» und «Engel der Geschichte»: Paul Klee und Walter Benjamin», in: *Engel, Teufel und Dämonen. Einblicke in die Geisterwelt des Mittelalters*, hg. v. Hubert Herkommer u. Rainer Christoph Schwinges, Basel 2006, S. 225–242.

8 Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst: vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik*, 3 Bde., Stuttgart 1904, Bd. 1, S. 165–170; ders., *Impressionisten. Guys – Manet – van Gogh – Pissarro – Cézanne*, München/Leipzig 1907, S. 189.

9 Martin Warnke, «Julius Meier-Graefes «Spanische Reise» – ein kunstkritischer Paradigmenwechsel», in: *Kunst in Spanien im Blick des Fremden. Reiseerfahrungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, Frankfurt am Main 1996, S. 221–228.

10 Zu Hugo von Tschudi: Barbara Paul, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich*, Mainz 1993 (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 4); *Von Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, hg. v. Johann Georg Prinz von Hohenzollern u. Peter-Klaus Schuster, München 1996,

- Ausst.-Kat., Berlin, Nationalgalerie/München, Neue Pinakothek, 1996–1997.
- 11** Hugo von Tschudi, *Gesammelte Schriften zur neueren Kunst*, hg. von Ernst Schwedeler-Meyer, München 1912, S. 226–231.
- 12** Philippe Junod, «Dans l'œil du rétroviseur. Pour une histoire relativiste», in: *Artibus et historiae*, 2002, Bd. 23, Nr. 45, S. 205–221.
- 13** *Der Blaue Reiter*, hg. v. Wassily Kandinsky u. Franz Marc, Neuausgabe hg. v. Klaus Lankheit, München/Zürich 1979 (München 1912), S. 23.
- 14** Ebd., S. 315.
- 15** Zur Abbildungsregie: Felix Thürlemann, «Famose Gegenklänge. Der Diskurs der Abbildungen im Almanach ›Der Blaue Reiter‹», in: *Der Blaue Reiter*, hg. v. Hans Christoph von Tavel, Bern 1986, Ausst.-Kat., Kunstmuseum Bern 1986–1987, S. 210–222.
- 16** Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, München 1912.
- 17** Michael Diers, «La Tour d'horizon. Zur Ikonographie von Teufel, Turm und Panorama», in: ders., *Fotografie Film Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes*, Hamburg 2006, S. 278–298, hier S. 287 u. Abb. 1.
- 18** Friederike Holz-Ebeling u. Franz E. Wejnert, «Antizipation», in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. Joachim Ritter, 12 Bde., Basel 1971, Bd. 1, S. 419–425.
- 19** Regine Prange, *Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst*, München 2006, S. 40, Anm. 14.
- 20** Yve-Alain Bois, «The Iconoclast», in: *Piet Mondrian 1872–1944*, hg. v. dems., Boston u. a. 1994, S. 313–372, Ausst.-Kat. Den Haag/Washington D. C./New York 1994, S. 352.
- 21** Barbara Maria Stafford, *Visual Analogy. Consciousness as the Art of Connecting*, Cambridge Mass. 1999, S. 152.