

# VOM HANDELN DES MALERS UND NEUEN HANDLUNGSTHEORIEN

Marco Hüttenmoser

*"Archetypus in mente, apographum in tela"*  
Charles-Alphonse du Fresnoy, 1646

*"Moderne psychologische Untersuchungen haben geklärt, dass jeder Verhaltensvorgang ein komplexes funktionelles System, aufgebaut auf einem Plan oder Programm der Verrichtungen, darstellt, das zu einem definierten Ziel führt. Das System ist selbstregulierend: Das Gehirn beurteilt das Resultat jeder Verrichtung in Bezug auf den zugrunde liegenden Plan und beendet die Tätigkeit, sobald sie eine erfolgreiche Erfüllung des Programmes erreicht."*

A.R. Luria, 1970

Seit einigen Jahren wird dem Handeln im Sinne zielgerichteter menschlicher Verhaltensweisen in der Psychologie grosse Aufmerksamkeit geschenkt. (1) Sucht man in der Psychologie nach den Anfängen handlungstheoretischer Erwägungen, so stösst man zu Beginn dieses Jahrhunderts auf die Arbeiten von Narziss Aach (1905) (2) und Kurt Lewin (1926) (3). Ein recht junger theoretischer Ansatz. Betrachtet man andererseits die Geschichte der Kunsttheorie und insbesondere die Aussagen zahlreicher Maler seit dem Mittelalter bis hin zur Neuzeit, so bemerkt man, wie in diesem Arbeitsbereich seit fast tausend Jahren ausführliche theoretische und praktische Erwägungen über einen einzelnen Typ von Handlung, nämlich die Herstellung eines Bildes, gemacht wurden. Es ergibt sich dabei die Möglichkeit, eine ganz bestimmte abgrenzbare Form menschlichen Handelns über all ihre Veränderungen im Rahmen der sich im Laufe der Geschichte wandelnden Konventionen und Normen hinweg zu verfolgen. (4)

Einzelne wichtige Aspekte, die für das Handeln des Malers sowie für das menschliche Handeln überhaupt von Bedeutung sind, sollen im Folgenden kurz beschrieben und mit neueren Ergebnissen psychologisch orientierter Handlungstheorien konfrontiert werden.

## Die Theorie vom schönen Bild im Kopf und dessen Abbild auf der Leinwand.

Die zu Beginn erwähnte Aussage von Charles-Alphonse du Fresnoy oder dessen Übernahme durch Roger de Piles - *"L'original dans la teste, & la copie sur la toile"* (5) - bilden die wohl prägnanteste Zusammenfassung jener handlungstheoretischen Formel, die seit Beginn der Renaissance im Vordergrund steht, wenn es darum geht, den idealen Verlauf des Herstellungsprozesses eines Bildes zu umschreiben. Ihre Wurzeln hat diese Formulierung in den Bemühungen der Maler des späten Mittelalters und der frühen Renaissance, sich von der stark handwerklich orientierten Malerei des Mittelalters abzuheben: Malen ist eine höchst geistige und somit vornehme Angelegenheit; sie hat nichts mit dem schmutzigen und niedrigen Handwerk zu tun und Bilder sind gleich wie die Werke der Theologen und Philosophen als Kinder des Geistes zu bezeichnen.

Leone Battista Alberti verbietet es dem Maler, zum Stift oder Pinsel zu greifen, bevor er eine klare Vorstellung des zu schaffenden Bildes hat: *"Che mai ponga lo Stile o suo penello se prima non bene con la mente avrà costituito quello che egli abbi da fare e in che modo abia a condurlo, ché certo più sarà sicuro emendare li errori colla mente che raderli dalla pittura."* (6) Bedeutend vorsichtiger umschreibt Leonardo da Vinci den Vorgang, die vorangehende Bildvorstellung zeichnend nachzuvollziehen: *"Attenderai prima col dissegno ä dare con dimostrativa forma al occhio la intentione e la inventione fatta inprima nella tua imaginativa."* (7)

Im Gegensatz zu Alberti und Leonardo, die selbst ihre Aussagen durch zahlreiche einschränkende Bemerkungen ergänzen, wird in der Folgezeit die bestimmende Kraft der Vorstellung hervorgehoben. Vasari trennt die geistige Arbeit der Fixierung des Bildes in der Vorstellung von der ausführenden Tätigkeit der Hände, die nur noch die Aufgabe habe, das in der Vorstellung fertig angeordnete Bild abzuzeichnen: *"Cercando con la mente l'invenzione e formandosi quelle perfette Idee, che poi esprimono e ritraggono le mani da quelle già concepute nell'intelletto."* (8)

Woher hat der Maler die Fähigkeit, seine Ideen derart zu Bildvorstellungen zu formieren und fixieren, dass es ihm gleichsam möglich wird, sie abzuzeichnen und abzumalen? Diese Frage war den Malern und Kunsttheoretikern nicht fremd. Eine für seine Zeit typische Antwort gibt Giovanni Battista Armenini. Er weiss aus eigener Erfahrung um die vielfältigen Schwierigkeiten, die sich bei der Realisierung einer Idee ergeben. Die Unzulänglichkeit der menschlichen Vorstellungstätigkeit zwingt den Maler, so Armenini, in kleinen Schritten vorzugehen, um allmählich über zahlreiche Versuche in Form verschiedenartiger Skizzen ans Ziel zu gelangen. Entscheidend an der Formulierung Armeninis ist jedoch, dass die verschiedenen Versuche nicht neue Akzente setzen, neue Ideen hineinbringen, sondern nur Zeichen menschlicher Schwäche sind, der es nur über Umwege und in kleinen Schritten möglich ist, das ursprünglich angestrebte Ziel zu erreichen. (9) Das Ergebnis nämlich, das der Maler auf diesem Wege erreichen muss, ist bereits in der ursprünglichen Vorstellung enthalten. Bezeichnenderweise spricht Armenini nicht mehr bloss von Vorstellungen, sondern von empfangenen Vorstellungen oder von Eingebung. Für Armenini gründet die vom Künstler geforderte Wesensschau und somit auch die Möglichkeit von Anfang ein feststehendes Ziel zu verfolgen, weniger in der Vorstellungskraft des Malers, als vielmehr einer irrationalen Kraft-, dem *"vivo lume die bello ingegno"* (10), das den Maler erleuchtet.

Wie wichtig die Überlegungen Armeninis sind, zeigt sich, wenn in der Folgezeit verschiedene Autoren die grosse Bedeutung des praktischen Könnens hervorheben, das dank allgemein bekannter Rezepte und Verhaltensregeln - *"un principio, ma commune, e generale ad operare al di fuori"* - (Federico Zuccari) (11) die ursprüngliche Eingebung reibungslos zu verwirklichen vermag. Giovanni Pietro Bellori drückt den gleichen Gedanken bildlich aus. Für ihn wird die ursprüngliche Idee, die sich dem Künstler enthüllt, dank der handwerklichen Fähigkeiten des Malers zum Mass der Hand. Der an der Zeusstatue arbeitende Phidias habe kein wirkliches Vorbild gebraucht, sondern sich ganz auf die in seiner Vorstellung vorhandene Form vollendeter Schönheit konzentriert und den Blick fest auf sie gerichtet - *"fisso riguardando"* - die Arbeit seiner Hände gelenkt. (12) Filippo Baldinucci stimmt damit überein und betont zusätzlich die Voraussetzung für ein derartiges Arbeiten, nämlich eine durch lange Übung dem Geist völlig unterworfenen Hand: *"Onde non possa mai farsi eccellente un pittore ... s'egli non rende coll'uso obediendissima la mano al proprio intelletto."* (13)

Damit ist die Entwicklung aufgezeichnet, wie aus Vorurteilen gegenüber materiellen Werten und der mit diesen verbundenen Handarbeit sowie dem sozialen Ausstiegsbedürfnis der Maler heraus, eine Haltung entsteht, die zu handlungstheoretischen Vorstellungen und zu über Jahrhunderte andauernden Konventionen führen.

Die französischen Autoren des 17. und 18. Jahrhunderts übernehmen weitgehend das italienische Gedankengut, wobei es zu den erwähnten prägnanten Formulierungen von Du Fresnoy und Roger de Piles kommt. Der Geist hat absolute Priorität, die Hand hat nur zu gehorchen: *"Avouons que tout doit être esprit dans la peinture, et que la main ne doit que lui obéir."* (A. Coypel) (14)

Das 19. Jahrhundert schliesst sich der allgemeinen Lehrmeinung an. Jean August Dominique Ingres formuliert in einer Notiz aus dem Jahre 1813: *"Lorsqu'on sait son métier et que l'on a bien appris à imiter la nature, le plus long pour un bon peintre est de penser en tout son tableau, de l'avoir pour ainsi dire tout dans sa tête, afin de l'exécuter ensuite avec chaleur et comme d'une"*

seule venue." (15) Ja, selbst Eugène Delacroix, aus dessen Arbeitsalltag ganz andere Aussagen überliefert sind, schwärmt von der Arbeitsweise jener Künstler, allen voran Rubens, für die die Ausführung einer einmal konzipierten Idee nur noch ein Spiel darstelle: *"Son exécution, si sûre d'ailleurs et si passionnée n'était qu'un jeu pour un homme comme Rubens, quand il s'était rendu maître de son sujet, eu quête d'ellememe, si 1'on peut parler ainsi, était devenue clair dans son esprit."* (16)

## "Kopflastige" Theorie des menschlichen Handelns

*"Am Ende des Arbeitsprozesses kommt ein Resultat heraus, das beim Beginn desselben schon in der Vorstellung des Arbeiters, also schon ideel vorhanden war."* Karl Marx, 1867

Der Ansatzpunkt, anhand kunsttheoretischer Aussagen eine bestimmte Art von Handlung weit in die Vergangenheit zurückzuverfolgen, führt nicht, wie eigentlich zu erwarten wäre, auf ein Nebengeleise, sondern die Kunsttheorie erweist sich geistesgeschichtlich gesehen als grosse Anregerin zunächst der Ästhetik, der Kunstpsychologie und über die Gestalt- und Ganzheitslehre auch der Psychologie. Aus dieser Perspektive überrascht es nicht, dass die gleichen Gedanken erneut auftreten. Leider erfolgt aber auch keine zusätzliche Differenzierung oder Relativierung, etwa im Sinne eines Aufdeckens gesellschaftspolitischer Zusammenhänge oder einer realistischeren Beurteilung der menschlichen Vorstellungstätigkeit. Im Gegenteil, man sucht krampfhaft nach neuen Momenten, mit denen sich der alte Gedanke, dass Handeln ausschliesslich vorstellungsgelenkt sei, unbesehen untermauern lässt.

## Von der Kunsttheorie zur Psychologie

Gottholm Ephraim Lessing greift in seinem Drama "Emilia Galotti" das Thema in echt idealistischen Sinne auf, wenn er den Maler über den grossen Verlust klagen lässt, den die ursprünglichen Vorstellung *"auf dem langer, Weg, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel"* erleide. (17) Friedrich Schleiermacher führt in seinen ästhetischen Vorlesungen den Gedanken Lessings weiter. Für ihn ist *das "innere Bild... das eigentliche Kunstwerk"*, und wenn der Maler nachträglich an seinem Bild etwas ändere, so sei dies eine Unvollkommenheit, *"denn die wahre Vollkommenheit ist doch offensichtlich diese, dass der Künstler sein Bild vollkommen in sich trage, ehe er äusserlich tätig ist."* (18) Es gibt zwar Proteste gegen diese Auffassung, so wenn Friedrich Theodor Fischer sich gegen die Auffassung wendet, dass Kunst ein *"mechanisches Abschreiben"* einer innerlich fertigen Reinschrift sei. Doch legt Vischer keine eigentliche Alternative vor; einzig der Weg von der ursprünglichen Idee bis zum fertigen Bild wird für ihn ähnlich wie bereits bei Armenini, etwas länger: Das Material stellt der Realisierung der Idee Widerstände entgegen, die überwunden werden müssen, bis es *"schlechthin zum Ausdruck des inneren Ideals umgebildet ist."* (19) Eine Schlüsselposition nimmt der Philosoph Eduard von Hartmann ein. In seiner "Philosophie des Unbewussten" (1860) weist er darauf hin, dass eine bewusste Kombination schöner Inhalte zu idealen Gebilden nicht zur Schaffung von Kunstwerken genügen: es müsse *"der göttliche Wahnsinn, der belebende Hauch des Unbewussten, der dem Bewusstsein als höhere Eingebung erscheint"* hinzukommen. Erst das Unbewusste ermögliche es, *"das Ganze aus einem Guss"* vorstellungsmässig vorwegzunehmen. (20) Damit ist eine folgenreiche Neubenennung dessen erfolgt, was lange zuvor Armenini als *"vivo lume di bello ingegno"* bezeichnet hatte: Das Unbewusste lässt im Künstler eine Vorstellung ganzheitlicher Art auftauchen und deren innere Kräfte ermöglichen die Realisierung. Diese Aussagen erfolgen an jenem bedeutenden Punkt, an dem deutlich wird, wie ein neuer und bis heute folgenreicher Zweig der Psychologie, die Gestalt- und Ganzheitspsychologie, aus der Kunsttheorie und Ästhetik herauswächst. Christian von Ehrenfels spricht es in sei-

nem 1890 verfassten Aufsatz "Über Gestaltqualitäten" unüberhörbar aus: *"Was wir Schönheit nennen, ist nichts anderes als 'Höhe der Gestalt'"*. (21) Sieht man von Gustav Theodor Fechner's Kritik ab, dass äussere Gesetzmässigkeiten wie Symmetrie, goldener Schnitt usw. nicht einfach mit der Ästhetik in Verbindung gebracht werden könnten, so trifft man weitherum auf enthusiastische Zustimmung zu dieser Verknüpfung. (22) Erich Jaensch beginnt aus dieser Tradition heraus, über die eidetische Begabung von Kindern und Künstlern zu forschen. Für ihn bilden eidetische Anschauungsbilder, die in sich ganzheitlichen und das Wesen der Dinge erfassenden Charakters seien, den eigentlichen Ausgangspunkt für künstlerische Gestaltungen. (23) Wie auf den Erkenntnissen der Gestaltpsychologie und jenen von Jaensch basierend der Arbeitsprozess vor sich geht, hat vor allem Friedrich Sanders ausformuliert. Der Arbeitsprozess des Künstlers folge, *"durch unbewusst bildende Kräfte"* gelenkt, ganz innern *"strukturellen Gerichtetheiten"*. Letztere *"zielen auf Geschlossenheit, auf gestalthafte Abgehobenheit, auf Symmetrie und Wahrheit der Konturierung, gewisse Arten der Gewichtverteilung unter den Gliedern, Zügigkeit, sinnvolle Einheitlichkeit, eben auf optimale Gestaltetheit schlechthin."* Dieser *"gestaltungskräftige, innenbild-trächtige Gemütsgrund"* bewirke dabei ein Hinübergreifen der *"Gestaltungstendenzen des optischen Feldes... auf die Motorik."* *"Die Zeichenmotorik"*, so folgert Sanders andernorts, *„ist weder undulistisch ungebremst, noch rational-willentlich gehemmt, sondern folgt im rhythmischen Zug den Konturen des vorschwebenden Innenbildes."* (24) Wenn Sanders die Zusammenhänge zwischen Vorstellen und Bewegen hervorhebt, so kann er an die Ausführungen des französischen Psychologen Gabriel Seailles anknüpfen, der bereits zuvor betont hat, dass dank dem *"mémoire motrice"* oder den *"schemas visuo-moteurs"* eine sehr enge Verknüpfung zwischen der Vorstellung und den ausführenden Bewegungen der Hand möglich sei. Das Vorstellungsbild würde *"nicht mehr durch gegensätzliche Bilder, durch Empfindungen, Erinnerungen, Vermutungen bedrängt, es steht allein; seine Kraft wird gesteigert, und es zieht sofort die Bewegungen nach sich, die es realisieren."* Oder: *"Das Gemälde im Kopf des Malers steigt in seine Hand herab, bewegt sie und rastet nicht, bis es auf der Leinwand gleichsam sein Spiegelbild erblickt."* (25)

Die Tatsache, dass sich die Psychologie mit dem Handeln des Malers beschäftigt, bringt uns, so kann man ruhig folgern, kaum einen Schritt von der alten Theorie der göttlichen Eingebung weg, es sei denn, dass die Namen für die geheimnisvoll wirkenden Kräfte ausgetauscht werden. Die Befangenheit, oder anders ausgedrückt, der Wunsch, die mystische Aura um die Tätigkeit des Künstlers aufrechtzuerhalten, erweist sich als äusserst stark und "wissenschaftsresistent". - Kann es deshalb überraschen, dass sich auch psychologisch orientierte Kunsthistoriker oder Kunstpsychologen dieser Tradition anschliessen? Herbert Read beruft sich auf die Autorität - *"Wir müssen sie einfach als gültig anerkennen"* von Jaensch und der Gestaltpsychologie. (26) Rudolf Arnheim macht aus den Gesetzen der "guten Gestalt" eine ganze Kunstpsychologie. Was den Arbeitsprozess betrifft, so kann er sich zudem auf H.E. Durkin, einen Vertreter der amerikanischen Denkpsychologie und die von diesem beschriebenen Versuchs-Irrtums-Prozesse (Trial and Error) berufen. (27) Paradebeispiel für einen derartigen Arbeitsprozess bildet für Arnheim Picassos Vorgehen bei Guernica: *"Im Verlauf der Entstehung des Werkes kam es zu Veränderungen der Akzente und Massstäbe, und es wurden vielerlei Versuche angestellt, den Gehalt mittels Durcharbeitung der Form näher zu beschreiben. Eine keimende Idee, präzise in ihrem Gesamtcharakter, doch unentschieden in ihren Aspekten, wurde an einer Vielfalt möglicher visueller Vorstellungen geprüft und gewann damit ihr endgültiges Gepräge. Als sich dann am Ende der Künstler mit der von seinen Augen und Händen erreichten Aussage zufrieden geben konnte, war es ihm gegeben, das von ihm Gemeinte zu sehen."* (28) Derartige Erklärungsversuche lieferte, es sei nochmals gesagt, bereits G.B. Armenini im 16. Jahrhundert.

## Neuere Handlungstheorien

Vorangehende Ausführungen haben dort angesetzt, wo deutliche Querverbindungen zwischen Kunsttheorie/Ästhetik und Psychologie bestehen. Die neuere Handlungstheorie hat diese, zum

Teil weit zurückreichenden handlungstheoretischen Erwägungen übersehen und knüpft höchstens indirekt über die Ergebnisse der Gestaltpsychologie wieder an sie an. (29) Ihre stärksten Impulse erhielt die neuere Handlungstheorie aus den psychologischen Schulen der UDSSR und neuerdings auch der DDR, die sich auf die Lehre des Marxismus-Leninismus berufen. Von dieser Wurzel her mag es nicht überraschen, dass erneut - wir haben es bereits beim Übergang vom Mittelalter zur Renaissance beobachtet - enge Zusammenhänge zwischen der bestehenden gesellschaftlichen Situation und der von der geistigen Elite vertretenen Handlungstheorie sichtbar werden. Nicht umsonst versuchen die Ideologen des Marxismus-Leninismus die Arbeitshandlungen der Fabrikarbeiter aufzuwerten, indem sie darauf hinweisen, dass auch der in den industriellen Produktionsprozess eingespannte Arbeiter, in seinem täglichen Handeln am Arbeitsplatz ganz von geistigen Vorstellungen gelenkt wird. Karl Marx formuliert es noch in Anlehnung an die Kunsttheorie (30) seine Nachfolger, vorallem der führende ostdeutsche Arbeitspsychologe Winfried Hacker übernimmt den Wortschatz der Kybernetik und Informationstheorie: *"Die ideelle Vorwegnahme (Antizipation) des Produktes als Ziel, das regulative Funktion für die gesamte Tätigkeit erlangt, erfordert komplizierte, insbesondere kognitive Leistungen."* (31) Derartige Formulierungen muten geradezu böseartig-ironisch an, wenn man bedenkt, dass sie vor allem aus Arbeitsprozessen abgeleitet und für Arbeitsprozesse gedacht sind, die ein Arbeiter am Förderband oder an einer Maschine nahezu bis zur "Verblödung" täglich hundert, ja tausendmal stereotyp wiederholen muss.

Das von der neuern Handlungstheorie verwendete Modell beruht auf einer Art geschlossenem Regelkreis. A.R. Luria beschreibt dies vereinfacht: *"Das Gehirn beurteilt das Resultat jeder Verichtung in Bezug auf den zugrundeliegenden Plan und beendet die Tätigkeit, sobald sie eine erfolgreiche Erfüllung des Programmes erreicht."* (32) Voraussetzung, dass sich ein derartiger Ablauf bilden kann, ist, wie dies seit Jahrhunderten Maler und Kunsttheoretiker beschrieben haben, die Tatsache, dass eine genaue und überdauernde Vorstellung des Zieles oder Endproduktes vorhanden sein muss: *"Die Zielsetzung muss",* so Gerhard Kaminsky, *"in der Zeit überdauern, relativ invariant erhalten werden und verfügbar bleiben. - Aktivität bzw., ihre Ergebnisse müssen wahrgenommen und mit der überdauernden und verfügbaren Zielsetzung in Beziehung gebracht und verglichen werden können."* (33) Ein beliebtes, anschauliches Beispiel, mit dem derartige Handlungsabläufe erklärt werden, bildet das Einschlagen eines Nagels . (34) Teilweise getestet wurde das Konzept an einfachen Arbeitsaufgaben: Verfolgung eines sich bewegenden Objektes mit einem Zielobjektiv, die Richtungslenkung oder das Einpendeln eines bestimmten Sicherheitsabstandes beim Autofahren. Trotz dieser Einschränkung genauerer Analysen auf einfachste Beispiele wird immer wieder auf die Allgemeingültigkeit des Handlungsmodelles *"vom Instinkthandeln bis zur künstlerischen Aktivität"* hingewiesen. (35)

## **Ökologische Perspektiven**

Die zentrale Kritik, die an der alten wie neuen Handlungstheorie geübt werden muss, liegt nicht etwa in ihren jeweiligen Abhängigkeiten von zeitgeschichtlichen Tendenzen und Wertungen. Derartige Feststellungen können bestenfalls eine Erklärung für grundsätzliche Unzulänglichkeiten der aufgestellten Theorien bilden. Kernpunkt der Kritik ist vielmehr die Einseitigkeit und Sturheit, mit der in den erwähnten Handlungstheorien jedwelches Handeln als innengelenkt, von einem inneren Modell ausgehend, betrachtet und für weitgehende Einwirkungen von Aussen unempfänglich betrachtet wird. Man könnte prägnant und bildlich formuliert von "Scheuklappentheorien" sprechen.

Ist dieser Vorwurf, der impliziert, dass es der Handlungstheorie bis heute in keiner Weise gelungen ist, die Frage nach den Wirkungen der Umwelt in ihr Konzept zu integrieren, berechtigt? Anlässlich eines Symposiums zum Thema "Ökologische Perspektiven in der Psychologie" haben verschiedene Autoren dazu Stellung genommen. (36) Geht man davon aus, dass menschliches Handeln in einer konkret gegebenen widerständigen Umwelt stattfindet, so muss man sich fragen, ob bei dieser Voraussetzung ein Konzept sinnvoll ist, das Handeln als fast ausschliesslich von

Vorstellung, Plänen und Modellen gelenkt betrachtet? Die deutlichste Antwort gibt Gerhard Kaminsky, der annimmt, dass die Regulation von Handlungen in der Umwelt durch *"überdauernd gespeichertes Wissen"* gesteuert werde: *"Der Aufbau umweltbezogener Problemräume, in einer Art Arbeitsspeicher aufgebaut und präsent gehalten, wird durch Umwelt-Wissen reguliert."* (37) Was heisst das? Hans Aebli erläutert in seinem Vorwort zum bekannten Buch von Miller, Galanter und Pribram die Folgen dieser Handlungstheorie wie folgt: *"Die beiden entscheidenden Begriffe sind diejenigen des Plans und des Bildes. Verhalten wird hier gesehen als ein geplantes und strukturiertes Gefüge von zielgerichteten Operationen. Pläne steuern diese, indem sie die Befehle zur Ausführung der einzelnen Teilschritte geben. Operationen wiederum sind auf bestimmte Endzustände ausgerichtet, die noch nicht verwirklicht sind. Damit wird eine deutlichere Sicht und ein Vergleich der vorgefundenen Wirklichkeit und des angestrebten Endzustandes notwendig. Reize aus der Umwelt lösen also Verhalten nicht aus, sie geben vielmehr Auskunft über Kongruenz oder Inkongruenz von Situation und Zielzustand, und sie werden mit dieser Absicht aufgesucht und verarbeitet."* (39) Sicher ist die Feststellung, dass Reize aus der Umwelt Verhalten nicht einfach auslösen, richtig. Höchst fraglich ist jedoch, ob ein derart von Handlungszielen bestimmtes Verhalten zur Umwelt, wie es Aebli meint, eine *"deutlichere Sicht"* ermöglicht. Deutlicher wird die Sicht der Umweltgegebenheiten bestenfalls im Hinblick auf jene Qualitäten, die für das vorgegebene Ziel massgebend sind. Dass damit aber eine ganz enorme Einschränkung, - das was wir als Scheuklappen bezeichnen - unsere Sicht der Umwelt einsetzt, wird nicht beachtet. So gesehen würde der handelnde Mensch seine Umwelt nicht mehr in jener Differenziertheit erfassen, wie ihm dies von seinen Wahrnehmungsfähigkeiten her eigentlich möglich ist, sondern er würde gleichsam nur noch seine Fühler ausstrecken und an der Umwelt jene Werte überprüfen, die für das Handlungsziel wichtig sind und auch dies nur im Sinne eines Vergleiches mit dem, was er an Umweltwissen bereits gespeichert hat. Diese starke Einengung, ja Verschlussenheit gegenüber der Vielfalt des umweltlich Gegebenen, gilt für die neue Handlungstheorie im Besonderen für die verschiedenen Arbeitsmittel und Arbeitsabläufe. Was Hacker formuliert, könnte ohne weiteres auf die Arbeit des Malers übertragen werden: *"Bekannt sein müssen mindestens die prinzipiellen Wirkungsweise der in Betracht zu ziehenden und einzusetzenden Arbeitsmittel, die Eigenschaften des zu bearbeitenden Materials, sowie eventuelle Eigengesetzlichkeiten des zu lenkenden Prozesses."* Damit ist im Grunde genommen genau eine Ansammlung von Rezepten und Erfahrungen gemeint, die den Maler bei der Arbeit vor "bösen Überraschungen" bewahren sollen, und die bereits 1607 von Federico Zuccaro als *"principio, ma commune, e generale ad operare al die fuori"*, bezeichnet wurde. (40)

## Der Maler und sein Material

*"Le drame pittoresque s'allume dans le cerveau et dans le Coeur de l'homme et non pas sur ce morceau de bois chargé de couleurs qu'on nomme une Palette."*

Theophile Silvestre 1856 (41)

*"A chaque instant, il me vient d'excellentes idées, et au lieu de les mettre à l'exécution... on se promet de le faire plus tard, mais quand?... C'est qu'avec un esprit aussi vagabond et impressionnable, une fantaisie chasse l'autre plus vite que le vent ne tourne dans l'air et ne tourne la voile dans le sens contraire: Il arrive que j'ai nombre de sujets... Certes, si je prenais la Palette en ce moment, et j'en meurs de besoin, le beau Velasquez me travaillerait. Je voudrais étaler sur une toile brune ou rouge de la bonne Brasse Couleur et épaisse. Ce qu'il faudrait donc pour trouver un Sujet, c'est d'ouvrir un livre capable d'inspirer et se laisser guider par l'humeur. "*

Eugène Delacroix, Tagebuchnotiz 11. April 1824

Ist nun der Arbeitsprozess des Malers bei der Gestaltung eines Bildes derart verschlossen, von eingeübten Prozessabläufen beherrscht und von einer von Anfang vorhandenen Vorstellung des Endproduktes und einem inneren Plan für den Ablauf der einzelnen Arbeitsschritte gelenkt? Wir

möchten dieser Frage in verschiedenen Schritten nachgehen. Zunächst soll die Frage beantwortet werden, was denn eine solche Vorstellung oder ein solcher Plan beinhaltet und wie er sich auf die Arbeit des Malers auswirkt. Die zweite Frage richtet sich nach dem Verhältnis des Künstlers zu seinen Arbeitsmaterialien im engeren Sinne. Wir werden versuchen zu zeigen, wie bestehende Konventionen die Art und Weise wie ein Maler mit seinen Arbeitsmaterialien umgeht, wie er sie einsetzt und warum die Regeln der Konvention immer wieder durchbrochen werden.

## Vorstellungen sind in sich beweglich

Maler stellen bei ihrer alltäglichen Arbeit immer wieder fest, dass Vorstellungen in sich beweglich sind und sich dauernd verändern. Zwar können sie bestimmte Handlungsschritte auslösen, doch orientieren sie sich immer wieder neu anhand des unmittelbar entstandenen Produktes, das in Form von Strichen oder Farbspuren als widerständige Materie vor den Augen liegt, von den Händen ertastet werden kann und einer Beurteilung zugänglich ist.

Bereits Leonardo da Vinci hat überraschend genau beobachtet, wie unvollständig Vorstellungen als solche sind. Er schreibt zusammengefasst: Im Gegensatz zum Auge, das die Dinge bis in seine Eigenheiten empfangt (*riceve*), sie registriert (*da li all'impressiva*) und einer Beurteilung weiterleitet, würde eine Vorstellung dem allgemeinen Sinn (*senso commune*) verhaftet bleiben oder sie würde sich, wie es Leonardo bildhaft ausspricht, im verdunkelten Auge abspielen und dort sterben: "*Che differentia e ä immaginare (...) nel occhio tenebro al veder (...) in atto fuori delle tenebre.*" (42) Diese zurückhaltende Beurteilung der Fähigkeiten der Vorstellungskraft spiegelt sich auch in Leonardos Bemerkungen über die praktische Arbeit des Malers. Der Maler könne, da das Fassungsvermögen des visuellen Gedächtnisses nie an den unerschöpflichen Reichtum der Natur herankomme, seine Bilder nicht einfach aus der Vorstellung auf die Leinwand übertragen. Der Gestaltungsprozess ist nach Leonardo höchst komplex: Zunächst müsse der Maler versuchen, dem Auge mit sichtbaren Formen die Intention (*intenzione*) und die Erfindung dessen aufzuzeigen, was zuerst bloss in der Vorstellung vorhanden sei. Die Skizze, die aus diesem ersten Arbeitsprozess resultiere, habe jedoch keinen endgültigen Charakter, sondern sie würde, einmal sichtbar gemacht und der Beurteilung durch das Auge offenstehend, sogleich wieder verändert und ergänzt, bis der Arbeitende mit ihr zufrieden sei. (43) Giorgio Vasari, selbst ein Autor, der die grosse Bedeutung der Vorstellungstätigkeit hervorhebt, macht bei der Beschreibung konkreter Arbeitsprozesse, die überraschende und seiner eigenen Theorie widersprechende Aussage, dass die bei Arbeitsbeginn bestehende Idee, in sich allein die einzelnen Erfindungen weder vollständig sehen, noch vorstellen könne, sofern sie sich nicht öffne und ihr Konzept in Form verschiedenartiger Skizzen den körperlichen Augen vorstelle, die ihr helfen würden, ein gutes Urteil zu bilden: "*L'idea stessa non può vedere ne immaginare perfettamente in se stessa l'invenzione, se non apre e mostra il suo concetto agli occhi corporali che l'aiutino a farne buon giudizio.*" (44)

Erst mit Hilfe verschiedenartiger Skizzen könne es etwa gelingen, die verschiedenen Haltungen von Personen oder die erste Komposition zu *finden*, und nur über diese könne der Geist von dem überzeugt werden, was ihm irgendwie vorschwebte. (45)

In Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert sind ähnlich differenzierte Bemerkungen selten. Mag sein, dass dies auf die Tatsache zurückzuführen ist, dass sich weniger die Maler selbst als vielmehr die immer mehr aufkommenden Kunstschriftsteller zum Worte melden. Erwähnt seien dennoch einige wenige Bemerkungen. Andre Félibien legt seinem imaginären Gesprächspartner Pymandre die Worte in den Mund: "*L'esprit conçoit et enfante avec une promptitude si Brande, que souvent l'image des choses qu'il produit, est plutôt effacée de notre mémoire que nous n'avons le loisir de la faire connaître.*" (46) Roger de Piles bezeichnet in Anlehnung an italienische Autoren das Zeichnen als eine Periode des Nachdenkens über ein Werk, oder Skizzen als *Versuche*, sich etwas vorzustellen - "*essai de l'imagination*" -, die es erst ermöglichen würden, ein Urteil zu fällen:

*"L'on appelle encore dessin la pensée d'un tableau que le peintre met au dehors sur du papier ou sur la toile pour juger de l'effet de l'ouvrage qu'il médite."* (47)

Am differenziertesten hat sich der Zeichner und Kupferstecher Charles Nicolas Cochin mit der Frage nach den Zusammenhängen zwischen Vorstellen und Ausführen beschäftigt. Er verweist dabei auf Tintoretto, dessen Werke den Anschein erwecken würden, dass der Urheber zu Beginn der Arbeit in keiner Weise ein konkretes Ziel ins Auge gefasst, sondern die Formen vielmehr erst im Laufe der Arbeit gefunden hätte. Verschiedenste Ideen würden die Vorstellung Tintoretto gleichzeitig erfüllen und ein genaueres Erfassen wäre erst möglich, wenn sie auf der Leinwand festgehalten wären: *"Dans ce grand maître il paroît que l'excès de feu et d'imagination qui ne permet pas la réflexion nécessaire pour mettre son trait à sa place et qui offre tant d'idées à la fois, quelle ne peut les représenter bien nettes qu'après les avoir fixées quelquesunes sur la toile, qui décident celles que l'on suivra."* (48)

Eugène Delacroix, der die Reibungslosigkeit, mit der grosse Meister seiner Meinung nach ihre Bilder realisiert hätten, bewundert, macht im eigenen Arbeitsalltag völlig gegensätzliche Erfahrungen: Ein *"mélange d'élan spontanes et de tâtonnements"* beherrscht seine Arbeitsweise. (49) Delacroix fragt sich denn auch: *"Le peintre qui crée un tableau, le voit ou croit le voir dans son Imagination; mais qui le contraint de suivre telle ou telle donnée, et, quant il en vient à l'exécution, qui me prouve qu'il ait retrouvé sur la toile seulement une ombre effacée de ce qu'il avait conçu?"* (50) Er spricht in diesem Zusammenhang von der "skizzenhaften Fantasie", die völlig frei und entfesselt auf hundert verschiedene Weisen agieren und ausprobieren müsse, bevor sie ans Ziel gelange. (51)

## Die Wirkung von Konventionen

Im Gegensatz zu den Behauptungen der Handlungstheorie kann demnach die Vorstellungstätigkeit nicht als jene zentrale Schaltstelle bezeichnet werden, die, nachdem sie sich ein Zielbild geschaffen hat, dieses über den ganzen Arbeitsprozess hin speichert und jeden einzelnen Arbeitsschritt lenkt. Vorstellungen sind in sich zu beweglich, sie ändern sich immerfort und formieren sich aufgrund des Gegebenen andauernd neu.

Den äusseren Anschein einer derartigen Zielstrebigkeit erhält der Herstellungsprozess eines Bildes viel eher durch die zahlreichen Vorschriften und Regeln, die von einer bestimmten Konvention ausgehen. Dieser Frage möchten wir nun in einer Anzahl von Beispielen nachgehen.

### Beispiel 1: Die Schaffung einer neuen Konvention an der Wende vom Mittelalter zur Renaissance.

Bei der Entstehung der neuen Konvention des Tafelbildes an der Wende vom Mittelalter zur Renaissance sind zwei Aspekte von massgebender Bedeutung. Zunächst ist es die aus der Antike und dem frühen Christentum übernommene und stark in den Vordergrund geschobene feindliche Einstellung gegenüber jeglichen materiellen Werten. Sie diente den Malern zugleich dazu, die Geistigkeit ihres Tuns hervorzuheben und ihre gesellschaftliche Stellung aufzuwerten. Weiter erfolgte ein eigentlicher Durchbruch der bereits im Mittelalter einsetzenden Tendenz zur Nachahmung der Natur unter besonderer Berücksichtigung des Raumes und der Proportionen des menschlichen Körpers. Diese beiden Momente werden zu den zentralen Zielen im Handeln der Maler, sie bestimmen die einzelnen Handlungsschritte bei der Herstellung eines Bildes und vor allem auch das Verhältnis des Malers zu seinen Arbeitsmitteln.

Im Gegensatz zum handwerklich orientierten Maler des Mittelalters, der seine Arbeit mit dem Anreiben der Farben begann - *"Artis pictorum prior est factura colorum"* (Theophilus Presbyter) (52) -



verachten die Maler der Renaissance die Farben im Sinne eines Eigenwertes. *"Gli e una certa generatione di pittori, li quali per loro poco Studio bisogno che vivono sotto la bellezza de l'oro e de l'azzurro"*, schreibt Leonardo. (53) Für die Maler der Renaissance sind die Farbmaterialien an sich ein wertloses und zu verachtendes Mittel. Nur dank besonderer Kunstgriffe wird es möglich, mit ihnen die Natur nachzuahmen. Der grelle Glanz der rohen Farben muss ins Dunkle abgeschattiert werden. All jene Elemente, die zu starke Eigenwerte ausstrahlen und sich kaum an die Farbigkeit der Natur anpassen lassen wie etwa Gold, werden aus dem Bildfeld verbannt. Ähnliches gilt für die Tafel, auf der gemalt wird. Im Gegensatz zum mittelalterlichen Maler, der das tafelarartige des Malgrundes als Stilmittel benutzte, ja es sogar durch ein Aufsetzen plastischer Elemente betonte, setzen die Maler der Renaissance alles dran, um die flache Tafel als solche zu negieren, zu überwinden. Jegliche Reliefaufsätze verschwinden, die Farben dürfen die Tafel nicht mehr felderartig gliedern, sondern müssen ineinander fein übergleiten. Die Oberfläche des vollendeten Bildes wird zur spiegelglatten Fläche - *"che fusse di vetro tralucente"* (Alberti) 54 - durch die das Auge widerstandslos in den dargestellten Raum gleiten kann. Ja Leonardo stellt Versuche an, seine Bilder mit einer dünnen Glasschicht zu überziehen, um sie weitgehend jeglichem materiellen Aspekt zu entziehen. (55)

Diese knapp umrissene Entwicklung zeigt, wie von der Materialgestalt her gesehen, die von nun an über Jahrhunderte hinweg gültige Konvention des Tafelbildes entstanden ist. Was die handlungstheoretischen Überlegungen betrifft, so verdeutlicht das Beispiel, wie stark herrschende Werturteile und die damit verknüpfte Konvention bestimmte, bei der alltäglichen Arbeit für den Maler kaum zu übersehende Aspekte - etwa der Palettenfarben - in den Hintergrund drängen und eine starke Einengung des Malers anstreben. Eine Einengung allerdings, die sich, was die Farbe betrifft, nicht lange aufrecht erhalten lässt.

## **Beispiel 2: Der eigene Weg der Venezianer**

Im Gegensatz zum übrigen Italien gehen die Maler Venedigs und eines Teils von Oberitalien eigene Wege. Zwar rückt auch für sie die Nachahmung der Natur in den Vordergrund, doch fühlen sie sich der mittelalterlichen Freude an bunten Farben und reichen Materialien noch stark verbunden und möchten derartige Werte keineswegs vermissen. Dies bringt ihnen harte Kritik ein und zugleich die verkappte Drohung, ihrer gesellschaftlichen Vorzugsstellung als Maler wieder verlustig zu gehen: *"Contendandosi gli artefici di pascer gli occhi del popolo con la vaghezza di colori"* (Agucchi) (56), oder *"La dove il popolo riferisce il tutto al senso dell'occhio; loda le cose dipinte dal naturale, perché e solito vederne si fatte, apprezza li belli colori, et non le belle forme, che non s'intende."* (G.B. Bellori) (57)

In dieser, den Arbeitsmaterialien gegenüber positiv eingestellten Tradition stehen die bekannten venezianischen Meister Giorgione, Tizian, Tintoretto u.a.. Sie führt nicht nur zu einer starken Belebung der Farbigkeit der Bilder, sondern auch zu einer, im Gegensatz zum konventionellen Vorgehen, äusserst spontanen Arbeitsweise. Statt für ihre Bilder Entwürfe und eine Vorzeichnung zu machen, beginnen sie die Arbeit oft direkt auf einer mit Farbe grundierten Leinwand. Vasari berichtet dies, mit kritischem Akzent, von Giorgione: *"Tenendo per fermo che il dipingere solo con i colori stessi, senz'altro Studio di disegnare in carta, fusse il vero e miglior modo di fare..."* (58) Bedeutend schärfer ist Vasaris Kritik an der Arbeitsweise Tintoretts, *"che ha lavorato a caso e senza disegno."* (59) Begeistert berichtet hingegen der Venezianer Marco Boschini (1674) über die Arbeitsweise Tizians. Dieser habe, sobald ein direkt auf die Leinwand gemalter Entwurf fertig war, ihn gegen die Wand Gekehrt und erst nach Monaten wieder hervorgeholt und später meist in verschiedenen Arbeitsgängen mit kräftigen Pinselstrichen, oder auch direkt mit den Händen fertig gemalt. (60)

Das grösste Ärgernis bildet jedoch weniger die Arbeitsweise der Venezianer, als vielmehr die spontane Art, wie sie ihre Bilder "vollendeten". Die Farben werden energisch mit dem Pinsel oder auch mit den Händen mit viel Farbmaterie auf die Leinwand aufgetragen, sodass im fertigen Bild die Spuren des Auftrages in Form aufgeworfener Farbmaterien deutlich sichtbar bleiben: ein schwerer Verstoss gegen die Konvention der spiegelglatten Oberfläche. Zwar wird auch vor Kritikern verschiedentlich versucht, diese Malweise zu verstehen, indem sie auf die Distanz des Betrachters, beobachtete Lichtreflexe im Inkarnat oder in den Stoffen hinweisen, doch das Ärgernis der sichtbar aufgeworfenen Farbmaterien bleibt bestehen, denn es fehlt weitgehend ein Verweis auf das von diesen Spuren gegenständlich Vermeinte: *"Onde tra l'altre cose si vedono ne le carnigioni de le sue pitture Gerte macchie, che l'imperito de l'arte non sa imaginarsene la cagione."* (61) (Lomazzo über Tizian) Oder Vasari schreibt über die Spätwerke desselben Meisters: *"E queste intime, condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere."* (62) Der einzige, der für diese Malweise tieferes Verständnis zeigt, ist wiederum Marco Boschini. Er bemerkt den Durchbruch der Vitalität dieser Maler, die sich vom Arbeitsrhythmus hinreissen liessen und sich weigerten, am Schluss ihre Bilder der allgemeinen Konvention der spiegelglatten Oberfläche anzupassen. Boschini spricht vom "tanzenden" oder besser "dreschenden Pinsel" (*dei pennelli el tresco*). (63) Jacobo Bassano erhält von Boschini das Attribut *"cosi fiero di colpo di pennello"*. (64) Im Bild dargestellte Figuren würden durch lebhaftes Pinselschlagen wie mit einem Perlenschmuck versehen: *"gioellando con quelle vigorose pennellate"*, (65) Oder Tizian würde durch seine Pinselführung den Dingen "Ausdruck voller Leben verleihen" (*partorivano espressione di vita*). (66) Wohlverstanden auch Boschini geht es um die Nachahmung der Natur, aber er hat erahnt, dass es dafür künstliche Mittel braucht, und dass das Resultat letztlich immer eine mehr oder weniger glückliche "Vereinigung von Kunst und Natur" sein würde. Die Venezianer hätten diesbezüglich die glücklichste Lösung gefunden: *"La più simpatica unione tra Parte e la natura, che possi formare concerto humano."* (67) Das Resultat verweist, dies zeigen die Formulierungen Boschinis deutlich, immer auf zwei Dinge, den vermeinten Bildgegenstand *und* das künstlerische Produkt, das im Falle der Venezianer in besonderer Weise von der Vitalität des Herstellens mitgeprägt ist. Was dadurch zugleich mit in den Vordergrund tritt, sind die verwendeten Materialien.

Mit Blick auf die Handlungstheorie lässt sich dem Beispiel der Venezianer entnehmen, dass sich diese weder den strengen Vorschriften der Konvention, z.B. wie und auf welches Ziel hin die dem Maler zur Verfügung stehenden Farbmaterialien eingesetzt resp. verarbeitet werden müssen, noch halten sie sich bei ihrem Vorgehen an jenen vorgeschriebenen Arbeitsablauf, der die Fantastizität - die geistige Arbeit - als bei Arbeitsbeginn abgeschlossen, oder zumindest auf die erste Entwurfstätigkeit reduziert sehen will. Derartige Regeln stehen im grundsätzlichen Widerspruch zur spontan/vitalen Arbeitsweise der Venezianer, die sich im unmittelbaren Tun vom Arbeitsrhythmus und Umgang mit den Farbmaterialien zu neuen Ideen und fantasievollen Gestaltungsvarianten anregen lassen.

### **Beispiel 3: Die Reflexion des Mediums im 17. Jahrhundert in Frankreich**

Die Venezianer haben sich mit ihrer spontanen Malweise weit vorgewagt und zunächst nur vereinzelt Nachfolger gefunden. Immerhin hat ihr Vorprellen eine intensive Diskussion um das Medium "Malerei" ausgelöst, die ihrerseits folgenreich sein wird. Am intensivsten setzt diese Diskussion im Rahmen der *"Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture"* und im kunsttheoretischen Werk Roger de Piles ein.

Zunächst handelt es sich dabei um die Wiederaufnahme der alten Vorwürfe, wie sie sowohl gegen die Maler des Mittelalters und später die Venezianer gerichtet wurden. Das Tun des Malers sei Geistesarbeit, er dürfe sich nicht den niedern Genüssen der bunten Farbmaterien hingeben: *"... il est vrai qu'il y a peu de peintres corrects, et il s'en trouve bien plus qui ont un beau faire en traitant"*

*les Couleurs, parce que plusieurs, s'appliquent naturellement à cette belle couleur par une pente qu'ils ont en eux-mêmes pour ce bel éclat extérieur qui leur touche le coeur.*", (Philippe de Champagne) (68) Erstmals ist jedoch die Tatsache, dass gegen ein geistesgeschichtlich derart verwurzelt Vorurteil - *"Tout l'apanage de la couleur est de satisfaire les yeux, au lieu que le dessin satisfait l'esprit"* (Charles le Brun,) (69) - öffentlich Stellung genommen und das Recht des Malers, seine Bilder auf den äusseren Reizen der Farbe aufzubauen, verteidigt wird. Der Maler Louis-Gabriel Blanchart leitet diese Verteidigung ein: *"Et un peintre n'est peintre que parce qu'il emploie des Couleurs capables de séduire les yeux et d'imiter la nature."* (70) Fortgeführt wird die Verteidigung der Farbe durch Roger de Piles, der versucht die weitgehend von Emotionen getragene Diskussion auf eine sachlich rationale Basis - eben die Reflexion des Mediums - zu bringen. Die wichtigsten diesbezüglichen Äusserungen dieses Autors können wie folgt zusammengefasst werden: Bei der durch die Malerei angestrebten Nachahmung der Natur handelt es sich um etwas Künstliches. Das heisst, der Maler müsse in jedem Falle Kunstgriffe verwenden, um die plane Fläche, aus der ein Bild besteht und die künstlichen Farbmaterien, die zur Verfügung stehen, in eine eindrückliche, den Zuschauer unmittelbar ansprechende Nachahmung der Natur zu verwandeln. Ein eingehendes Nachdenken über die Grundvoraussetzungen der Malerei wird von de Piles skizziert: So wirft er die Frage auf, wie weit die Farben übertrieben werden müssen, um wirksam zu sein. Ob dies dem Maler helfe, die Möglichkeiten seines Mediums besser und gezielter auszuschöpfen. Entsprechend diesen Überlegungen unterscheidet Roger de Piles zwischen der Farbigkeit der Natur und den Palettenfarben. Letztere lassen sich, von den unmittelbaren Erfahrungen des Malers beim Mischen derselben ausgehend, in einander befreundete und befeindete unterscheiden.

Die Bedeutung dieser Überlegungen liegt in der Art und Weise, wie die Eigenheiten der verwendeten Mittel in den Vordergrund gestellt werden. Dies wird schlagartig deutlich, wenn man sich folgende Frage Roger de Piles' liest: *"Mais que sert-il de savoir cette amitié et cette antipathie des Couleurs, puisqu'il n'y a qu'à imiter par le mélange des couleurs artificielles celles qui sont naturelles à l'objet qui est devant nos yeux?"* (72) Erneut zeigt sich, dass die Eigenheiten der Mittel die Maler beschäftigen und dass ein Eingehen auf sie, sei dies nun im vitalen Umgang oder in Form gedanklicher Überlegungen, das bis anhin unbestrittene Ziel der Nachahmung stark problematisieren.

Was bedeutet dieses Beispiel für die Handlungstheorie? Die grundsätzliche Diskrepanz zwischen den Fähigkeiten menschlicher Wahrnehmung, den Eigenheiten der Arbeitsmittel einerseits und den Vorschriften der Konvention andererseits führt zu Konflikten:

Zunächst wurde die bestehende Konvention erstmals durch die vitale Arbeitsweise der Venezianer durchbrochen, nachträglich setzt nun - angeregt durch die sichtbaren Ergebnisse dieses Ausbruchs - eine intensive Reflexion des Mediums "Malerei" und insbesondere der von ihr verwendeten Arbeitsmittel ein. Es sind dies, basierend auf alltäglichen Erfahrungen, rationale Überlegungen, die immer "auf des Messers Schneide" eine grundsätzliche In-Frage-Stellung des bisher unumstrittenen Zieles der Nachahmung der Natur zumindest andeuten.

#### **Beispiel 4: Zuspitzung jahrhundertealter Konflikte bei Eugène Delacroix**

Das Schaffen Eugène Delacroix' kann als eine Art Zusammenfassung und Zuspitzung all jener Konflikte aufgefasst werden, die sich im Laufe der vorangehenden Jahrhunderte zwischen den alltäglichen Wahrnehmungen des Malers, den Gegebenheiten der Arbeitsmaterialien und der überlieferten Konvention, deren Vorschriften und Mechanismen angestaut haben.

Aufgrund einer verstärkten Wahrnehmung der Eigenheiten der Mittel, des vitalen Umgangs mit ihnen und deren vertieften Reflexion ist das immer noch allgegenwärtige Ziel der Nachahmung der Natur immer mehr zu einem 'Problem des Machens' der "exécution" geworden. Der Bildinhalt hin-

gegen wird immer mehr austauschbar, ja beliebig. (Wir denken hier auch an das starke Aufkommen des Stilllebens im 18. Jahrhundert.) Die Betonung des Machens fördert seinerseits das Aufkommen der Kunstkennerschaft, in der die Art der Bildherstellung analysiert wird. Man beobachtet eingehend, wie er Maler den Pinselstrich einsetzt - *"la légèreté de l'outil"* - und wie er die letzten Retouches hinsetzt - *"les dernières touches qui, conduites par un sentiment exquis, fleurissent toutes les parties d'un tableau."* (Compte de Caylus). (73)

Diese Entwicklung wird auch durch die Akademie, die nie müde wird, das alte klassische Vorgehen hervorzuheben, nicht aufgehoben. Die letzte grosse Auseinandersetzung findet zur Zeit Eugène Delacroix' statt.

Mit einer, angesichts der Vorgeschichte, geradezu unglaublichen Naivität leugnet Jean Dominique Ingres die grundsätzliche Künstlichkeit der Arbeitsmittel. Dies sowohl in Bezug auf die Farbe: *"Point de Couleurs trop ardentes; c'est antihistorique. Tombez plutôt dans le gris que dans l'ardent, si vous ne pouvez faire juste, si vous ne pouvez trouver le ton tout à fait vrai."* (74) Wie in Bezug auf den sichtbaren Pinselstrich: *"La touche, si habile quelle soit, ne doit pas être apparente: sinon, elle empêche l'illusion et immobilise tout. Au lieu de l'objet représenté elle fait voir le procédé, au lieu de la pensée elle dénonce la main."* (75) Und in Bezug auf den massigen Farbauftrag: *"Empâtez partout également. Je ne vois, dans la nature, ni touches prononcées, ni rehauts de Couleurs."* (76)

Gegen diese verhärtete Tradition tritt Eugène Delacroix an. Er nimmt in mehrfacher Weise eine Position ein, die nicht von überlieferten Handlungsvorschriften und Mechanismen ausgeht, sondern von dem, was er bei der täglichen Arbeit unmittelbar wahrnimmt und empfindet. Der Farbe gegenüber vertritt Delacroix den Standpunkt des Malers. Er steht damit in der Tradition von Autoren wie De la Chambre, Roger de Piles und J.F.L. Mérimée. (77). Für Delacroix sind die Farben in jener Form massgebend, in der sie auf der Palette liegen und bei der Arbeit miteinander vermischt werden. Diese Erfahrungen werden auch durch abweichende wissenschaftliche Erkenntnisse, gewonnen in künstlichen Experimenten, nicht aufgehoben. Sie spiegelt sich in dem von Delacroix skizzierten Farbdreieck, das von drei Hauptfarben und den jeweiligen Mischresultaten ausgeht. (78) Palettenfarben sind für den Maler nicht nur Farbwerte, sondern immer auch farbige Massen, was Delacroix besonders stark hervorhebt. Es geht nicht nur darum, die Palettenfarben als Farbwerte ins Bild zu setzen, sondern zugleich immer auch um den Entscheid, ob dies in Form von gut sichtbaren, mit pastoser Masse beladenen Pinselstriche, oder als fein verriebene kaum sichtbare Farbmasse, oder, den Untergrundton durchschimmern lassend, fein lasierend, geschehen soll. Delacroix will die verschiedenen Möglichkeiten überlegt einsetzen: *"Il est là nécessaire de calculer le contraste de l'empâtement et du glacis, de manière à ce que ce contraste se fasse encore sentir, même quand les vernis successifs ont produit leur effet qui est toujours de rendre le tableau lisse."*(78)

Die verstärkte Wahrnehmung und Reflexion der Arbeitsmittel führt zum gezielten Einsatz der entdeckten Eigenheiten im Bild, selbst wenn dies der immer noch gültigen Konvention widerspricht: *"Touche. Beaucoup de maîtres ont évité de la faire sentir, pensant sans doute se rapprocher de la nature qui effectivement n'en présente pas. La touche est un moyen comme un autre de contribuer à rendre la pensée dans la peinture. Sans doute une peinture peut être très belle sans montrer la touche, mais il est puéril de penser qu'on se rapproche de l'effet de la nature en ceci: autant vaudrait-il faire sur son tableau de véritables reliefs colorés, sous prétexte que les Corps sont saillants: Il y a dans tous les arts des moyens d'exécution adoptés et convenus, et on n'est qu'un connaisseur imparfait quand on ne sait pas lire dans ces indications de la pensée."* (79)

Unmittelbare Wahrnehmung und Reflexion der Arbeitsmittel sind jedoch nur eine Wurzel, deren Auswirkungen die bestehende Konvention in Frage stellen. Ein weiterer wichtiger und für Delacroix wohl primärer Erfahrungsbereich kommt aus dem spontanen und gefühlsbetonten Umgang

mit den Arbeitsmitteln, also vor allem dem sensomotorisch, taktilen Bereich. Es sind dies Aspekte des Handelns, wie sie bereits bei den Venezianern eine entscheidende Rolle gespielt haben. Verschiedentlich berichtet Delacroix darüber, was ihn zur Arbeit anregt, wie er "in Schwung kommt". Bezeichnenderweise ist dies weniger ein überzeugendes Bildthema, sondern vielmehr die frisch auf der Palette ausgebreiteten Farben: *"Dans la vue seule de la palette, comme le guerrier dans celle de ses armes, le peintre puise la confiance et l'audace."*, oder, *"Ma palette fraîchement arangée et brillante du contraste des couleurs suffit pour allumer mon enthousiasme."* (80) Dabei sind es nicht nur die Buntwerte der Palettenfarben, die Delacroix anregen, sondern ebenso sehr das ausgesprochene Bedürfnis, die fette pastose Farbmasse mit kräftigen Bewegungen auf der Leinwand auszubreiten: *"Certes, si je prenais la palette... Je voudrais étaler sur une toile brune ou rouge de la bonne grasse Couleur et épaisse."* Dies während er die Wahl des Bildsujets ohne weiteres dem launischen Zufall überlassen könnte: *"Ce qu'il faudrait donc pour un Sujet, c'est d'ouvrir un livre capable d'inspirer et se laisser guider par l'humeur."* (81) Der Arbeitsrhythmus selbst wirkt stimulierend - *"une fois la machine lancée"* (82) -, doch muss er in jedem Moment von echten Gefühlen getragen werden: *"Le talent le moins maniéré doit être le plus vrai: il obéit à chaque instant à une émotion vraie."* (83) Ist dies nicht der Fall, so kann es vorkommen, dass Delacroix ohne äussern formalen Grund ein Bild neu übermalt: *"J'ai été pris d'une rage inspiratrice, comme l'autre jour, quand j'ai retravaillé la Clorinde. Non pas qu'il y eût des changements à faire, mais le tableau était venu subitement dans cet état languissant et morne qui n'accuse que le défaut d'ardeur en travaillant. Je plains les gens qui travaillent tranquillement et froidement."* (84) Ein derartiges Vorgehen lässt sich denn auch keineswegs jenem idealen Handlungsmodell unterordnen, bei dem das von Anfang an angestrebte Ziel durch eine Reihe vorgeschriebener und weitgehend eingeschliffener Arbeitsprozesse erreicht wird. Delacroix unterscheidet genau zwischen *"affaire de métier"* und *"ouvrage de main"*. Er lehnt erstere vehement ab, da sie jeglichen Anregungen gegenüber verschlossen bleibe: *"Il est bien entendu qu'ici mécanisme ne veut pas dire ouvrage de main, mais affaire de métier, dans laquelle n'entre pour rien l'inspiration..."*. (85) Das Ideal Delacroix' liegt in einer offenen Arbeitsweise, die sich vom eigenen Tun und Bewegen, dem unmittelbaren Umgang mit den widerständigen Farbmaterien anregen und während der Arbeit selbst aufs neue, von der ursprünglichen Vorstellung abweichenden Ideen bringen lässt. *"Trouver en faisant"* (86) nennt es Delacroix, oder von Corot sagt er: *"... il ajoute en travaillant; c'est la bonne manière."* (87)

Wie stark allerdings immer noch die überlieferte Konvention das Feld beherrscht, zeigt sich bei der Frage, wie weit Pinselstriche im vollendeten Bild sichtbar sein dürfen. So erkennt und bewundert Delacroix die grossen Qualitäten des lebhaften Pinselstriches - etwa bei Rubens: *"Près de ces tableaux qui ne sont que des esquisses heurtées, pleines d'une rudesse de touche qui dérouté dans Rubens, on ne peut plus rien voir."* (88) Für sein eigenes Schaffen bleibt er hingegen unschlüssig und sieht sich teilweise gezwungen, sofern er mit seinem Werk vor dem Publikum erscheinen will, jene "glücklichen Nachlässigkeiten", die er leidenschaftlich liebt, durch ein nachträgliches Aufpolieren und Retouchieren der Bilder - er bezeichnet dies als "ritornelles banales" - wieder zu beseitigen: *"Il faut toujours gâter un peu un tableau pour le finir."* (89) Delacroix versucht sich mit den allerdings deprimierenden Worten zu rechtfertigen: *"Il faut se servir des moyens qui sont familiers aux temps ou vous vivez, sans cela vous n'êtes pas compris et vous ne vivrez pas."* (90)

## Handeln im gesellschaftlich - historischen Kontext

*"Wahrnehmen ist spontanes und reaktives, selektiv auf umweltlich gegenwärtig Begegnendes gerichtetes, sich besonderen Sinnesorganen bedienendes, im Kerne rezeptives, vernehmendes, d.h. Kenntnisse einbringendes Verhalten von Lebewesen."* Hans Kunz, Vorlesungsnotizen, 1970

Das zuletzt erläuterte Beispiel spielte sich an der Wende zur Moderne ab. Letztere lässt sich dadurch kennzeichnen, dass in ihr all jene ursprünglichen und immer gegenwärtigen, von der klassischen Konvention jedoch verdrängten, Beziehungen des Malers zu seinen Arbeitsmaterialien einen eigentlichen Durchbruch erleben: Nicht nur die konventionelle Materialgestalt des Bildes, sondern auch das klassische Vorgehen wird "über den Haufen geworfen". Es beginnt eine Zeit, in der die Maler die Eigenwerte der Arbeitsmittel direkt und offen mit dem gegenständlichen Bildinhalt konfrontieren. Wir denken - um nur ein paar wenige Namen zu nennen - an Cézanne, Redon, Van Gogh.

Sehr bald entdeckt man in der Folge, dass diese Konfrontation noch um vieles bereichert werden kann, wenn man zusätzlich neue Arbeitsmaterialien, worunter auch Objekte, ins Bild einführt. Es ergibt sich ein vielfältiges Spannungsfeld verschiedener Realitätsebenen, den abstrakten Eigenwert der konventionellen Arbeitsmaterialien, das mit malerischen Mitteln gegenständlich Vermeinte und die ins Bild eingeführten Objekten oder objektähnlichen Gebilde. Sehr deutlich wird dies im Kubismus.

Diese Entwicklung zeigt, dass ein intensiver Suchprozess nach völlig neuen und unkonventionellen Weisen des Vorgehens eingesetzt hat. Wir verzichten hier auf eine ausführliche Darstellung der letzten Entwicklungen und möchten rückblickend nochmals die wichtigsten Aspekte hervorheben, die sich ergeben, wenn man eine bestimmte menschliche Handlung, in unserem Falle die Herstellung eines Tafelbildes, über Jahrhunderte hinweg im psychologischen und gesellschaftlich-historischen Kontext verfolgt.

Die aufgezeigte Entwicklung macht deutlich, und wir glauben hier über das Handeln des Malers hinaus verallgemeinern zu dürfen, dass menschliches Handeln immer in einem bestimmten gesellschaftlich-historischen Kontext erfolgt. Am Direktesten wirkt sich dies in konkreten Verhaltensvorschriften und sogenannten Konventionen aus - und wir denken hier auch, um ein anderes Beispiel zu nennen, an Umgangsformen, Anstandsregeln usw. Solche Konventionen können über Jahrhunderte andauern und das menschliche Handeln in einem näher zu bestimmenden Ausmass prägen.

Es geht nun aber nicht an, und hier setzt unsere Hauptkritik an der alten wie neuen Handlungstheorie ein, aus einer bestimmten Konvention oder einem bestimmten in verschiedenen Konventionen feststellbaren Typus ausgeprägt *zielgerichteter Handlungen*, eine allgemeine Handlungstheorie abzuleiten. Will man zu einer allgemeinen Theorie gelangen, so muss versucht werden, durch den Vergleich möglichst vieler konkreter Handlungen, den Einfluss von Konventionen abzugrenzen und sie mit bestimmten menschlichen Grundfähigkeiten in Relation zu bringen. Der Glücksfall bei dem von uns gewählten Beispiel, den gleichen Handlungstyp über Jahrhunderte hinweg in grossen Zügen verfolgen zu können, hat diese sicher schwierige Unterscheidung erleichtert. Es hat sich dabei gezeigt, dass Konventionen das menschliche Handeln zwar stark einengen, d.h. auf bestimmte Ziele ausrichten können, dass diese Einengung jedoch dort ihre Grenzen hat, wo sie den menschlichen Grundfähigkeiten des Wahrnehmens und Tuns widerspricht, respektive diese nicht einbauen kann. Es entstehen Konflikte. Immer wieder wird versucht, aus dem unmittelbaren Erleben und den alltäglichen Erfahrungen heraus, die von der Konvention gemachten Vorschriften zu durchbrechen und das Handeln den eigenen Fähigkeiten besser anzupassen. Im Einzelnen zeigte sich, dass auch eine äusserst starke Konvention, die menschliche Vorstellungskraft nicht der ihr eigenen innern Bewegtheit entgegen zu etwas Starrem und zeitlich Andauerndem emporstilisieren kann. Desgleichen lässt sich die Perspektivität der menschlichen Wahrnehmung nicht ohne weiteres über längere Zeit sehr stark auf bestimmte Ziele hin einengen. (z.B. das grosse, Jahrhunderte andauernde Ablenkungsmanöver der in der Renaissance geschaffenen Konvention die es unternimmt, die menschliche Wahrnehmung vom eigenen Wert der Farbe abzulenken). Zuletzt wird sich auch die motorisch - taktile Komponente des Tuns nicht einfach, im Sinne eingeschliffener Arbeitsabläufe unter Vermeidung jeglicher direkter, rückkoppelungsartiger Verknüpfung

gen zu Emotionen und zur Fantasietätigkeit in einen vorbestimmten Handlungsablauf pressen lassen.

Der Gedanke, dass sich das menschliche Handeln von einer zentralen innern Schaltstelle aus, in Form von Vorstellungen, Plänen und Modellen steuern lässt, wie dies die alte wie, in etwas komplexeren Form, die neue Handlungstheorie tut, geht eher von der idealistischen Wunschvorstellungen des Mensch als perfekt durchorganisiertes rationales Wesen als von konkreten menschlichen Fähigkeiten. Letztere zeigen deutlich, dass wir in unserem alltäglichen Handeln nicht nur von Ideen und Vorstellungen bestimmt werden, sondern zugleich in mehrfacher Weise - über verschiedene Sinneskanäle - demgegenüber *o f f e n* sind, was uns als umweltlich Gegebenes begegnet. Genau diese Offenheit gegenüber der Umwelt vermag aber die bisherige Handlungstheorie nicht in ihr Konzept einzubauen, sie wird auch in der neuesten Ausprägung nur insofern berücksichtigt, als bestimmte von den innern Zielen ausgewählten Aspekte der Umwelt wiederum mit denselben innern Zielen verglichen werden. Für eine umfassendere Wahrnehmung des Gegebenen, die dauernd neue Aspekte entdeckt und auf sie eingeht, wie dies den menschlichen Fähigkeiten letztlich entspricht, kann keine Rede sein.

Hans Kunz hat in seinen Vorlesungen stark die "rezeptive Aktivität" der menschlichen Wahrnehmung hervorgehoben. (91) Wir können sie auch als grundsätzliche Offenheit des Menschen gegenüber dem umweltlich Gegebenen, von dem sich der Mensch etwas sagen lässt, bezeichnen. Ein Geöffnet sein, das dauernd mehr oder weniger wirksam und nur zum Teil innengesteuert ist. Genau so wie wir nicht einfach aufhören können "zu denken", "zu fantasieren", genau so können wir auch die verschiedenen Wahrnehmungsaktivitäten nicht einfach "abstellen" oder beliebig stark einschränken. Wahrnehmungsaktivitäten haben eine gewisse Eigendynamik, die uns immer mit Gegebenheiten konfrontieren, ob wir dies wollen oder nicht, ob dies nun den momentanen Handlungszielen entspricht oder nicht. Und zum Glück: Gewiss ein weitgehend innen- und konventionsgesteuertes Handeln in der Malerei liesse sich noch verkraften. Die Malerei hat ja - obwohl sie sich mit der Zeit totlaufen würde - auch in Epochen, in denen sie stark von gestimmten Konventionen beherrscht war, grossartige Werke hervorgebracht. Aber wie stünde es im Sozialverhalten Wenn wir, wie es das Handlungsmodell vorsieht nur nach eigenen Ideen und Vorstellungen handeln würden und die Meinungen und Ansichten unserer Partner bestenfalls über das "innere Bild", das wir von ihm haben miteinbeziehen könnten? Wie aber wollen Wir uns überhaupt ein solches Bild machen, wenn wir nicht auch während dem handeln fähig sind, auf den andern wirklich einzugehen? Wenn wir dabei bleiben wollen, Handeln als in irgendeiner einer Form zielgerichtetes Tun zu bezeichnen - und wir glauben, dass dies trotz den gemachten Einschränkungen möglich ist -, so muss in die Theorie die Dialektik miteinbezogen werden, die sich einerseits aus den wohl immer vorhandenen und wirksamen Zielen und andererseits der in gewissem Sinne eigenständigen Offenheit menschlicher Wahrnehmung gegenüber der Umwelt ergibt. (92)

### **Anmerkungen**

(1) Thomas, A. -Psychologie der Handlung und Bewegung, Meisenheim 1976

(2) Aach, N. - Über die Willenstätigkeit und das Denken, Göttingen 1905

(3) Lewin, K. -Untersuchungen zur Handlungs- und Affektpsychologie, Psychol. Forschung. 7 (1926)

(4) Eine ausführlichere Darstellung des Problems findet sich bei: Hüttenmoser M. Die Beziehungen des Malers zu seinem Arbeitsmaterial und ihre Auswirkungen auf den Gestaltungsprozess, Bd. I-IV, Lenzburg 1979 (vorher Phil. Diss. Basel 1974)

(5) Du Fresnoy, Ch. A. - L'art de peinture, übersetzt und mit Bemerkungen versehen von Roger de Piles, Paris 1668 S. 44ff

(6) Alberti, L.B. - Della pittura, verfasst um 1436, in: L. Malle (Hrsg) - L.B. Alberti, Della pittura, Firenze 1950, S. 110

- 7) Da Vinci, L. -Das Buch von der Malerei, verfasst um 1482-1492, in: H. Ludwig (Hrsg.) - Da Vinci L. - Das Buch von der Malerei, Quellenschriften zur Kunstgeschichte Bd. 15, Wien 1882, S. 134
- (8) Vasari, G. - Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori; Erstaussgabe 1550, in: G. Milanesi - Le vite ..., Firenze 1878-1885, Bd. 4, 5.30
- (9) Armenini, G.B. - De veri precetti Bella Pittura libri III, Pisa 1823, S. 45 und S. 78ff., (Erstaussgabe: Ravenna 1587)
- (10) ebenda, S. 41
- (11) Zuccari, F. - L'idea de'scultori, pittori e architetti divisa in due libri, in: G. G. Bottari - Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, Rom 1756, Bd. 6, S. 57, (Erstaussgabe: Torino 1607)
- (12) Bellori, G.P. - Le vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni, Roma 1728, S. 8, (Erstaussgabe: Rom 1672)
- (13) Baldinucci, F. - Lezione di F.B. nell'Accademia Bella Crusca, gehalten am 29. Dezember und 5. Januar 1691, in: Opere di Filippo Baldinucci, S. 287 Bd. 3, Milano 1809/1812
- (14) Coypel, A. - Discours prononcé dans les conférences de l'Académie Royale, (Erstaussgabe Paris 1721), in: H. Jouin (Hrsg.) - Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de sculpture. Paris 1883, S. 264
- (15) Ingres, J.A.D. - Tagebuchnotiz aus dem Jahre 1813, in: H. Delaborde, Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine, Paris 1870, S. 93
- (16) Delacroix, E. - Charlet, in: Revue des Deux-Mondes, 1. Juli 1862, in: Eugène Delacroix, sa vie et ses Oeuvres, Paris 1865, S. 370
- (17) Lessing, G.E. - Emilia Galotti, Erster Aufzug - vierter Auftritt, verfasst um 1772, Zürich 1944
- (18) Schleiermacher, F. - Vorlesungen über die Ästhetik (gehalten 1819 - 1825), in: C. Lommatzsch. - F.S. Sämtliche Werke, III, Bd. 7, S. 59, Berlin 1842
- (19) Vischer, F. Th. - Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Reutlingen und Leipzig 1846-1851, Teil III, S. 14 u. 112
- (20) Hartmann, Ed. von - Philosophie des Unbewussten, Berlin 1869, S. 217
- (21) Ehrenfels, Ch. - Über "Gestaltqualitäten" (Erstaussgabe: 1890), in: F. Weinhandl (Hrsg.) - Festschrift Christian von Ehrenfels, Darmstadt 1960, S. 52
- (22) Fechner, Th. G. - Zur experimentalen Ästhetik, Leipzig 1871, S. 562
- (23) Jaensch E. - Über das künstlerische Erleben der Welt, in: Festschrift Heinrich Wölfflin Dresden 1935, S. 82 und 81ff.
- (24) Sanders, F. und Volkelt, H. - Ganzheitspsychologie, München 1962, S. 393, 395, 329 und 336
- (25) Séailles G. - Das künstlerische Genie, Leipzig 1904, S. 87 u. 173; Man vergleiche auch: Aréat L. - Memoire et Imagination, Paris 1895, S. 3 und 28
- (26) Read, H. - Erziehung durch Kunst, Zürich 1962, S. 55, 66, 157
- (27) Durkin, H.E. - Trial and error, gradual analysis and sudden reorganisation. An experimental study of problem-solving, in: Archives of Psychology, No. 210, New York 1937 28 Arnheim, R. - Picasso Guernica, München 1964, S. 139
- (29) Fuchs, R. - Ansätze, Methoden und wissenschaftstheoretische Grundlagen der Handlungsforschung. In: A. Thomas (Hrsg.) -Psychologie der Handlung und Bewegung, Meisenheim 1976, S. 251
- (30) Marx, K. und Engels, F. - Werke, Berlin 1962, zit. nach: Völzing, P.L. - Text und Handlung, Frankfurt a.M. usw. 1979, S. 63. (Das Zitat befindet sich zu Beginn dieses Kapitels.)
- (31) Hacker, W. - Allgemeine Arbeits- und Ingenieurpsychologie, Bern usw. 1978, S. 55
- (32) Luria, A.R. - The fundamental Organisation of the brain, in: Scientific American 3, '1970; zit. nach Hacker a.a.o. S. 67
- (33) Kaminsky, G. - Theoretische Komponenten handlungspsychologischer Ansätze, in: Thomas 1976, a.a.o. S. 12
- (34) Das Beispiel stammt von: Miller G.A., Galanter E., Pribram K.H. - Strategien des Handelns, Stuttgart 1973. Die Autoren haben vorallem an diesem Beispiel ihr Handlungsmodell TOTE



- (Test-Operate-Test-Exit-Einheit) abgeleitet, das, so hoffen sie, "für alle Verhaltensbeschreibungen brauchbar ist." S. 35
- (35) Fuchs R., in: Thomas 1976 a.a.O., S. 225
- (36) Graumann, C.F. - Ökologische Perspektiven in der Psychologie, Bern usw. 1978
- (37) Kaminsky, G. - Behavior an environment: Oekologische Fragestellung in der allgemeinen Psychologie. In: Graumann 1978, a.a. O., S. 86 ff
- (38) Aebli, H. - Einführung. In: Miller et al. 1973, S. 8 (Vrgl. Anmerkung 34)
- (39) Hacker 1978, a.a.O. S. 80
- (40) Vrgl. Kapitel I
- (41) Silvestre, Th. - Les artistes français, Paris 1926, Bd. 1, S. 140
- (42) Da Vinci, L., a.a.O. Teil I, S. 22
- (43) ebenda, Teil 7I, P. 134
- (44) Vasari, G., a.a.O. Bd. 7, S. 427
- (45) Vasari, G. Le vite...; Nelle redazioni del 1550 e 1568, Hrsg. Bettarini, G. und Barocchi, P., Firenze 1966, Textband I, p. 117
- (46) Félibien A. - Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes; avec la vie des architectes, Trévoux 1725, Bd. 2, S. 280 (Erstausgaben 1666-1688)
- (47) De Piles, R. - Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs Ouvrages, et un traité du Peintre parfait; De la conoissance des Desseins; De l'utilité des Estampes, Paris 1766, S. 70 und 66. (Erstausgabe Paris 1699)
- (48) Cochin, Ch. N. - Voyage d'italie ou recueil de notes sur les ouvrages de Peinture s de Sculpture qu'on voit dans les principales villes d'italie, Paris 1769, Bd. 3, S.79ff (Erstausgabe: 1757)
- (49) Delacroix, E. - Journal d'Eugène Delacroix, Paris 1960, Bd. 3, S. 220
- (50) Delacroix; E. - Portrait de Pie VII de Sir Thomas Lawrence, Revue de Paris 1829; In: Eugène Delacroix, sa vie et ses Oeuvres, Paris 1865, S. 129
- (51) Delacroix, Journal a.a.O., Bd. 1., S. 96 und Bd. 2, S. 289
- (52) Theophilus Presbyter - De diversis artibus, verfasst 1. H. 12. Jhr., in; Ilg, A. Theophilus Presbyter, Schedula diversarium artium, Wien 1874, S. 3
- (53) Da Vinci, L., a.a. O. S. 132
- (54) Alberti, L.B. a.a. O., S. 65
- (55) Da Vinci, L., a.a.O. S. 504
- (56) Agucchi, G.B. - Traktat über die Malerei: nur bruchstückhaft überliefert, in: Mahon, D. - Studies in seicento art and theory, London 1947, S. 447
- (57) Bellori, G.P., a.a.O., S. 13ff
- (58) Vasari,G. a.a.O. Ausgabe Milanesi Bd. 7, S. 427
- (59) ebenda BD.6. S.587
- (60) Boschini, M. - Le ricche Minere della Pittura Veneziana, Venezia 1674, S. 16 ff.
- (61) Lomazzo, G.P. - Trattato Bella Pittura, Milano 15E4. S. 27
- (62) Vasari, G., a.a.O., Ausgabe: Milanesi, Bd. 7, S. 425
- (63) Boschini, M. - La carta del nauegar pitoresco, Venezia 7660, In: Palluccini, A. M. Boschini, La carta de navegar pittoresco, Roma 1966, S. 361
- (64) Boschini, M. - Le ricche Minere ... a.a.O., S. 41
- (65) Boschini, M. - La carta..., a.a.O., S. 89
- (66) Boschini, M. - Le ricche minere..., a.a.O., S. 16ff
- (67) ebenda, S. 41
- (68) Champagne, Philippe de. - Vierge à l'enfant avec saint Jean. Vortrag gehalten am 6. oder 12. Juni 1671, in: Fontaine, A. -Conférences de l'académie Royale de Peinture et de Sculpture, Paris o.D., S. 12
- (69) Le Brun, Ch. - Sentiment sur le discours du mérite de la Couleur par M. Blanchard; Vortrag vom 9. Januar 1672; in: Fontaine, A., a.a.O., 5.38
- (70) Blanchard, L.G. - Sur le mérite de la Couleur; Vortrag gehalten am 7. November 1671; in: Fontaine, A., a.a.o.,

- (71) Piles, Roger de. - Die diesbezüglich wichtigsten Aussagen befinden sich in den beiden Werken: R.d.P. - Recueil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris, Paris 1755, vor allem S. 68, 70, 154, 192, 210, 224 und H.d.P. - Cours de Peinture par Principe, Amsterdam und Leipzig 1766 (Erstausgabe: Paris 1708), S. 16, 30, 271, 302, 304, 306, 335. (72) Piles, Roger de, - Troisième Conversation: Sur le coloris, (verfasst um 1673) in; R.d.P. - Recueil..., a.a.0. S. 170
- (73) Caylus, Compte de, - De la legerté de l'outil, Vortrag gehalten am 4. Oktober 1755, in: Fontaine A. - Compte de Caylus, Vie des artistes du XVIII siècle discours sur la peinture et la sculpture, Salons de 1751 et de 1753, lettre à Lagrenée Paris 1910, S. 156
- (74) Ingres, J.A.D., a.a.0., S. 153
- (75) ebenda S. 150
- (76) Silvestre, Th., a.a.0., Bd. 1, S. 24
- (77) De la Chambre, Marin Cureau - Nouvelles observations et conjectures sur l'iris, Paris 1650
- (77) ff Mériméee J.F.L. - De la peinture à l'huile, ou des procédés matériels employés dans ce genre de peinture, depuis Hubert et Jean Van-Eyck jusqu'à nos jours, Paris 1830
- (78) Delacroix, E. - Journal a.a.0., Bd. 3, S. 45
- (79) ebenda, Bd. 3, S. 17
- (80) Delacroix, E. - E.D., sa vie et ses Oeuvres, Paris 1865, S. 420 Journal, a.a.0., Bd. 1, S. 392
- (81) ebenda, Bd. 1, S. 73 ff
- (82) ebenda, Bd. 1, S. 392
- (83) ebenda, Bd. 3, S. 3
- (84) ebenda, Bd. 2, S. 171
- (85) ebenda, Bd. 3, S. 447
- (86) ebenda, Bd. 1, S. 173ff .
- (87) ebenda, Bd. 1, S. 206ff
- (88) ebenda, Bd. 3, S. 119
- (89) ebenda, Bd. 2, S. 17
- (90) ebenda, Bd. 3, S. 77
- (91) Kunz, Hans - Vorlesungsnotizen, Basel 1970 (unveröffentlicht) Vergleich Zitat zu Beginn dieses Kapitels
- (92) Wir möchten hier verzichten, aus der geforderten Dialektik gleich ein neues Handlungsmodell abzuleiten; um dies zu tun bedarf es noch weitergehender Überlegungen und konkreter Vergleiche aus andern Bereichen menschlichen Handelns. Es überrascht allerdings nicht, dass dort, wo an ganz konkreten Fallbeispielen das menschliche Handeln analysiert wird, die Aspekte des Eingehens auf den menschlichen Partner oder die gegebenen Umweltbedingungen eher Beachtung finden. Mario von Cranach, der seit Jahren das Handeln von Kindern vor allem bei Objektstreiten beobachtet und analysiert, hat in einem Arbeitspapier "Grundzüge einer Theorie konkreter Handlungen" (masch. Manus. Bern 1976; ein Buch zum sehen Thema ist beim Huber Verlag in Bern in Vorbereitung) angedeutet dass ein solches Eingehen auf Umweltbedingungen in ein Handlungsmodell hineingehört: "Die gegenseitige Abhängigkeit aufeinanderfolgender Schritte beruht auf der Anpassung der Handlung sowohl an die Anforderungen des ursprünglichen Planes als auch an davon abweichende Umweltbedingungen; daraus ergibt sich die besondere historische Entwicklung der einzelnen Handlung." (S. 5) Allerdings haben wir - wie dargelegt - - Bedenken gegen Ausdrücke wie "ursprünglicher Plan" und "abweichende" Umweltbedingungen. Wir gehen viel mehr davon aus, dass jedes Handeln, ob nun mit andern Partnern oder nur mit materiellen Umweltbedingungen, in einem gewissen Sinne interaktiv ist und demnach durch "gegenseitige Beeinflussung" (Von Cranach, S. 2) gesteuert wird. Nimmt man jedoch die gegenseitige Beeinflussung ernst, so gerät unweigerlich der übliche Zielbegriff ins' Wanken.

Januar 1980