



Offener Horizont

Jahrbuch der Karl Jaspers-Gesellschaft

6 | 2019/20

Wallstein



Offener Horizont

Jahrbuch der Karl Jaspers-Gesellschaft

6 | 2019/20

Herausgegeben von
Matthias Bormuth



WALLSTEIN VERLAG

Redaktion
Matthias Bormuth und Malte Maria Unverzagt
Beirat
Ulrich von Bülow, Wolfgang Frühwald†, Dieter Henrich,
Ulrich Keicher, Sebastian Kleinschmidt und Dieter Lamping

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.
© Wallstein Verlag, Göttingen 2020
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Aldus nova Pro und der Frutiger

ISSN (Print) 2198-9133
ISBN (Print) 978-3-8353-3549-3
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-4397-9

Inhalt

Matthias Bormuth	
Einleitung	II

Joachim Kalka	
Philip Guston	
Prophetischer Renegat der Abstraktion	19

Karl Jaspers

Volker Gerhardt	
Karl Jaspers	
Vom Sinn der Geschichte	35

Oliver Immel	
Vom »unbetretbaren Grund menschlicher Selbstgewißheit«	
Zur Genese von Jaspers' Philosophie	50

Georg Hartmann	
Philosophie auf dem Weg	
Karl Jaspers und Martin Heidegger in den 1920er Jahren	66

Giovanni Pietro Basile	
Existenzphilosophie als Ereignis	
Karl Jaspers und seine <i>philosophia perennis</i>	84

Franziska Augstein	
Vom Schütteln der Schneekugel	
Karl Jaspers und Rudolf Augstein	101

Philosophie als Lebensform

Gregor Damschen	
Philosophisch leben	
Die sokratisch-platonische Position	115
Martina Roesner	
Glückseligkeit durch Philosophie?	
Der Mensch bei Albertus Magnus	125
Heiner F. Klemme	
Radikale Immanenz bei David Hume	
Die Frage, wie wir leben und sterben sollten	144
Tim Hagemann	
Abhängige Freiheit bei Søren Kierkegaard	
Eine Philosophie gelebten Christentums	160
Andreas Urs Sommer	
»Herr werden« – Nietzsches philosophische Lebensformen	178

Portraits

Sebastian Kleinschmidt	
Ein Europäer der besten Art	
Der Dichter Adam Zagajewski	199
Adam Zagajewski	
»Es ist nie zu spät für einen Meister.«	
Gespräch und Gedicht	204
Charles Linsmayer	
»Ich war doch so verloren vor dem Leeren«	
Jeanne Hersch im Spiegel von <i>Temps alternés</i>	222
Bianca Patricia Pick	
»Ich muß Zustände beschreiben«	
Imre Kertész und sein <i>Roman eines Schicksallosen</i>	235

Ismar Schorsch	
Jüdische Tradition zwischen Kritik und Poesie	
Ein Gespräch	252
Ismar Schorsch	
Der offene Kanon	
Zwei Essays	272
Matthias Bormuth	
Hüter der Verwandlung	
In memoriam Wolfgang Frühwald	279
Malte Maria Unverzagt	
Elias Canetti und die Rettung der Sprache	285
Roland Berbig	
Kein letztes Wort	
Zum Tod von Günter Kunert	301
Wolfgang Hegewald	
Kein Hüsung oder Die Toten reiten schnell	
Ein Erinnerungsparcours mit Franz Fühmann	309
Peter Hamm	
»Die Abgründe waren mir nicht wirklich fremd«	
Ein Gespräch	331
Peter Hamm	
Menschwerdung musikalisch	
Tagebuch einer Lebensgeschichte	338
Reinhard Schulz	
Das Denken zum Tanzen bringen	
Rede auf Rudolf zur Lippe	355
Cornelia Opatz	
»Die Kraniche sind immer mein Thema.«	
Rudolf zum Gedenken	361

Geistes- und Kunstgeschichte

Michael Lahr von Leitis	
Rationalisierung – Dynamisierung – kollektive Emanzipation	
Erwin Piscator und das Bauhaus	367
Ulrich von Bülow	
Erich Auerbach als Leser	
Ein Rundgang durch seine Exilbibliothek	385
Wolfgang Kraushaar	
»Grand Hotel Abgrund«	
Georg Lukács, Gisèle Freund und das Institut für Sozialforschung	404
Domenico Conte	
Das Blaubartzimmer	
Thomas Mann in seinen Tagebüchern	423
Wolfgang Schopf	
»in einen Kreis aufgenommen«	
Peter Suhrkamp und sein Verlag	442
Ansgar Baumgart · Yentl-Katharina Henken	
Die Theorie-Reihe im Suhrkamp Verlag	
Jürgen Habermas und Dieter Henrich	
im Diskurs mit Siegfried Unseld	459
Michael Knoche	
»Es regnet ein bißchen und ich grüße Sie«	
Zum Briefwechsel zwischen Erhart Kästner und Paul Raabe	478
Matthias Bormuth	
Wort und Bild	
Martin Warnke zum Gedächtnis	493
Martin Warnke	
The Long Road of Warburg's »Snail«	509

Bücher im Profil

Stefan Müller-Doohm

»Bangemachen gilt nicht.«

Theodor W. Adorno als Aufklärer 515

Harro Zimmermann

Weltbürger im Widerhall

Gespräch mit Stefan Müller-Doohm über *Habermas global* 528

Natan Sznaider

Wir Juden und Ihr Deutsche

Arendt, Sternberger und das jüdisch-deutsche Gespräch 537

Matthias Bormuth

Max Weber – Ein modernes Leben in Briefen 546

Anhang

Chronik der Karl Jaspers-Gesellschaft

Vorträge und Tagungen 2019/2020 565

Abbildungen und Nachweise 579

Dank 581

Autoren 583

Matthias Bormuth

Einleitung

I.

Als Karl Jaspers am 26. Februar 1969 starb, sprach Hannah Arendt wenige Tage darauf bewegende Worte des Gedenkens. Sie erinnerte in Basel daran, dass ihr Lehrer auf seltene Weise das philosophische Leben verkörpert habe: »Jaspers hat auf eine einmalige Weise die Verbindung von Freiheit, Vernunft und Kommunikation gewissermaßen an sich selbst exemplifiziert«.¹ Man müsse die persönliche Wirklichkeit des Menschen, die neben seinen Werken von einem Leben in Nachdenklichkeit zeuge, über den Tod hinaus im Gedächtnis behalten:

Die einfache Tatsache, daß diese Bücher gelebtes Leben waren, diese Tatsache geht nicht unmittelbar in die Welt ein und bleibt dem Vergessen ausgesetzt. Das, was an einem Menschen das Flüchtigste und doch zugleich das Größte ist, das gesprochene Wort und die einmalige Gebärde, das stirbt mit ihm und das bedarf unser, daß wir seiner gedenken. Das Gedenken vollzieht sich im Umgang mit dem Toten, aus dem dann das Gespräch über ihn entspringt und wieder in die Welt klingt. Der Umgang mit den Toten – das will gelernt sein, und damit fangen wir jetzt an in der Gemeinsamkeit unserer Trauer.²

Ein gutes Jahrzehnt zuvor, hatte Arendt im Namen des philosophischen Weltbürgers Jaspers das »Geisterreich« beschworen, das als Raum der »existentiellen Kommunikation« mit den großen Lebenden und Toten der Menschheit verbinden könne und über Ort und Zeit hinweg erlaube, ein philosophisches Leben zu führen.³ Diese Form des tieferen Austausches vermag nicht das Ereignis des Todes zu verhindern, schafft aber ein inneres Gegengewicht, das helfen kann, diese letzte Realität des Lebens zu be-

stehen. Jaspers selbst sprach am Ende des Ersten Weltkriegs vom Tod als einer »Grenzsituation«, die es anzunehmen gelte, ohne gänzlich verstehen zu können, was er für den Einzelnen jeweils bedeute: »Es bleibt etwas gänzlich Inkommunikables, etwas ganz Geheimes, etwas ganz Einsames im Menschen, das er sich selbst nicht sagen, das er auch anderen nicht vermitteln kann.«⁴ Mit Jaspers liegt darin auch heute eine Möglichkeit, in aller Subjektivität der platonischen Einsicht zu folgen, die in Montaigne beredten Ausdruck gefunden hat: »Philosophieren heißt sterben lernen.«⁵

Als Max Weber im Juni 1920 an der Spanischen Grippe verstarb, hielt Jaspers vor der Heidelberger Studentenschaft eine Gedächtnisrede, die zur Verblüffung aller den Soziologen als verkannten Philosophen beschrieb und einforderte: »Einen großen Mann ehrt man, indem man seine Werke sich zu eigen macht und in seiner Idee zu arbeiten versucht, um die Verwirklichung, die er möglich gemacht hat, ein jeder zu seinem kleinen Teile fortzusetzen.«⁶ Damals begann Jaspers seinen eigenen Weg als Philosoph, in dessen Denken in Chiffren die biblische Wahrheit der Verborgenheit Gottes enthalten ist. Diese Einsicht steht neben dem frühen Gedanken, dass jeder Mensch trotz aller existenzzerhellenden Kenntnis von ihm zuletzt ein offenes Rätsel bleibe. Aber diese Grenzen unseres Wissens stimulieren gerade existenzphilosophische Versuche einer Sinnstiftung im geschichtlichen Leben.

In diesem Sinne zeigte Volker Gerhardt zum Neujahrsempfang 2019 entlang seines eigenen Denkweges, wie stark die Dimension des Lebenssinnes, der im Leben fragwürdig ist und nie umfassend erschlossen werden kann, von Jaspers im Gedanken der »Achsenzeit« als universales Anliegen aller Menschen im religiösen und philosophischen Leben erkannt wurde. Die Frage nach dem »Sinn der Geschichte«, die sich heute in einer weltweit erlebten Grenzsituation der technischen und existentiellen Ohnmacht allen Menschen in seltener Deutlichkeit stellt, ist von Jaspers vor einem Jahrhundert in seltener Klarheit zur Sprache gebracht worden. Dass Hannah Arendt sie aufnahm und bei Jaspers' Tod auf seine Antwort, die »Verbindung von Vernunft, Freiheit und Kommunikation« verwies, bildet den Beschluss von Gerhardts Überlegungen. Die folgenden Aufsätze zu Jaspers suchen sein Denken zu verschiedenen Phasen seines Werkes zu erkunden, angefangen bei der 1919 veröffentlichten *Psychologie der Weltanschauungen*, über seine frühe Verbindung mit Martin Heidegger und die spätere *philosophia perennis* bis hin zu Franziska Augsteins Versuch, in der Jaspers-Rede 2019 die ungewöhnliche Freundschaft zu verstehen, die ihren Vater als Herausgeber des Spiegels mit dem späten Jaspers als scharfem Kritiker der Bundesrepublik verband.

II.

Zum Jahr des 50. Todestages von Jaspers gehörte auch das lebendige Gedächtnis von drei Geisteswissenschaftlern, die bis zu ihrem Sterben im hohen Alter auf sehr unterschiedliche Art unsere Arbeit gefördert haben. Ohne Wolfgang Frühwald, den bekannten Literaturhistoriker, wäre die Idee des Karl Jaspers-Hauses, die Werner Brinker entwickelt hatte, im Jahr 2012 nicht Wirklichkeit geworden. Er war auch Beirat unseres Jahrbuches. Seine Rede auf Karl und Gertrud Jaspers eröffnete im Jahr 2014 offiziell das Haus; die späteren Essays zu Thomas Mann und Elias Canetti stehen für Frühwalds Leidenschaft, die Schriftsteller als »Hüter der Verwandlung« kenntlich werden zu lassen.

Unverhofft trug auch Martin Warnke als renommierter Kunsthistoriker in den letzten Jahren durch seine Präsenz im Jaspers-Haus und im Wissenschaftlichen Beirat zum fachlichen und philosophischen Nachdenken bei. Exemplarisch sind die Überlegungen, die er im Jahr 2018 unter anderem im Gespräch mit Peter Sloterdijk über Hans Sedlmayr und sein vielfach umstrittenes Postulat *Verlust der Mitte* in Oldenburg vorbrachte. Er verbuchte für sich dies Buch im ironischen Sinne als Gewinn, getragen von der Einsicht, »daß in unserem Zeitalter dann und deshalb gelitten, gequält und gemordet wurde, wenn der leere Thron besetzt war«.7

Als Rudolf Prinz zur Lippe in den 1990er Jahren die *Karl Jaspers Vorlesungen zu Fragen der Zeit* an der Universität Oldenburg etablierte, ging es ihm vor allem darum, den weltweiten Dialog zwischen kulturell unterschiedlich geprägten Lebensformen philosophisch anzuregen. Auch der letzte Besuch, zu dem Rudolf Prinz zur Lippe im Jahr 2019 ins Jaspers-Haus kam, nachdem er die Rolle des Universitätslehrers mit jener des Berliner Künstlers getauscht hatte, zeigte, welche verwandelnden Energien in seinem Geist bis zuletzt rege waren. Reinhard Schulz, sein Nachfolger in der Leitung der Karl Jaspers-Vorlesungen, wählte als Titel seines Nachrufes einen Satz, mit dem der Prinz sein außergewöhnliches Leben und Wirken treffend stilisiert hatte: »Das Denken zum Tanzen bringen ...«.

Zuletzt erinnern wir an einen besonderen Gast im Jaspers-Haus, den Essayisten Peter Hamm. Neben seinem Vortrag zur Weltliteratur des Fernando Pessoa machte ihn im Jahr 2018 die Reihe »Nachdenken mit Jaspers – Dialoge zur Zeit« den Oldenburgern bekannt, die wir in Verbindung mit dem Lokalsender Oeins seit drei Jahren durchführen. Das damalige Gespräch, das in dieser gekürzten Form auch in der *Neuen Zürcher Zeitung* erschien, betraf die Geschichte seiner Kindheit. Mit einem Rückblick in Form eines Tagebuches lässt es erahnen, welch Kräfte in der Kunst liegen können. Der junge Hamm unternahm als mittelloser Mensch ohne

festen Schulabschluss vielfache Suchbewegungen, um versprengte Dichter und ihr die finstere Zeit bannendes Wort zu vernehmen. Wie wenige erkundete er den philosophischen Sinn der deutschen und europäischen Literatur.

III.

Die Ringvorlesung vom Wintersemester 19/20, »Philosophie als Lebensform – Große Philosophen von Sokrates bis Nietzsche«, wollte auf eigene Art Erinnerungsarbeit leisten. Diese spiegelt sich in exemplarischen Beiträgen, die von den platonischen Anfängen über mittelalterliches Denken und die englische Aufklärung David Humes hinweg mit Kierkegaard und Nietzsche zwei radikale Wege des modernen Individualismus in den Blick nehmen, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts eine beständige Infragestellung konventioneller und institutioneller Wahrheiten bedeuten. Das Spannungsverhältnis zwischen den philosophischen und religiösen Elementen des abendländischen Denkens bildet nicht nur bei ihren intellektuellen Lebensläufen eine Konstante, die bis heute von großer Relevanz für alle Versuche einer unabhängigen Lebensführung ist.

Dass dieses Bestreben unter den Bedingungen des Kalten Krieges eine große politische Herausforderung darstellte, hatte Karl Jaspers 1946 mit seiner Genfer Rede »Vom europäischen Geist« unterstrichen. Die Jaspers-Rede 2020 nahmen wir deshalb zum Anlass, mit Adam Zagajewski einen europäischen Dichter im Gespräch mit dem Berliner Essayisten Sebastian Kleinschmidt zu Wort kommen zu lassen. Dessen Lebensgeschichte kann im Gespräch eine genaue Vorstellung davon vermitteln, wie eine an sich unpolitische Existenz als Schriftsteller zum öffentlichen Skandal werden kann. Der Stachel liegt im Entschluss eines innerlich Unabhängigen, um 1980 weder für das Regime zu sprechen noch die Freiheit der Kunst dem politischen Anliegen der Marginalisierten preiszugeben. Ein Lebensbild von Jeanne Hersch, die ihren Lehrer Jaspers damals nach Genf einlud, ergänzt diese Perspektive eines europäischen Liberalismus, der Erfahrungen der Unfreiheit begegnen kann, weil das Leben des Geistes zuvor einen inneren Raum der Freiheit erschlossen hat, den es mit aller Leidenschaft – und warum nicht auch mit Idealismus – zu verteidigen gilt.

Der »Zivilisationsbruch«, von dem Hannah Arendt sprach, hat im Werk von Imre Kertész, der als Junge – aus Budapest deportiert – die Konzentrationslager überlebte, besonders im *Roman eines Schicksallosen* einen klassischen Ausdruck gefunden. Sein Werk war im letzten Jahr ebenso präsent im Lesezirkel der Jaspers-Gesellschaft wie jenes, das

Elias Canetti im englischen Exil verfasste, wohin er sich in den Jahren der Verfolgung hatte retten können. Einen dritten Blick jüdischer Herkunft spiegelt das New Yorker Gespräch mit Ismar Schorsch, der als Sohn des Hannoveraner Rabbiners die bewegte Geschichte seiner Familie erzählte, die sie 1938 nach einer Zeit in England an die amerikanische Ostküste führte, wo man das Glück hatte, ein neues Leben aufbauen zu können. Dort trat der Sohn nach dem Studium an der Columbia University im Jewish Theological Seminary in die Fußstapfen des Vaters, die innere mit der geschichtlichen Wahrheit spannungsvoll ins Verhältnis setzend. Wie in der Tradition der jüdischen Midrasch kritisches und poetisches Denken sich verknüpfen, zeigen im Anschluss zwei kurze Essays, die Ismar Schorsch dem Gedächtnis von Vater und Schwester gewidmet hat.

Exilant war auf gewisse Weise auch der im Jahr 2019 verstorbene Schriftsteller Günter Kunert. Sein jüdisches, wie deutsch-deutsches Schicksal, skizziert vom ehemals ostdeutschen Germanisten Roland Berbig, gehört ebenso in die Reihe »Das andere Deutschland«, wie die Erinnerungen an Franz Fühmann, die Wolfgang Hegewald an einem Abend im Jaspers-Haus vorstellte. Kurze Zeit zuvor hatte der Hamburger Schriftsteller im eigenen Namen und mit Gedanken Hannah Arendts in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* die Kosten beschrieben, die Dissidenten vor 1989 für ihre Entscheidung hatten zahlen müssen, die »Ausreise« der Anpassung an den Staat vorzuziehen. Über 30 Jahre nach der Wende bleiben die Erinnerungen an die politischen Bedingungen des literarischen Lebens wichtig, die zugleich nicht hindern dürfen, die subversive Kraft vieler Autoren anzuerkennen, die versuchten, unter vielfältigen Masken im kulturellen Leben ihren Individualismus eine Gestalt zu geben. Sie gehören mit ihren Werken heute in ganz anderen Verhältnissen ebenso zum bleibenden Gedächtnis der deutschsprachigen Literatur.

In Sinne solch künstlerischer Subversion politisch doktrinärer Verhältnisse hatten wir in den ersten fünf Jahrgängen des *Offenen Horizontes* unter anderem mit Werner Tübke, Gerhard Altenbourg und Bernhard Heisig drei Maler der ehemaligen DDR vorgestellt, sieht man von Michael Triegel ab, der nach 1989 an der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst studierte und heute diese Schule der Malerei vertritt. Ihre gegenständlichen Werke erfordern eine Betrachtungsart, die unter den scheinbar eindeutigen Oberflächen vielfältige, widersprüchliche und widerspenstige Impulse eines abendländischen Individualismus ahnen lassen. Ihre Werke machen in den Maskierungen die heterogenen Gestalten menschlicher Freiheit zu einem schillernden Phänomen, das im geschichtlichen Raum kein parteiliches Gesinnungsdenken erlaubt.

Vielleicht hat Philip Guston in der Zeit, als der abstrakte Expressionis-

mus die amerikanische Kunstszenarie beherrschte und die gegenständliche Malerei per se als politisch geförderte Form der kruden Anpassung diffamiert wurde, diese künstlerische Haltung eines tiefsinnigen Individualismus auf einmalig komische Weise repräsentiert. Der Sohn osteuropäischer Juden, die um 1900 vom damals russischen Odessa her ihr Glück in der Neuen Welt suchten, war sich nicht zu schade, das Dogma der reinen Abstraktion hinter sich zu lassen und die scheinbar triviale Welt der Comics in ihrem möglichen Tiefsinn als bildnerische Sprache einzuführen, wie Joachim Kalka in seinem Essay zeigen kann.

Die ikonographische Deutung der Kunst setzt auf solch geistige Beweglichkeit, um mit der Tradition und – vor allem auch – der Geschichte im Gespräch bleiben zu können. Erwin Panofsky, dessen ikonographischer Methode Martin Warnke manches Denkmal setzte, beschrieb die Gefahr der gestalterischen Verarmung und Einseitigkeit klar, die darin liegt, den beeindruckenden Weg abstrakten Malens, der mit Mark Rothko zum Beispiel vor ähnlichem kulturhistorischen Hintergrund zu bewegenden Farbflächen führte, zur alleinigen Wahrheit ästhetischen Fortschritts zu deklarieren. Jedes Medium lebt von Deutungshorizonten, die Künstler, Publikum und Kritiker erzeugen. Wer könnte sich anmaßen, das innere Geheimnis des Schaffens durch äußere Vorgabe, was opportun sein soll, diktatorisch zu beherrschen? Philip Guston gehört zu jenen Rebellen wie sein Freund Philip Roth, die sich als Künstler virtuos zwischen allen Ansprüchen der Gesellschaft bewegten und Erwartungen düpierten, um aus der Erstarrung konservativer oder progressiver Moralismen zu führen. Es geht Guston um ästhetische Freiheit und Wandelbarkeit, die erlaubt, klassische wie triviale Gegenständlichkeit neu zum Sprechen zu bringen, getrieben von einem öffentlich verborgenen Verlangen nach Sinn, das er in der parteilichen Wahrheit der Abstraktion nicht mehr mit seinen Ausdrucksmöglichkeiten zu stillen vermochte.

IV.

Martin Warnke sprach mit einer gewissen Ironie davon, dass mit dem Bauhaus in Deutschland seit der Gotik erstmals wieder architektonisch ein weltweit anerkannter Stil vor rund 100 Jahren aufgetreten sei. So eröffnet ein Artikel zum Verhältnis von Erwin Piscator und dem 1919 begründeten Bauhaus unsere Sektion der »Geistes- und Kunstgeschichte«. Zu dieser Zeit begann Erich Auerbach seinen Weg als Romanist, der ihn nach 1933 in zwei Jahrzehnten des Exils bis in die USA führte, von wo die Reste seiner Bibliothek ins Deutsche Literaturarchiv Marbach kamen. Die

Vieldeutigkeit seines Werkes zeigt sich schon im Revolutionstagebuch 1918/19, da der Freund führender Sozialisten sich im Geiste der bürgerlichen Ambivalenz gegen die revolutionäre Gesinnungsmacherei wandte.

Das Panorama linkskritischer Intellektueller, die seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum prägend wirken, ergänzen Erkundungen zu Georg Lukács, Thomas Mann und Peter Suhrkamp. Damals setzten Debatten ein, die um 1968 vor allem auch der Suhrkamp Verlag im Raum der Wissenschaften mit der Theorie-Reihe fundieren wollte, wie ein Aufsatz zeigt, der im Rahmen eines Oldenburger DFG-Projektes dem Gespräch zwischen dem Verleger Siegfried Unseld und den Philosophen Dieter Henrich und Jürgen Habermas nachgeht. Dieser ist bis heute der philosophisch führende Kopf im Hause Suhrkamp. Sein Biograph Stefan Müller-Doohm, der anlässlich des 50. Todestages von Theodor W. Adorno eine neue Ausgabe von Vorträgen bespricht, widmet sich deshalb besonders dem Frankfurter Sozialphilosophen. Im Gespräch mit Harro Zimmermann stellt er den Band *Habermas global* als Dokumentation seiner weltweiten Wirkung vor. Darin diskutiert er auch dessen jüngst erschienenes Großwerk *Auch eine Geschichte der Philosophie*, das im Herbst diesen Jahres im Mittelpunkt einer größeren Fachtagung im Jaspers-Haus stehen soll.

Ein Gegengewicht zur Kritischen Theorie bildeten in ihrer Zeit Hannah Arendt und Dolf Sternberger, die als politische Philosophen in den USA und in Deutschland die liberale Tradition angelsächsischen Denkens auf je eigene Art weiterführten. Natan Sznaider bespricht ihren Briefwechsel aus dezidiert jüdischer Perspektive. Die Sektion »Bücher im Profil« schließen die Reise- und Gelehrtenbriefe ab, die jüngst anlässlich des 100. Todestages von Max Weber erschienen. Diese lassen sich im Sinne von Jaspers als Ausdruck eines philosophisch prekären Lebens lesen, das in dem Maskenspiel von Wissenschaft und Gesellschaft nicht aufgeht. Vielmehr suchte Weber oft verborgene Wege, um in allen einengenden Bedingtheiten des modernen Lebens noch Wege und Formen der individuellen Erlösung zu finden.

Sich in Nuancen und Details die Nähen und Fernen zu vergegenwärtigen, die zwischen all jenen gedanklichen Positionen bestehen, die im 20. Jahrhundert in Philosophie, Literatur und bildender Kunst entwickelt wurden, ist eine besondere Möglichkeit dieses Doppelbandes unseres Jahrbuches. Die kurze Rede, die Martin Warnke 2018 zum 150. Geburtstag von Aby Warburg in London hielt, zeugt bei allen Unterschieden von dem gemeinsamen Geist einer seismographischen Empfindlichkeit, die alle vorgestellten Autoren und Wissenschaftler teilen, von dem Wunsch, die prekäre Wirklichkeit der Menschen zu verstehen und ihr einen spre-

chenden Ausdruck zu geben. Im Bild einer bronzenen Schnecke, die Warburg ein kostbares Utensil des täglichen Lebens gewesen war, sagte Warnke in der ihm eigenen stillen Deutlichkeit: »Die Schnecke windet sich in einer energischen Bewegung aus ihrem Haus heraus und macht uns vor, dass auch wir Forscher gelegentlich aus unseren Häusern die Fühler nach außen strecken und etwas von den Umständen, von den Nöten und Bedürfnissen der Außenwelt zur Kenntnis nehmen.«⁸

Dass diese Bedrängnisse wie in diesen Wochen zu Grenzsituationen führen können, die ein weltumspannendes Ausmaß angenommen haben, zeigt die Aktualität von Jaspers' Denken gerade in kollektiven Krisen an, die er seit dem Ersten Weltkrieg mehrfach erfuhr. Ohne seine Ansichten im Detail teilen zu müssen, bleibt doch eine philosophische Maxime besonders bemerkenswert, die Jaspers im brieflichen Gespräch mit Rudolf Augstein äußerte und die zu dem hier vorgestellten »Geisterreich« passt. Sie möge im Lesen des Jahrbuchs vielleicht anregen, in dieser außergewöhnlich beanspruchenden und lebensgefährlichen Zeit über diese hinaus denken zu können: »In der Tat bin ich bei allem guten Willen zum Realismus ein Träumer und lebe immer aus der Leidenschaft, freien und darum wahrhaftigen Menschen zu begegnen.«⁹

Anmerkungen

- 1 Hannah Arendt: »Ansprache von Hannah Arendt anlässlich der öffentlichen Gedenkfeier der Universität Basel am 4. März 1969«, in: Hannah Arendt / Karl Jaspers: *Briefwechsel 1926-1969*, München 1987, S. 719 f., hier: S. 719.
- 2 Ebd., S. 720.
- 3 Hannah Arendt: »Karl Jaspers: Bürger der Welt«, in: dies.: *Menschen in finsternen Zeiten*, hg. von Ursula Ludz, München 1989, S. 99-112, hier: S. 103.
- 4 Karl Jaspers: *Psychologie der Weltanschauungen*, München 1994, S. 260.
- 5 Michel de Montaigne: »Philosophieren heißt sterben lernen«, in: ders.: *Von der Freundschaft*, München 2006, S. 49-73.
- 6 Karl Jaspers: *Max Weber. Rede bei der von der Heidelberger Studentenschaft am 17. Juli 1920 veranstalteten Trauerfeier*, Tübingen 1921, S. 3.
- 7 Martin Warnke: »Verlust der Mitte – Ein Gewinn«, in: *Schütteln Sie den Vasari ... Kunst-historische Profile*, hg. von Matthias Bormuth, mit einem Essay von Horst Bredekamp, Göttingen 2017, S. 71 f., hier: S. 71.
- 8 Vgl. das bislang unveröffentlichte deutsche Manuskript, die dem im Jahrbuch abgedruckten englischen Vortrag »The Long Road of the Snail« zugrunde lag. Die deutsche Fassung wird im Oktober dieses Jahres in dem Band erscheinen: Martin Warnke: *Von Luther bis Warburg. Kulturwissenschaftliche Essays*, hg. von Matthias Bormuth, mit einem Essay von Horst Bredekamp, Göttingen 2020.
- 9 Karl Jaspers an Rudolf Augstein, 3.2.1966, zitiert nach: Karl Jaspers: *Leben als Grenzsituation. Eine Biographie in Briefen*, hg. und eingeleitet von Matthias Bormuth, Göttingen 2019, S. 278 f., hier: S. 279.

Joachim Kalka

Philip Guston Prophetischer Renegat der Abstraktion

Il faut toujours s'excuser de parler peinture.
Paul Valéry¹

Das kunsthistorische Schicksal Philip Gustons ließe sich ironisch unter den Sensationstitel stellen: Der Märtyrer der Gegenständlichkeit. Dies würde zumindest einen Aspekt seiner Laufbahn bezeichnen, der uns heute fast unwirklich anmutet: Der ungeheure, verachtungsvolle Zorn der Kunstszene, als Guston, einer der arrivierten und kritisch geschätzten Maler der New York School abstrakter Malerei (der seit den fünfziger Jahren abstrakt gearbeitet hatte), 1970 eine Ausstellung in der Marlborough Gallery zeigte, welche seine tiefe Unzufriedenheit mit der Abstraktion und seine Rückkehr zu einer (allerdings sehr eigenartigen) Gegenständlichkeit demonstrierte. Was ihn an der Abstraktion abstieß, war deren »Reinheit«. »Painting is impure«, schrieb er einmal. Nur scheinbar im Widerspruch dazu steht seine Äußerung: »Es ist die Nacktheit der Zeichnung, die ich liebe.« Es dürfte heute, in einem Zeitalter des wohlwollenden Eklektizismus, das mühelos Interesse für ganz unterschiedliche Malweisen aufbringt (und mittlerweile höchstens der reinen Abstraktion gelegentlich ein wenig gönnerhaft gegenübersteht), schwer sein, nachzuvollziehen, was für ein Skandalon, was für ein Sündenfall die Abwendung eines geachteten Repräsentanten der abstrakten Malerei von deren Reinheit darstellte.

Während die kritische Exkommunikation des Malers erkennen läßt, in welchem Maße die Position des Abstrakten damals einem Glaubensartikel glich (der auch politisch aufgeladen war: jegliche figürliche, realistische Malerei galt als dem sozialistischen Realismus irgendwie benachbart), wirft diese *cause célèbre* der modernen Kunstgeschichte über das Anekdotische hinaus die Frage nach der postabstrakten Praxis gegenständlicher Malerei auf.

Das eigentlich Interessante aber ist die besondere Fragestellung, was für Philip Guston, diesen unbeirrbaren Abtrünnigen der Abstraktion, das

Figürliche bedeutete. Dieser Frage geht der folgende kurze Aufsatz nach, ohne im Entferntesten einen erschöpfenden Überblick über das Werk geben, die Biographie des Künstlers nachzeichnen oder überhaupt etwas anderes zu wollen, als die Frage nach dieser anti-abstrakten Konkretion zu glossieren.

Denn nach der eigenen Hölle verlangt ihn, wo er zu Haus war.
Mörke, *Märchen vom sichern Mann*

Wir wissen, in welchem Maße Philip Guston die altmeisterliche Malerei Italiens verehrte, das er seit dem ihm 1948 verliehenen Prix de Rome der American Academy of Arts and Letters näher kannte; in seinem Atelier hingen lange zwei Reproduktionen: *Die Geißelung Christi* und *Taufe Christi* von Piero della Francesca. Ein Gemälde Gustons aus dem Jahr 1973 zeigt eine hohe Staffelei mit kleiner leerer Leinwand, eine massive, weit herabhängende Glühbirne und fünf Namen: Masaccio, Piero (gefolgt von vier Gedankenstrichen, wie um die Auslassung »della Francesca« anzudeuten), Giotto, Tiepolo, und – in kleinerer Schrift und schräg an den Rand gestellt – de Chirico. Es heißt *Pantheon*.

Ein anderes Gemälde desselben Jahres zeigt einen im Bett liegenden Mann (mit der typischen ausdrucksvoll leeren, nasenlosen Physiognomie und dem riesigen Auge, eine Zigarette im Mund). Hinter dem Bett erhebt sich ein großes Uhrzifferblatt. Im Vordergrund auf der Bettkante sieht man einen Pinsel, vier Farbtupfer und das Wort – an der Stelle, wo Signaturen stehen – »PITTORE«. Dieses »pittore« scheint ein Echo des berühmten Satzes »Anch'io sono pittore«, eines Satzes, den die Anekdote Correggio vor einem Bild Raffaels sagen läßt, gesprochen zwischen Stolz und Resignation angesichts des Meisterlichen. Es ist jedoch auf jeden Fall eine Hommage an das Italienische, die italienische Malerei. Wer nur von diesem einen Faktum wüßte, von der verehrungsvollen Zitation großer Maler des klassischen Italien, wäre angesichts Gustons figürlicher Praxis verwirrt, denn nach so explizit erklärter Verehrung erinnert nichts in Gustons Bildern an diese Heroen. Nichts Offensichtliches jedenfalls, und doch scheint diese klassische Tradition – vergleichbar etwa der Gegenwart des Antiken und der Renaissance im Werk von Cy Twombly – untergründig omnipräsent.

Gustons Neubeginn des Figürlichen geschieht auf komplexe und idiosynkratische Weise. Er versammelt ein Repertoire wiederkehrender Gegenstände (Glühbirne, Schuh, Staffelei ...), die alleine, in stummen

Versammlungen, als Teil eines Interieurs mit einem Maler, einer im Bett liegenden Figur, einer in eine Kapuzenrobe gehüllten Gestalt, oder aber in weiten Landschaften, in denen sich die Objekte häufen oder vereinzelt aufragen, ihr Rätsel einer unbeweglichen Simplizität aufgeben. Manche berühren die Möglichkeit des Existentiellen oder Allegorischen – die Uhr, das Buch, doch solche tangentiellen Berührungspunkte werden durch das kunstvoll Krude, Hintergrundslose der Darstellung sogleich dementiert, ebenso wie die aus dem Himmel ragende, weisende Hand und das »allsehende« schwebende Auge von ihrem symbolischen Kontext getrennt sind.

Eine Absage enthalten diese Bilder übrigens nicht nur an die Abstraktion, sondern auch an eine bestimmte sich mit dieser verbindenden Schönheit – wie sie Gustons souveräne abstrakte Werke oft in hohem Maße besitzen (etwa *Attar*, 1953, oder *For M.*, 1955, Werke, an denen zu auch erkennen ist, daß sich in der inneren Bezugnahme der Farbflecken und -striche aufeinander ein Nukleus des Gegenständlichen abzeichnen will). Die Werke der Reifezeit in Gustons postabstraktem Stil ignorieren diese Schönheitsmöglichkeiten – wenn auch in der wunderbaren Farbigkeit, die das spätere Werk zusehends auszeichnet, eine Wiederkehr jener Klassizitätsverehrung zu ahnen ist.

Man kann selbst den einfachsten – im Sinne von: den am stärksten reduzierten – Arbeiten Gustons eine große Komik attestieren: dem einzelnen Strich, dem Rechteck. Sie sind komisch durch die unbekümmerte Sicherheit ihrer Negation des konventionell Künstlerischen. Und vollends komisch erscheinen uns (beim ersten Hinsehen) die typischen Interieurs, Objektassemblagen oder Straßenszenen. Gustons Bilder stehen im Zeichen einer *vis comica*, die aber nicht auf Heiterkeit zielt, sondern auf eine tiefe Beunruhigung. Diese Komik hat die scharfe Kantigkeit des Grotesken, es ist die Komik des antiken Mimus, der *commedia*, der Karikatur; sie entfaltet sich – was die Rezensenten der Schlüsselausstellung 1970 besonders irritierte – in einer unbestreitbaren Nähe zur Bildlichkeit der Comics. Doch bleibt sie von diesen grundsätzlich getrennt durch die Verweigerung von Narration und Pointe. Sie zieht, sozusagen, immer nur ihre Linie: wie auf dem Bild *The Line* (1978; vgl. die Titelseite des Jahrbuchs) die Hand aus den Wolken es tut, eine jener drohenden, weisenden, zeigenden Hände, bei denen die Intensität der Geste offenbar ist, die Bedeutung mehrdeutig oder mysteriös.

Als Generator der Beunruhigung funktioniert ein Lakonismus des Bizarren, der uns wortkarg einige Figurationen zeigt, uns aber nicht näher ins Vertrauen zieht.

LE PEINTRE Qu'est-ce qu'il y a de plus simple qu'un arbre? (*Il sort un carnet de la poche de sa veste et regarde le croquis d'un arbre dessiné sur une page*) Pourtant quand je peins un arbre, je mets tout le monde mal à l'aise. C'est parce qu'il y a quelque chose, quelque'un de cache derrière cet arbre!

Marcel Carné, *Le Quai des Brumes*

In Gustons Œuvre kehren bestimmte Motive regelmäßig wieder (»regelmäßig« – sie haben den Status von Regeln, sie bilden zusammen ein Regelwerk der Figürlichkeit. Diese Regeln sind gleichzeitig arbiträr und notwendig). Wir gelangen mit Gustons Bildern in einen künstlichen Raum, bevölkert von Objekten, deren Bezug zu unserer Lebenswirklichkeit eng scheint, die aber tatsächlich in völliger Entfernung von unserer Realität existieren und mysteriöse Beziehungen zueinander aufbauen, die keine Entsprechung in unserer Erfahrung haben. Dabei sind sie so unmittelbar präsent, so grobschlächtig, so unausweichlich, so sehr zum Lachen reizend und dabei gleichzeitig so unheimlich, daß sie, die alle Verbindungen zu unserer Wirklichkeit gekappt haben, auf uns wirken wie Portraits aus einer Gegenwelt, wo die Objekte sich vollgesogen haben mit »Objektivität«.

Selbst wenn sie, etwa durch die Anordnung auf der Tischplatte, ein »normales« Maß bekommen, wirken diese Gegenstände in ihrer Klobigkeit monumental. (So, wie Botero alle Lebewesen und Gegenstände quasi aufbläst zu übertriebenen weichen Rundungen, wird bei Guston alles massiv und wuchtig; trotz Schuhleder, Uhrzifferblatt, Auge und Glühbirne wirkt diese Objektwelt insgesamt durch das Ungefüge aller Dinge eckig.) Das Monumentale wird oft durch Isolation inszeniert: Guston zeigt uns gerne aufgeschlagene Bücher, sie sind ein bevorzugtes Motiv. Die Seiten sind mit uniformen Strichen, zeilenförmig angeordnet, bedeckt – eine Individualisierung der Buchstaben findet nicht statt. Diese Bücher können, alleine auf der Leinwand, so hingestellt sein, daß sie den Eindruck von massiven Häusern machen – die Striche sind zu Fensterreihen geworden, was eine ferne Erinnerung an die typischen Architekturen des von Guston verehrten de Chirico sein mag. (Auch eine Gruppe von Gustons Kapuzenmännern kann die Anmutung einer Hochhausarchitektur haben.)

Die nackte Glühbirne strahlt auf vielen dieser Bilder. Das gibt den Interieurs etwas Dürftiges, etwas Geheimnisvolles und etwas Drohen-des. (Die Gegenstände sind kärglich verteilt, sie haben das unauflösbare Mysterium des *beliebig* Objekthaften, sie können sich – wie alle anderen Gegenstände auch – mit Bedrohung aufladen, wenn wir über ihren Sitz im Leben nachzudenken beginnen wollten.) Das Glühbirnen-Motiv hat,

wie man oft bemerkt hat, seinen Grund oder Anlaß zunächst darin, daß der Maler Guston bei Nacht malte, mit der gemalten Glühbirne versichert sich der Produzent zeichenhaft seiner Produktionssituation. Aber die Verbindung scheint tiefer zu reichen. Zu den Kindheitserinnerungen Philip Gustons gehört es, daß er sich gerne, wenn seine Eltern am Wochenende Besuch bekamen, in einen Wandschrank zurückzog und dort mit Befriedigung die Distanz zum Draußen registrierte. »I felt my remoteness in the closet with the single light bulb. I read and drew in this private box. Some Sundays I even painted.« Die loyale Mutter sagte den Gästen, Philip sei weggegangen.

Aber dieses wiederkehrende Objekt hat eine evidente Verwandtschaft, die keinem Leser der Comics entgehen kann: Diese Glühbirne ist es, die über den Häuptern jener Comicfiguren erscheint, die plötzlich eine Idee haben. Sie hängt dort natürlich nicht von der Decke, sie schwebt isoliert über den Köpfen der Inspirierten; sie gehört zu jenen Kurzschriftzeichen der Comics, die bestimmte Zustände der Figuren markieren (wie die Schweißtropfen, die Fragezeichen, die parallelen Bewegungslinien eines Schwankenden). In den Comics – bei Barks, bei Crumb – hängt um die Ideen-Glühbirne ein kleiner Strahlenkranz aus Strichen: das Licht, das der Figur »aufgeht«. Ebenso bei Guston: Das Licht ist an.

Zur ausgestreuten Requisite der Objekte und der oft extremen Körperhaftigkeit der Bilder Gustons (Auge und deutende Hand, haariges Bein und nackter Fuß) kommt – was ein wenig paradox ist, bedenkt man Gustons Leben auf dem Lande in Woodstock – etwas, was der Betrachter als insistente Urbanität empfindet, etwas Kahles, Städtisch-Schäbiges, in den Straßenszenen oft vage Hochhaushaftes.

Der Versuch der Ausstellung *Philip Guston & the Poets*,² eine intensive Beziehung zwischen Guston und einer Handvoll kanonischer Lyriker des 20. Jahrhunderts herzustellen, ist in seiner entwaffnenden Verliebtheit in Gustons Bilder und in die diesen an die Seite gestellten Gedichte nicht unsympathisch, aber auf rührende Weise zum Scheitern verurteilt, weil Homologien wie: Wenn Eugenio Montale folgendes schreibt, dann ist das genau, wie wenn Guston folgendes malt ..., *au fond* unfruchtbar bleiben müssen. Ja, der grundsätzliche Irrweg, sich angesichts von Gustons Bildern immer und ewig an etwas anderes erinnern zu wollen, läuft der eigentlichen Logik von Gustons Schaffen völlig zuwider: dem unbeeindruckt Gegenständlichen der Gegenständlichkeit, ja, dem *obszön* Gegenständlichen der Gegenständlichkeit, das sich nicht in Lyrismen auflösen läßt. Die eigentliche Leistung dieses Malers ist es, mit ein paar – relativ wenigen – ausgewählten Requisiten das Gegenständliche selbst zu konstruieren, zu erzählen, vorzuführen. Daß die Requisiten von einer Fülle von

Bedeutungen vibrieren (biographischen, politischen, alltagsgeschichtlichen, demotisch-comichaften), ist evident, aber Guston hat uns sorgfältig daran gehindert, dieses Vibrato exakt zu entschlüsseln.

Oh könntet ihr fester halten!
Ihr: was Körper ist und fällt.
Ihr, ferner als die Gestalten
der vergessenen Welt.
Günter Eich, »Gegen vier Uhr nachmittags«

Die Rückkehr zum Figürlichen war 1970 ein derartiges Skandalon, weil sie als Verrat an der guten Sache des ästhetischen Fortschritts gesehen wurde: Dieser hatte zwingend zur Abstraktion geführt, und es durfte keinen Weg zurück in die Niederungen einer Gegenständlichkeit geben, die als akademisch-trivial gesehen wurde (oder, in den Zeiten des Kalten Krieges, als stalinistischer Propaganda verwandt). Ganz nahe hinter dieser Orthodoxie der Abstraktion liegt jedoch ein vergessenes Stück Kunstgeschichte: In den dreißiger-vierziger Jahren stand die Kunst der USA im Zeichen sozialkritischer Varianten des Realismus, beeinflusst unter anderem vom mexikanischen *muralismo* (Siqueiros, Orozco, Rivera). Ein typischer Künstler dieser Ära war Thomas Hart Benton, in dessen Manier dann noch der frühe Jackson Pollock gearbeitet hat (*Going West*, 1934 ff.). Pollock griff auch Einflüsse der *muralistas* auf.³ All dies war 1970 verschollen oder besser: massiv verdrängt. Doch in seiner Jugend, vor der Wende zur Abstraktion, hatte Guston nicht nur realistisch gemalt, sondern er hatte auch typische Wandmalereien im Zeichen eines »progressiven« Konsensus produziert – etwa 1935/36 mit Reuben Kadish zusammen *The Cycle of the Artist's Life* (im Los Angeles Tubercular Sanatorium). Nun, 1970, galt Gustons Malerei als Irrweg; die transgressive Affinität zu den Comics wurde als ein Defizit gesehen. Für die Einsicht in die Komplexität, die Ironie und die tiefe Ernsthaftigkeit dieser Malerei fehlte es der auf die Praxis der Abstraktion fixierten Kunstkritik (und den meisten der Kollegen – die große Ausnahme war Willem de Kooning) an Differenzierungsfähigkeit.

Die Affinität zu den Comics ist bedeutend, etwa zum Œuvre von Robert Crumb, in dessen Werk sich zentrale Elemente aus Gustons Requisite ebenfalls immer wieder finden: das (vom Himmel) starrende Auge, der Zigarrenstummel, der massive schwarze Schuh (man vergleiche die

Schuhe von *Mr. Natural*) ... Affinität hier nicht im Sinne einer Beeinflussung, sondern eines gemeinsamen Hintergrundes von demotischer Bildlichkeit, wie ihn das goldene Zeitalter der amerikanischen Tageszeitungscomics à la *Mutt and Jeff* in den zwanziger-dreißiger Jahren ausgebildet hat, mit einem mehr oder weniger fixen Repertoire von zugleich anonymen und theatralischen Gegenständen, wie man sie auch in Slapstickfilmen antrifft. Nicht umsonst hat Guston seine Bewunderung für Herrimans *Krazy Kat* zum Ausdruck gebracht, dessen Bilder er als Kind abmalte. Herriman hat in diesem vielleicht größten Comic Strip der Comicgeschichte in der großartig gezeichneten Wüstenwelt von *Coconino County* ein winziges Drama von Liebe und Mißverständnis inszeniert, in Hunderten von ingenüösen Varianten: Die Maus Ignatz haßt die Katze Krazy Kat und bewirft sie regelmäßig mit Ziegelsteinen; die in die Maus verliebte Katze interpretiert einer alten ägyptischen Sage wegen diese Würfe als Liebesbeweise und ist glücklich; der Hund Offissa Pupp (»Wachmeissa Welp«), der ein romantisches Faible für die Katze hat, verhaftet die ziegelsteinwerfende Maus.⁴ Dieser Comic Strip schenkt uns im endlosen Durchkonjugieren jener in tausend Verwicklungen auswuchernden Grundsituation eine melancholisch-lyrische Welt, oft von wunderbarer Nachtschwärze; das zentrale Objekt jedoch – der Ziegelstein – ist von jener irreduziblen wuchtigen Klobigkeit, die wir an Gustons Schuhen, Bügeleisen oder Staffeleien wiedererkennen.

Guston zitiert keine Comics; er verwendet eine Objektwelt, die in ihrer linkischen Unmittelbarkeit sich jener verwandt zeigt, welche die erstaunliche Blüte der Zeitungscomics in den zwanziger-dreißiger Jahren hervorgebracht hat.

Es gibt natürlich eine Gemeinsamkeit: Hier wie dort ist das Figürliche keineswegs das realistisch Abbildende. Gustons Bildwelt ist völlig artifizuell. Diese Artifizialität tarnt sich quasi durch den Anschein des vertrauten Vulgären – das Bett, der Tisch, das Auto auf der Straße. Guston konstruiert eine Ästhetik der Vulgarität (nimmt man das Wort im richtigen Sinne) – vulgär nicht nur im Sinne der kunstvoll grobschlächtigen Konturmalerei, die an Kinderzeichnungen oder an die *art brut* erinnern mag, sondern im Hinblick auf die dargestellten wie programmatisch unschönen Gegenstände: diese riesigen Schuhsohlen, diese wie ausgelutschten Zigarrenstummel, diese nackten Glühbirnen, diese Betten mit den auf zerwühlten Kopfkissen liegenden ausdruckslosen Häuptern, diese grotesken nackten Füße und Beine ...

Panoramatische Assemblagen – auf einer Tischfläche, auf einer bis zum Horizont reichenden Ebene – zeigen solche wiederkehrenden Objekte in einem innigen, aber völlig zusammenhanglosen Nebeneinander:

das (meist aufrecht gestellte) Bügeleisen, das Uhrzifferblatt (gelegentlich mit einem riesigen Zeiger, manchmal mit zweien), die auf den unwahrscheinlich dicken Keilrahmen aufgezogene Leinwand (seitlich sind die Heftzwecken oder Nägel der Befestigung zu sehen, welche die weiße Fläche rhythmisieren wie die Nägel der Schuhsohlen oder die Letternstriche der Buchseiten; etwa in *The Magnet*, 1975), der gefüllte Aschenbecher, der nackte Fuß, der große Nagel ... Sein Galerist hat nach Gustons Tod in einer Ausstellung das »Lexikon« dieser Gegenstände zusammengestellt. Es gibt natürlich schon lange diverse Objekte, mit denen bestimmte Maler wiederholt Materialität dargestellt haben, von den Trinkgläsern und Zitronenschalen des *Gouden Eeuw* über Cézannes Äpfel zu den Gitarren und Karaffen des Kubismus. Diese insistente Rückkehr der Maler, wieder und wieder, zu bestimmten Objekten (eine gewisse Serialität *avant la lettre*) unterstreicht schon hier weniger das Besondere des Gegenstandes als sein Gegenständliches schlechthin. Man könnte sagen, daß dieser Prozeß bei Guston seinen Höhepunkt erreicht. Die zehn, zwanzig dem Betrachter vertrauten Dinge dieses *Ceuvres* bauen sich vor ihm auf, als lüden sie ihn schweigend dazu ein, sich die Frage nach dem Status des Objekts schlechthin zu stellen. Einige wenige haben offensichtlich die Funktion einer kunstgeschichtlichen Hommage: Die zu kleinen oder großen Hügeln aufgehäuften Kirschen (etwa: *Untitled*, 1980) verweisen auf Chardin, obwohl sie mit ihren aggressiv wie Stacheln ragenden Stielen naturgemäß den Unterschied zu dessen Dingschönheit markieren.

Und dann natürlich das, was viele Museumsbesucher am ehesten mit Gustons Malerei in Verbindung bringen werden: die Kapuzenmänner, Ku-Klux-Klan-artige Phantome mit zuckerhutförmigen weißen Roben, die in Gruppen zusammenstehen, zu zweien miteinander zu diskutieren scheinen, alleine in einem Raum sitzen; deren Teile (Büsten, Köpfe) in den Objektpanoramen figurieren. Manchmal sitzen sie in einem vorzeitlichen Auto, das dem von Donald Duck ähnelt, fast immer rauchend oder jedenfalls mit Zigarrenstummeln ausgestattet, deutend. Einmal zeigen zwei sitzende Kapuzenfiguren auf ein Uhrenzifferblatt beziehungsweise ein aufgeschlagenes Buch (das, wie so oft bei Guston, den mosaischen Gesetzestafeln ähnelt – *Untitled*, 1968). Einmal sehen wir eine solche Figur an der Staffelei, rauchend und ein Selbstportrait malend (*The Studio*, 1969). Die Kapuzengestalten bilden zusammen mit den einzeln dargestellten nackten Füßen und – gelegentlich – langen dünnen Beinen (etwa: *Strong Light*, 1966) sowie den riesenhaft vereinzelt Augen oder der vom Himmel herabzeigenden Hand ein Segment der Gegenstandswelt, das sich aus dem menschlichen Körper oder dessen Paraphrase ableitet, aber auch sie sind genuin objektiv (nicht wirklich einer Darstellung des

Menschlichen zugehörig, heißt das). Die häufige Segmentierung der Kapuzengestalt durch Nähte im Stoff der Robe gehört in diesen Kontext.

Daß jemand am Schluß einer komischen Situation umfällt (quasi als Überwältigung durch das Unerwartete und Gewaltsame der Pointe – des Mißverständnisses, des Trugschlusses, der Naivität des Anderen), geschieht stereotyp in den frühen Comic Strips, es ist dort eine feste graphische Konvention. In Strips wie *Popeye*, *Mutt and Jeff* oder *Nize Baby* sieht man nach einer besonders dummen Schlußbemerkung oder unerhörten Handlungsweise einer Figur die anderen Anwesenden im letzten Bild »umfallen«: Man erblickt, meist abgeschnitten von der seitlichen Begrenzungslinie, ihre diagonal aufwärts zeigenden, noch in der Luft schwebenden Beine, die Beine von Personen, die vor Überraschung umkippen, abstürzen. (Daß man vor Lachen umfällt, ist eine alte Redewendung, bei der man an die Tausend-und-eine-Nacht-Geschichte vom Lastträger und den drei Damen denken mag, die sehr laszive Konversationen enthält, während derer es immer wieder heißt: »Und sie lachten, bis sie auf den Rücken fielen.«) Diese »umgefallenen« überlangen nackten, haarigen Beine gehören zu den höchst charakteristischen Requisiten Gustons.

Es vollzieht sich die Aufladung einzelner Objekte zu rätselhaft ikonischen Gegenständen. Manche Arbeiten auf Papier zeigen, daß Guston diesen Prozeß bis auf die Darstellung einer einzelnen Linie ausgedehnt hat, einer Linie, die dem Betrachter als monumentales Objekt entgegentritt. Selbst im Extrem solcher extrem karger Inszenierungen zeigt sich allerdings etwas, das den Minimalismus aufhebt und uns klar macht, daß hier keine Rückkehr zur Abstraktion (als, sozusagen, zweiter Verrat) stattfindet: eine überaus haptische Qualität noch des simpelsten gemalten Rechtecks, das nicht nur, weil es in leicht schwankenden Konturen gemalt ist, sondern bereits wegen des dicken rauen schwarzen Strichs selbst höchst gegenständlich ist, das Gegenteil von Konstruktivismus. Kann man in diesem Haptischen eine Art Bezug zur realen Welt sehen? Die Fäuste, Schuhe, Betten, Zigarren, lassen sie uns auf dem Umweg dieser suggestiven Körperlichkeit die Welt spüren? Sie tun es, indem sie alles daransetzen, uns zu lehren, was Gegenständlichkeit heißt.

Zeig mir, sprach zu mir ein Dämon,
 zeig mir das Symbol des Menschen,
 und ich will dich ziehen lassen.
 Ich darauf, mir meine schwarzen
 Stiefel von den Zehen ziehend,
 sprach: Dies, Dämon, ist des Menschen
 schauerlich Symbol: ein Fuß aus
 grobem Leder, nicht Natur mehr,
 doch auch noch nicht Geist geworden [...]
 Doch der Dämon, unbestimmbar
 seufzend, bückte sich und schrieb mit
 seinem Finger auf die Erde.
 Christian Morgenstern, *Der Gingganz*

Ein Paar Schuhe, das van Gogh 1886 gemalt hat, hat Heidegger zu einem berühmten Kommentar hingerissen (in *Der Ursprung des Kunstwerks*); der Philosoph wollte in diesen Stiefeln so etwas wie die Grundsubstanz des armen, einfachen, in sich ruhenden bäuerlichen Lebens erkennen, mehr noch, das Dasein schlechthin in seiner engen Verbindung mit der Erde und den Ackerfurchen.

In der derbgediegenen Schwere des Schuhzeugs ist aufgestaut die Zähigkeit des langsamen Ganges durch die weithin gestreckten und immer gleichen Furchen des Ackers [...]. Auf dem Leder liegt das Feuchte und Satte des Bodens. Unter den Sohlen schiebt sich hin die Einsamkeit des Feldwegs durch den sinkenden Abend. In dem Schuhzeug schwingt der verschwiegene Zuruf der Erde [...].

Meyer Schapiro hat in einem Aufsatz 1968 diese Interpretation grundsätzlich in Frage gestellt.⁵ Nach einer Rückfrage bei Heidegger, aus dessen Ausführungen nicht klar hervorging, welches der Bilder van Goghs gemeint ist (der eine ganze Reihe von Schuhpaaren gemalt hatte, dreimal davon auf eine Weise, der man Heideggers »dunkle Öffnung des ausgetretenen Inwendigen« zuordnen könnte), konnte Schapiro als Sujet das Bild aus dem Jahre 1886 identifizieren, das jetzt im Van Gogh Museum Amsterdam hängt und das Heidegger Anfang der dreißiger Jahre im dortigen Stedelijk Museum gesehen hatte. Schapiro legt überzeugend dar, daß es sich nicht, wie Heidegger zu ahnen vermeinte, um die Schuhe einer »Bäuerin« handle, sondern nach allem, was wir aus Zeitzeugnissen wissen, um von van Gogh selbst getragene Schuhe, die ihren verwitert-verdreckten Charakter den Straßen der Stadt verdanken. Das Interessante ist, daß Schapiros Kritik in dem Nachweis gründet, daß diese Schuhe für

van Gogh durchaus individuell waren, ihn an einen bestimmten lebensgeschichtlichen Augenblick erinnerten und quasi eher Portrait denn Stilleben darstellten.

Es ist in unserem Zusammenhang interessant, daß Heidegger den Gegenstand – das Paar Schuhe – schlecht allgemein nimmt: mystisch raunend, es als Beleg für seine Daseinsphilosophie beschlagnehmend; Schapiro konkretisiert diesen Gegenstand wieder biographisch. In Gustons Objekten (etwa den unzähligen einzelnen oder aufgehäuften Schuhen) haben wir so etwas wie das gegenständlich Allgemeine, das etwas über die Welt schlechthin auszusagen scheint – aber nicht, wie Heidegger will, durch Epiphanie einer Wahrheit, sondern durch Affirmation einer Rätselhaftigkeit, durch die Tautologie des gegenständlichen Gegenstandes.

»[...] Wir werden den Orgasmus abschaffen. Unsere Neurologen arbeiten bereits daran [...]. Aber immer – vergessen Sie das nicht, Winston – immer wird es den Rausch der Macht geben, der sich stets verstärkt und immer subtiler wird. Immer, in jedem Augenblick, wird es den Genuß des Siegers geben, das Gefühl, auf einem Feind herumzutampeln, der hilflos ist. Wenn Sie ein Bild der Zukunft haben wollen, dann stellen Sie sich einen Stiefel vor, der auf ein menschliches Gesicht stampft – auf immer.«

Er hielt inne, als erwarte er, daß Winston etwas sage.

George Orwell, 1984

Gustons Schuhe haben etwas durchaus Bedrohliches mit ihren dicken genagelten Sohlen, ihrer plumpen Massivität. Ihre häufigste Erscheinungsform ist die vertikale Untersicht: Wir blicken oft auf die Sohle, die manchmal den gesamten Schuh erahnen läßt, meist nur Sohle sein will. Soll man bei dieser Sohle, die *pars pro toto* für den sehr massiven genagelten Schuh oder den Stiefel steht, an etwas denken, was das zwanzigste Jahrhundert unablässig begleitet und was von Orwell an der zitierten denkwürdigen Stelle aus 1984 als Signatur der totalitären Zukunft evoziert wird? An den Tritt (auf den Wehrlosen)? Daß das Motiv so häufig zusammen mit einem anderen Lieblingsbild Gustons zusammen erscheint, den Kapuzenmännern, läßt eine solche Frage nicht rein spekulativ erscheinen. Diese Ku-Klux-Klan-Gestalten sorgen für eine mögliche Konstellation der wiederkehrenden Topoi Gustons: Sie suggerieren Lynchjustiz, Brutalität, Folter. Selten geschieht dies explizit (auf einem Blatt holt eine dieser Kapuzengestalten zu einem Peitschenhieb aus – *The Whip*, 1970). Doch mit ihnen im Zentrum werden glühender Zigarrenstummel und Schuhsohle,