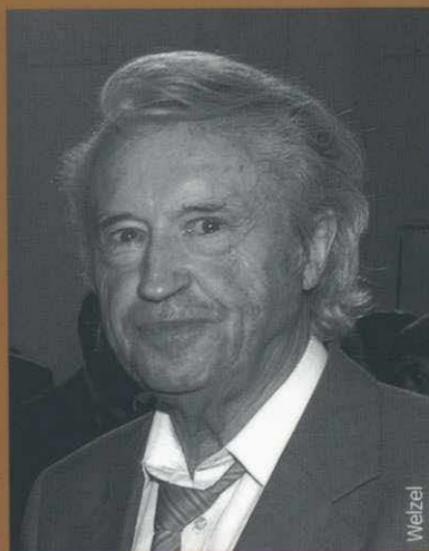


Ruth Klüger  
Gijs van Tuyl  
Dieter Welzel  
Martin Zenck



# Vom Eigensinn der Kunst

BAMBERGER  
HEGELWOCHE

2004

UNIVERSITÄTS-VERLAG BAMBERG

Ruth Klüger  
Dieter Welzel  
Martin Zenck

## VOM EIGENSINN DER KUNST

Mit einem Kurzreferat von Gijs van Tuyl,  
Einführungen von Christian Schröer  
und Roland Simon-Schaefer  
sowie der Podiumsdiskussion  
unter der Leitung von Klaus Podak



UNIVERSITÄTS-VERLAG BAMBERG

© 2005 Universitäts-Verlag Bamberg  
Alle Rechte vorbehalten

Umschlag-Porträts: Ronald Rinklef  
Redaktion: Rita Plüsch, Roland Simon-Schaefer  
Produktion: Eva Harker, Maren Ullrich  
Gestaltung: Erich Weiß  
Druck: dd ag, Birkach

Printed in Germany  
ISBN 3-933463-20-3

## INHALTSVERZEICHNIS

*Roland Simon-Schaefer*

GEGEN INTERPRETATION – HOMMAGE À SUSAN SONTAG 7  
Einführung zur XV. Bamberger Hegelwoche

*Ruth Klüger*

GRENZÜBERSCHREITUNGEN IN DER LITERATUR 17

*Christian Schröer*

Einführung zu den Vorträgen des zweiten Abends 37

*Dieter Welzel*

WIE KOMMT DIE EKSTASE INS BILD? 40

*Martin Zenck*

DER DÄMON DER EINGEBUNG 55  
Das Verstehbare und Nicht-Verstehbare beim Herstellen und  
Wahrnehmen von Kunst

*Roland Simon-Schaefer*

Einführung zum dritten Abend 85

*Gijs van Tuyl*

PRÄSENTATION STATT INTERPRETATION 87

Podiumsdiskussion 93

*Roland Simon-Schaefer*

GEGEN INTERPRETATION – HOMMAGE  
À SUSAN SONTAG

Einführung zur XV. Bamberger Hegelwoche

1964 hat Susan Sontag ihren epochalen Essay *Against interpretation* verfasst, dem ich meine Referenz erweisen möchte. Ich möchte daher meine Ausführungen beginnen mit einer kleinen Zitatelese aus dem Essay von Sontag:

- ♦ Die Arbeit der Interpretation ist im Grunde eine Übersetzungsarbeit.
- ♦ Die Interpretation im modernen Stil gräbt aus; und im Akt der Ausgrabung zerstört sie; sie gräbt sich *hinter* den Text, gleichsam, um den *Untertext freizulegen*, der für sie der *eigentliche Text* ist.
- ♦ Wie die Abgase der Autos und der Schwerindustrie, die die Luft der Städte verunreinigen, vergiftet heute der Strom der Kunstinterpretationen unser Empfindungsvermögen. In einer Kultur, deren bereits klassisches Dilemma die Hypertrophie des Intellekts auf Kosten der Energie und der sensuellen Begabung ist, ist Interpretation die Rache des Intellekts an der Kunst.
- ♦ Proust, Joyce, Faulkner, Rilke, Lawrence, Gide – man könnte Autor um Autor nennen; die Liste derer, an denen sich eine dicke Kruste von Interpretationen abgesetzt hat, ist endlos. Aber es sollte angemerkt werden, dass die Interpretation nicht einfach nur die Verbeugung der Mittelmäßigkeit vor dem Genie ist.
- ♦ Heute geht es darum, dass wir unsere Sinne wiedererlangen. Wir müssen lernen, mehr zu sehen, mehr zu hören und mehr zu fühlen.
- ♦ Es ist nicht unsere Aufgabe, ein Höchstmaß an Inhalt in einem Kunstwerk zu entdecken. Noch weniger ist es unsere Aufgabe, mehr Inhalt aus dem Werk herauszupressen, als da-

rin enthalten ist. Unsere Aufgabe ist es vielmehr, den Inhalt zurückzuschneiden, damit die Sache selbst zum Vorschein kommt.

- ◆ Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst.

Was Susan Sontag so prägnant ausgedrückt hat, beleuchtet ein altes Problem, welches die Philosophie mit der Kunst hat. Bereits Sokrates hat die Künstler kritisiert, weil sie nicht klug über ihre Kunst zu reden wussten – als hätten sie nicht bereits durch die Kunst gesprochen. Aber auf seine Frage: Wie erschafft ihr das Kunstwerk? wussten sie nur wahrheitsgemäß zu antworten, sie wüssten es nicht, es sei der Kuss der Muse, die Inspiration, der Einfall, also genau dasjenige, was nicht in einem *Discours de la methode* im Stile Descartes' gelehrt bzw. gelernt werden kann. Damit ist aber die Kunst einem Bereich zuzuordnen, der sich dem Zugriff der *Theoria*, also der ordnenden diskursiven, analysierenden Betrachtung, entzieht, stattdessen dem Erleben, der Spontaneität, der Leidenschaft und der Ekstase zugeschlagen werden muss.

Sokrates hat durchaus richtig gesehen, dass der Künstler nicht klug über seinen Schaffensprozess zu sprechen weiß, aber er wollte nicht verstehen, dass die Sprachlosigkeit der Künstler nicht auf ihr intellektuelles Unvermögen zurückgeführt werden kann, sondern dass die vermeintlichen Verlegenheitsantworten der Künstler den Kern der Sache treffen. Inspiration, Kuss der Muse, Einfall, all diese Begriffe meinen dasselbe, nämlich das Problem des Anfangen-Könnens in der Kunst. Bekanntlich bittet Homer sowohl am Beginn der Odyssee als auch am Anfang der Ilias die Muse, ihn zu inspirieren, damit er beginnen kann: »Nenne mir, Muse, den Mann, ...« (Odyssee), »Singe mir vom Zorn, o Göttin ...« (Ilias).

Bekannt sind die Schwierigkeiten, die Leonardo da Vinci mit dem künstlerischen Einfall hatte. Er brütete manchmal lange vor seinen Kunstwerken und erfand dann stattdessen das Fahrrad, ein neues Geschütz oder eine Gewindeschneidemaschine etc. Sein Kollege Michelangelo konnte, weil er spontan agieren konnte, *al fresco* malen, d. h. auf den feuchten Putz – und das bedeu-

tet, man muss sehr schnell sein –, während Leonardo auf die verhängnisvolle Idee verfiel, sein Abendmahl in Öl auf die Wand zu malen.

Max Ernst hat von seinem Problem des Anfangens einmal in einem Interview Folgendes berichtet: Vor ein weißes Blatt Papier gesetzt fiel ihm absolut nichts ein. Aber er wusste sich zu helfen. Er band sich eine mit Farbe gefüllte Teekanne dergestalt an den Arm, dass aus der Tülle schwarze Farbe herauströpfen konnte. Wenn er nun über dem weißen Blatt Papier mit seinem Arm kreisende Bewegungen vollführte, dann tropfte die Farbe aus der Kanne auf das Papier. Dabei entstanden zufällige Kleckse. In diesem Augenblick hatte er künstlerische Ideen. Max Ernst berichtet dann weiter, dass er während des 2. Weltkriegs im amerikanischen Exil einem jungen Künstler, dem offensichtlich spontan auch nichts einfiel, von seinem Trick berichtet hat. Jener Künstler übernahm die Anweisung von Max Ernst. Während aber Ernst aus dem Zufall durch seine schöpferische Kraft dann die Notwendigkeit des Kunstwerks erwachsen ließ, blieb besagter Künstler bei jenem Anfang. »*Action painting* nennt man das«, so lautete der trockene Kommentar von Max Ernst über die Kunst von Jackson Pollock. Auch von Musil ist bekannt, dass er verzweifelt mit Schreibhemmung über den leeren Blättern hockte, und tatsächlich ist der *Mann ohne Eigenschaften* ein Torso geblieben.

Aber auch das Nicht-aufhören-Können des Künstlers ist durchaus bekannt. Picasso ist das große Beispiel dafür. Wer den berühmten Film gesehen hat, in welchem er vor der Kamera malt, wird einerseits seinen Einfallsreichtum bewundern, andererseits wird ihm auffallen, dass mitten im Schaffensprozess bei Picasso Ermüdung auftritt. Immer dann fängt er an, alle freien Flächen mit kleinen Tupfen zu dekorieren, bis ihm das selbst zum Bewusstsein kommt und er alles mit einer neuen Idee übermalt. Auffällig bleibt, dass die letzte Fassung eines Bildes nicht immer die beste ist.

Verhängnisvoller als die intellektuelle Abwertung des Künstlers ist eine Weichenstellung, die der Kunstbetrachtung durch Platon gegeben wurde, mit der Bestimmung, die Kunst sei we-

sentlich Mimesis, also Abbildung von Dingen, die selber wiederum Abbilder von Urbildern, nämlich den Ideen, seien. Das Bild eines Stuhles wäre demnach z. B. lediglich die vom Menschen erstellte Kopie einer Kopie der eigentlichen Idee Stuhl. Einer solchen fehlt zum einen der Nutzwert der »Kopie erster Ordnung«, da man auf ihr nicht sitzen kann, und entfernt sich zum anderen weit von den eigentlich anzustrebenden, da die Wahrheit in sich bergenden Ideen. Der einzige Zweck, den Platon einem solchen Kunstwerk zugesteht, ist ein therapeutischer.

Platon hat der Kunst letztlich nur eine untergeordnete Funktion zur Stabilisierung der Gesellschaft zugewiesen. Diese Position lehnen wir heute – zumal nach den Erfahrungen mit faschistischer und bolschewistischer Staatskunst – vehement ab. Das liegt daran, dass sich die Kunst der Moderne in einem langen Emanzipationsprozess seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum reinen Selbstzweck entwickelt hat, der im Slogan »l'art pour l'art« zum Programm erhoben wurde. Entsprechend hat sich der Künstler als *Nicht-Bürger* gesehen. Der Künstler braucht den Bürger zwar als Käufer, aber er sieht ihn nicht als Gesprächspartner. »Epatez les bourgeois« ist die Kampfansage an den Erwartungshorizont des Massenpublikums.

Einzig und allein ein Avantgarde-Publikum der *happy few* wird vom Künstler ernst genommen. Eigentlich ist diese Idee der Avantgarde-Kunst schon recht alt. Mehr als 100 Jahre nämlich. Und eigentlich muss man davon ausgehen, dass die Moderne im Slogan »anything goes« der Postmoderne versandet ist. Aber es passiert doch immer wieder Erstaunliches, so in Bamberg, wo tatsächlich ein Schweizer Künstler, dessen große Zeit in den sechziger Jahren des vergangenen Jahrtausends lag, es vermocht hat, ein Publikum wirklich zu schockieren und zu verärgern. So hat Bernhard Luginbühl auf seine alten Tage jenen Erfolg verbuchen können, den ein Publikum von Kennern ihm nicht hätte geben können. Es geht mir darum, wertungsfrei festzustellen, dass hier genau das eingetreten ist, was die Künstler eigentlich anstreben. Selbstverständlich kann man eine banale Erklärung dafür finden, dass in der reizenden Barockstadt Bamberg der Erwartungshorizont eines gebildeten Bürgertums ein anderer ist

als derjenige des Bürgertums in einer der bekannten deutschen Kunstmetropolen, sei es Düsseldorf, Köln, München, Hamburg oder Wolfsburg.

Zu der Entfremdungsbewegung zwischen Künstler und Publikum gehört das Aufkündigen einer seit Platon geläufigen Verbindung von Gutem, Schönem und Wahrem, wie sie vielleicht zum letzten Mal von den Deutschen in der Weimarer Klassik gepflegt worden ist. Spätestens seit den *fleurs du mal* von Baudelaire ist ein Hiatus zwischen dem so genannten *Schönen* und dem *Wahren* aufgebrochen, und diejenigen, die an der Verbindung festhalten wollen, geraten pauschal in Kitschverdacht.

Wenn wir vom Eigensinn der Kunst sprechen, dann stellen wir uns mit unserer Thematik diesem Prozess, der nach wie vor andauert. Die Kunst geht ihre eigenen Wege, letztlich findet ein Dialog zwischen den Künstlern und einer kleinen Gruppe von Kunstkritikern statt, während das große Publikum über eine ausbordende Museumshermeneutik an das künstlerische Erlebnis herangeführt werden soll.

Mit dem Stichwort der Hermeneutik sind wir aber wieder bei der Interpretation und ihrer Ambivalenz. Interpretation kann in das Kunstwerk einführen, und natürlich ist es wichtig, das ganze »Drumherum«, etwa die Vita des Künstlers, die von ihm dargestellte Thematik, den Erwartungshorizont einer Zeit und eine mögliche Rezeptionsgeschichte des Kunstwerkes zu kennen. Aber all dieses kann nicht das unmittelbare Erleben von Kunst ersetzen, das zu einem spontanen Urteil führt. Was Susan Sontag am Interpretieren kritisiert hat, ist die Gefahr, das Kunstwerk als es selbst durch die Fülle des »Drumherum«, das man kennt, aus dem Blick zu verlieren. Daher ist der Weg, den die Philosophie eingeschlagen hat, mit den Charakterisierungen *Wahrheit* oder *Lüge* sich dem Kunstwerk zu nähern, so problematisch, weil er immer im »Drumherum« bleibt.

Henry Moore hat bereits in einem Essay von 1930 gegen den Mimesis-Aspekt, wie er durch die griechische Kunst und ihre philosophische Rezeption in unserem Kulturkreis tradiert worden ist, Folgendes gesagt: »Sobald das Schauspiel des Griechischen aus dem Blickfeld des modernen Bildhauers gerückt wur-

de (etwa gleichzeitig mit der Neuorientierung, die vom Werk der Maler Cézanne und Seurat ausging), konnte dieser darangehen, wieder den wesentlichen Empfindungsgehalt von Formen zu verwirklichen, anstatt in der Form bloß einen Darstellungswert zu sehen. So wurde der Bildhauer zu der Erkenntnis seines Materials befreit, und das direkte Behauen ermöglichte ihm, in seinem Material zu denken und aus diesem heraus zu gestalten. So gelangte er zu einem Einverständnis mit dem Material, ohne dessen Struktureigentümlichkeiten zu verfälschen und damit zu schwächen. Es wurde ihm bewusst, dass eine Steinskulptur redlich dem Stein gleichen müsse, dass der Versuch, sie wie ein Wesen aus Fleisch und Blut aussehen zu lassen, mit Haaren und Grübchen, den Bildhauer auf das Niveau eines Taschenspielers herabdrückt.«

Damit wende ich mich einem zweiten, durchaus problematischen Aspekt des abendländischen Nachdenkens über Kunst zu, verkörpert durch den Begriff *schön*. *Schön* meint einen Ausdruck des Gefallens, der mehr oder weniger reflektiert sein kann. Er bezieht sich auf eine Eigenschaft, die wir dem Kunstwerk zusprechen. Wir können auch, platonisch ein wenig geschraubt, von der Idee der Schönheit sprechen, die als reine Idee im platonischen Wertehimmel existiert und von den Gegenständen Besitz ergreift oder nicht. So habe ich es vor gut 40 Jahren beim Kölner Philosophen Karl-Heinz Volkmann-Schluck gehört: Wenn die Rose verwelkt, dann hat die Idee der Schönheit sie verlassen. Ich habe das damals schon nicht geglaubt.

Der Gegenbegriff zum Schönen ist bekanntlich der des Hässlichen. Wir haben uns – auch dies ein schlimmer Gemeinplatz – darauf verständigt, dass die griechische Kunst schöne Kunst sei. So hat es auf jeden Fall Hegel behauptet. Zugleich sind wir aber dessen gewahr geworden, dass die Hässlichkeit auch ein Wert ist. Ab und zu sogar anziehender als die Schönheit. *Die nicht mehr schönen Künste*, so lautet bekanntlich der Titel eines Diskussionsbandes aus der berühmt gewordenen Reihe *Poetik und Hermeneutik*. Wir streiten uns nur noch darüber, wann die Hässlichkeit als Eigenwert in die Kunst Einzug gehalten hat, im römischen Realismus, im Manierismus, oder zugleich mit der Blume des Bösen?

Moderne Kunstreflektion kann über das Schöne Folgendes aussagen: Ein Kanon des Schönen entsteht durch bewusste Kanonbildung, wie sie etwa Polyklet für die menschlichen Proportionen in seinem *Doryphoros* uns vorgeführt hat, aber ein Kanon unterliegt auch einer Umbildung. In unterschiedlichen Kulturen kommen die Menschen zu unterschiedlichen Kanonbildungen, die einem allmählichen, manchmal auch bewussten Umbildungsprozess unterliegen können, wie wir das selbst in unserer eigenen Kultur beim Paradigmawechsel von der Renaissance zum Manierismus bewusst erlebt haben. Mit *schön* wird also zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Kulturen inhaltlich Verschiedenes angesprochen. Unser Versuch, alle Meisterwerke der Weltkunst in einem imaginären Museum à la Malraux zusammenzufassen, fordert das Überschreiten überkommener Kunstmaßstäbe zugunsten allgemeiner formaler Kriterien, nach denen wir die Qualität von Kunstwerken fassen wollen. Da die Kunst selbst immer weiter fortschreitet, bedeutet das, wir bewegen uns in einem Kommunikationsprozess – denn ästhetisches Erleben ist wesentlich ästhetische Kommunikation –, in dem im Grunde genommen multikausal argumentiert wird.

Die Künstler und die Kenner waren sich übrigens immer darüber einig, dass es nicht möglich ist, das *Schöne* ein für allemal zu formulieren. Dürer schreibt in seinem Lehrbuch der Malerei: »Was aber die Schönheit sei, das weiß ich nit.« Die sensible Geschmacksästhetik des 18. Jahrhunderts, wie Sie sie in der Encyclopedie unter dem Stichwort »goût« nachlesen können, hat sich bemüht, formale Kriterien für unser ästhetisches Empfinden zu formulieren. Ich gebe Ihnen im Folgenden daher die Gedanken wieder, die Montesquieu in seinem Fragment gebliebenen Essay entwickelt hat.

Montesquieu unterscheidet den natürlichen Geschmack – das ist das, was wir physiologisch über unsere Sinne aussagen können – vom erworbenen, kultivierten Geschmack, und um den geht es ausschließlich in der Geschmacksdiskussion. Ihn interessiert, wie ein Kunstgegenstand oder überhaupt ein Gegenstand unsere Sinne affiziert. Daher spricht er von einem »Vergnügen der Ordnung«. Ordnung bedeutet Redundanzgewinn innerhalb

eines Systems. Aber dem Vergnügen der Ordnung steht ein Vergnügen der Mannigfaltigkeit gegenüber, weil sonst die Seele »erlahmt«. Wir benötigen Kontraste, aber die permanente Wiederholung desselben Kontrastes führt zur Gleichförmigkeit und zur Langeweile.

Montesquieu formuliert: »Eine Sache muss so einfach sein, dass sie wahrgenommen werden kann und zugleich so mannigfaltig, dass sie mit Vergnügen wahrgenommen werden kann.« Es schließt sich an das Vergnügen der Überraschung. Man könnte kommentierend hinzufügen: In der Innovationskunst der Moderne, wie sie der Romanist Hans Robert Jaus in seiner Rezeptionsästhetik zum Qualitätsmerkmal von Kunst überhaupt erhoben hat, überwiegt das Moment der Überraschung. Das heißt, wir setzen momentan immer noch ein wenig einseitig auf Innovation und Provokation und Schock. Des Weiteren nennt Montesquieu die Empfindsamkeit, die »sensibilité«, das Feingefühl, die »delicatesse« und schließlich das berühmte »gewisse Etwas«, wie der Aufklärungsphilosoph Christian Thomasius das französische »Je ne sais quois« übersetzt hat. Lassen Sie mich beim »Je ne sais quois« verweilen.

Es ist genau diese zwar erlebbare, aber so schwer in Terminologie zu bringende Qualität, die über die Bewertung eines Kunstwerkes entscheidet. Es ist der Umschlagspunkt, den wir quantitativ nicht berechnen können, der aber Anlass gegeben hat zu jenem berühmten Spruch »Du sublime au ridicule il y a q'un pas« (Vom Sublimem zum Lächerlichen ist es nur ein Schritt). Weil das Kunstwerk so komplex ist, dass unsere identifizierende Sprache immer in Gefahr ist, daran zu scheitern, hat Kant den berühmten Ausspruch tun können: »Schön ist, was allgemein ohne Begriff gefällt.« Und Schelling konnte – darin Hegel ausdrücklich widersprechend, der eine harte Denk- und Begriffsästhetik bevorzugte – die Kunst der Philosophie überordnen, weil er sagte: Die Kunst vermag etwas sichtbar zu machen, was jenseits des Begriffs liegt. »Allgemein« konnte Kant sagen, weil er zu seiner Zeit davon ausging, dass es eine geschlossene, gebildete Schicht von kunstinteressierten Menschen gibt, und »ohne Begriff« musste er sagen, weil die Produktion und Rezeption von

Kunst sich unserem diskursiven, logischen Verstandesdenken entzieht.

Damit sind wir auf Umwegen wieder bei Susan Sontag und ihrer Kritik an überbordender verstandesmäßiger Interpretation gelandet. Ich möchte aber, darin Susan Sontag durchaus bestätigend, mit einer Überlegung von D'Alembert schließen, die ebenfalls im Dictionnaire unter dem Stichwort »goût« zu lesen ist. Es geht um die Reflektionen über den Gebrauch und Missbrauch der Philosophie in Fragen des Geschmacks. D'Alembert geht davon aus, dass ein Kunstwerk zunächst spontan erlebt wird. Das spontane Erleben führt zu einem Qualitätsurteil, welches positiv oder negativ sein kann. Im Anschluss an dieses unmittelbare Erleben beginnt aber im aufnehmenden Subjekt die Reflektion, das Philosophieren. Am Ende des Philosophierens steht ein Urteil, welches das spontane Geschmacksurteil bestätigen oder widerlegen kann. Für den Fall der Bestätigung des spontanen Geschmacksurteils sieht D'Alembert kein Problem. Was aber, wenn die Urteile differieren? Für diesen Fall rät D'Alembert, das spontane Urteil der Reflektion vorzuziehen. Warum? D'Alembert gibt ein Beispiel: das Beispiel des gehörlosen Philosophen, der sich trefflich über die abstruse Wortstellung in der Lyrik amüsieren kann, weil er kein Sensorium für die Wahrnehmung von Klang hat. Damit sind wir beim Problem von Fehlinterpretationen. Fehlinterpretationen sind immer möglich; sie entstehen dann, wenn der Interpret aus Mangel an intuitivem Erleben sich auf Prinzipien stützt und systematisch ein bestimmtes Auslegungsprogramm durchzieht. Sei es ein psychoanalytisches, ein biographisches, ein politisches oder allgemein ein soziologisches.

Susan Sontag hat mit dem Satz geschlossen: »Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst«, und sie hat damit ausdrücken wollen, dass der Rezipient des Kunstwerkes von dem Kunstwerk selber eigentlich ähnlich affiziert werden soll wie der Künstler beim Schaffen des Werkes.

Gefordert ist das wirkliche Erleben des Kunstwerkes, wie es Rilke in seinem Gedicht vom *Archaischen Torso Apollos* ausgedrückt hat: »Denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht, du musst dein Leben ändern.« Damit ist natürlich nicht dieses wich-

tigtuerische, Sich-Anbiedern gemeint, das jenes Pseudoavantgarde-Publikum an den Tag legt, welches man häufig genug auf den Vernissagen antrifft. Nathalie Sarraute hat diesem Publikum in ihrem Roman *Les fruits d'or* ein vernichtendes Denkmal errichtet. Was ist gefordert? Es ist die Erlebnisfähigkeit, die wir alle von Natur aus besitzen, die aber in ihrer inhaltlichen Reichhaltigkeit durch Erziehung und Kultivierung unserer Sinne präformiert wird, sodass aus dem völlig subjektiven Gefallensurteil ein entwickeltes, reflektiertes und dann in einem ästhetischen Diskurs sogar begründbares Urteil wird. Das bedeutet: Ich behaupte, dass das Geschmacksurteil des Kenners nachvollziehbar ist. Die Kenner können sich einigen. Wenn es nicht so wäre, dann bräuchten wir keine Museen und uns bliebe nur eine »Soziologie des Geschmacks«.

GRENZÜBERSCHREITUNGEN IN DER LITERATUR

Vor einigen Jahren habe ich zwei Essays mit dem Thema und dem Titel *Von hoher und niedriger Literatur* veröffentlicht. An dieses Thema möchte ich in meinem heutigen Vortrag anknüpfen, der von etwas anderem, aber doch Verwandtem, handelt, nämlich von dem Verhältnis des Wahren, Wirklichen oder Echten zur Literatur. Die drei Wörter – wahr, wirklich, echt – bezeichnen zwar Unterschiedliches, aber sie haben eines gemeinsam, nämlich ihr Gegenteil, das in allen drei Fällen als das Falsche bezeichnet werden kann. Auf die Kunst, oder die Künste angewandt, haben *falsch* und *echt* oft mit den Nachahmungen von Kunstwerken zu tun, *falsch* und *wahr* eher mit Kitsch in der Literatur und Kunst, und *falsch* und *wirklich* mit Reportagen und Berichten, die sich an Geschehenes halten oder auch nicht halten.

Bevor wir uns weiter auf theoretische Überlegungen dieser Art einlassen, möchte ich Sie mit einem konkreten Problem aus der heutigen literarischen Szene in Deutschland konfrontieren, das mich – um es vorwegzunehmen – seit einiger Zeit umtreibt, mit dem ich nicht zurecht komme, auf das ich Ihnen auch keine schlüssige Antwort geben kann. Es handelt sich um Bücherverbot. Ich war auf der Suche nach dem neuen Roman *Esra* von Maxim Biller und erfuhr mit einigem Erstaunen, dass dieses Buch verboten ist. Biller ist ein etablierter Autor und Journalist. Im Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur steht eine längere Biografie und Würdigung seiner Arbeit. Seine Schriften, vor allem *Land der Väter und Verräter* und den Roman *Die Tochter*, die mich stellenweise zwar schockierten, habe ich dennoch mit Profit und einem wenn auch nicht ganz ungemischten Vergnügen gelesen. Den Schock führe ich auf den Generationsunterschied zurück: Auch fortschrittliche Großmütter schütteln oft die Köpfe über die Freiheiten, die sich die Enkel erlauben.

Sein neues Buch *Esra* war also nicht zu haben. In meinen Erkundigungen stieß ich auf den Juristen Peter Raue, ein Spezialist für das Urheberrecht. Er hatte einen Aufsatz im *Kursbuch*

mit dem Titel *Die neue Klage lust – des Dichters Frust?* veröffentlicht und da erfuhr ich, dass im Jahr 2003 gleich fünf Bücher in Deutschland verboten wurden, zwei Romane und drei Biografien. In allen Fällen traten Kläger oder Klägerinnen auf, die den Autoren Ehrverletzungen, die sie von der grundgesetzlichen Garantie der Menschenwürde ableiteten, vorwarfen, und denen von den Gerichten Recht gegeben wurde. Der Autor Peter Raue stellt zunächst fest: »In keinem Jahr der deutschen Nachkriegsgeschichte haben die Gerichte so nachhaltig und folgenschwer in das literarische Geschehen (ausschließlich) deutschsprachiger Literatur eingegriffen wie im Jahre 2003.«<sup>1</sup>

Das Buch *Esra* habe ich nicht gelesen, es ist ja im Handel nicht zu bekommen – ich müsste es auf Schleichwegen ergattern, und das widerstrebt mir. Es geht mir auch nicht um den Einzelfall. Es geht mir um ein Kartenhaus von Grundsätzen, an die ich mich bisher gehalten habe, das jetzt zusammenzufallen droht. Diese Grundsätze haben nur indirekt mit Recht und Rechtsprechung zu tun, sie sind literarkritischer Natur, wohl aber haben sie mit Echtheit und Wahrheit, daher auch mit Ehrlichkeit zu tun. Meine Voraussetzung läuft oder lief darauf hinaus, dass alles, was sich als Geschichte gibt, darunter auch die Biografie und die Autobiografie, verpflichtet ist, wahrheitsgemäß zu berichten, die Wirklichkeit nicht zu verfälschen. Dabei stellt sich bei der Autobiografie eine besondere Schwierigkeit ein. Sie erzählt nämlich zum Teil Dinge, die nicht überprüfbar sind, zum Beispiel Gedanken und Gefühle, und wird daher oft mit dem autobiografischen Roman verwechselt, dem sie sich an solchen Stellen nähert. Sie ist sicher in einem Grenzdorf angesiedelt, wo man beide Sprachen spricht, die der Geschichte und die der Belletristik. Aber jedes Grenzdorf gehört dem einen oder dem anderen Staat an; und die Autobiografie gehört zum Bereich der Geschichte, während der Roman, auch der autobiografische, zur Belletristik gehört. Man kann die Grenze zu Fuß überschreiten und von einem Dorf ins andere spazieren, sehr weit ist es nicht, und doch geht man von einem Land ins andere, und die Bewohner haben verschiedene Ausweise. Wer historisch argumentiert, verspricht den Lesern ein Stück Wirklichkeit. Wer Fiktionen schreibt, ver-

spricht den Lesern eine Erfindung, die vielleicht einer Interpretation gleichkommt. Die wahrgenommene Wirklichkeit dient ihm (oder ihr) als Ansatz, um Paradigmatisches darzustellen und er kann sie willkürlich ändern, wenn es seiner Interpretation dient. Wo ein Icherzähler im Roman erscheint, muss man ihn als eine weitere Fiktion behandeln, er mag noch so viel mit dem Autor gemeinsam haben. In der Autobiografie hingegen fallen Ich und Autor, also Erzähler und Autor, zusammen. Anders gesagt, wer falsch berichtet, ist wie ein falscher Zeuge: Er lügt. Ein Dichter hingegen erhebt gar nicht erst diesen Wirklichkeitsanspruch, er erfindet. Daher ist es leicht einzusehen, warum ein Gericht eine lügenhafte Biografie verbieten kann, wenn die Kläger sich darin nur verzerrt wiedererkennen. Als Leserin ärgere ich mich über die Zeitverschwendung, vielleicht auch darüber, dass ich hintergangen worden bin. Niemand lässt sich gern belügen.

So sieht es auch mein juristischer Gewährsmann Peter Raue. Er meint, die Entscheidungen gegen die Biografien »betreten weder Neuland noch sind sie von besonderem juristischen oder gesellschaftlichen Interesse (...). Wer Biografisches veröffentlicht, muss die Wahrheit schreiben und sie im Zweifel auch beweisen können.«<sup>2</sup>

Klingt gut, ist aber, meine ich, doch keine solche Binsenwahrheit, dass man es dabei ohne weitere Gedanken belassen könnte. Es hat ja eine Reihe von Autobiografien gegeben, in denen sich die Autoren zu Abenteurern oder Helden, zu aufrechten oder stärker heimgesuchten Menschen stilisierten, als sie es waren. Zu Gerichtsverfahren führt das nur, wenn jemand klagt, und das trifft bei Autobiografien meist nicht zu. Das Lesepublikum ist jedoch getäuscht worden, und das Buch ist durch die Lüge, wenn sie sich herausstellt, entwertet. Die Literatur- oder Kulturkritik fällt hier das negative Urteil, auch wenn der Verkauf nicht verboten wird.

Ich erwähne als Beispiel nur einen literarischen Skandal, wie man ihn nicht besser hätte erfinden können. Viele von Ihnen werden sich sicherlich daran erinnern. Vor neun Jahren, 1995, veröffentlichte der Jüdische Verlag bei Suhrkamp ein kleines Buch über eine Kindheit im KZ, von dem sich der Verleger eine gro-

Be Wirkung versprach, weil das Kind so jung und die Erinnerungen so grässlich waren.<sup>3</sup> Die Wirkung war sogar noch größer als erwartet.

Das Buch, *Bruchstücke* betitelt, besteht aus Fragmenten, Bruchstücken des Grauens, erfahrenem Leid, das hilflos zum Ausdruck drängt, im Gegensatz zum erfundenen, schöner verpackten Leid der Romanliteratur. Der Autor, Benjamin Wilkomirski, war als kleines Kind, nach den Schrecken seiner ersten Jahre, in die Schweiz eingeschmuggelt und dort adoptiert worden und hatte seine Erinnerungen erst als Erwachsener aufarbeiten können. Wilkomirski wurde gefeiert, erhielt Preise, wurde von den verschiedensten Autoritäten in die Arme geschlossen, darunter Psychiater, Historiker, Vereine von Überlebenden. Wo er hinkam, und er reiste viel, weinte er, und die Menschen waren gerührt.

Doch es gab Ungereimtheiten in dem Buch und schließlich stellte sich heraus, dass das Ganze ein Schwindel war, dass der Autor die KZs nur aus der Literatur kannte, dass er nicht einmal Jude, sondern ein Wald- und Wiesenschweizer mit einem gut schweizerischen Namen war, Bruno Doesseker, den er gegen einen polnischen eingetauscht hatte; ein Mensch, der sich, aus welchen Gründen auch immer, ob psychopathologisch oder kalkuliert betrügerisch, jedenfalls mit reger Phantasie und der Hilfe historischer Quellen in eine Opferrolle hineingesteigert hatte.

Die Leser, die auf ihn hereingefallen waren, mussten mit der Peinlichkeit ihres fehlgeschlagenen Urteils fertig werden, und manche versuchten dem Buch als hervorragendem Roman etwas abzugewinnen. Und warum auch nicht? Der Text war ja unverändert geblieben. Wenn er als Autobiografie so anrührend gewesen war, so sollte er doch als Fiktion eine nicht unähnliche Wirkung erzielen.

Man berief sich auf die Postmoderne, auf so berühmte und gescheite Leute wie Roland Barthes, der in seiner Autobiografie von vornherein abstreitet, das Ich in seinem Buch sei mit ihm identisch. Dank der Unzulänglichkeit der Sprache ließe sich immer nur in Fiktionen reden, womit der Unterschied zwischen den Gattungen hinfällig würde, hieß es da. Was in unserer Phantasie

existiert, hat nur beiläufig mit dem, was draußen geschieht, etwas gemeinsam, sodass wir genauso gut Geschichten wie Geschichte erzählen können. Dass Geschriebenes eine Art Zeugenschaft sein kann, liegt außerhalb des Rahmens einer solchen Theorie.

Angewendet auf das Buch von Wilkomirski hielt die Theorie nicht stand. Bücher haben Zusammenhänge mit der Welt, in der ihre Leser leben, die Bücher und ihre Inhalte schweben nicht wie der Geist über den Wassern. Wir sind wieder bei den anfangs erwähnten Gegensätzen zu dem Begriff *falsch*, diesmal *falsch* und *wirklich*. Warum die beiden nicht austauschbar sind, wissen wir spätestens seit Kant, der es zwar nicht im Zusammenhang mit dem Schrecklichen, wohl aber im Zusammenhang mit dem Schönen deutlich gemacht hat. Er schrieb nämlich:

»Was wird von Dichtern höher gepriesen als der bezaubernd schöne Schlag der Nachtigall, in einsamen Gebüsch, an einem stillen Sommerabende bei dem sanften Lichte des Mondes? Indessen hat man Beispiele, daß, wo kein solcher Sänger angetroffen wird, irgendein lustiger Wirt seine zum Genuß der Landluft bei ihm eingekehrten Gäste dadurch zu ihrer größten Zufriedenheit hintergangen hatte, daß er einen muthwilligen Burschen, welcher diesen Schlag (mit Schilf oder Rohr im Munde) ganz der Natur ähnlich nachzumachen wußte, in einem Gebüsch verbarg. Sobald man aber inne wird, daß es Betrug sei, so wird niemand es lange aushalten, diesem vorher für so reizend gehaltenen Gesange zuzuhören (...). Es muß Natur sein, oder von uns dafür gehalten werden, damit wir an dem Schönen als einem solchen ein *unmittelbares* Interesse nehmen können.«<sup>4</sup>

Dasselbe, lässt sich hinzufügen, trifft auf das Erhabene und, in unserem Fall, auf das Schreckliche zu. Ist es Nachahmung, so untersteht es einem anderen Verständnis, einer anderen Rezeption, als wenn es uns als Wirklichkeit vorgeführt wird. Der Begriff »Natur«, den Kant verwendet, schränkt die Sache zu sehr ein. Denn eigentlich geht es ums Echte und Unechte, es geht um die Lüge. Wüssten wir von vornherein, dass der Bauernbursche die Nachtigall nachahmt, so könnten wir seine Kunstfertigkeit sogar bewundern, nur dann nicht, wenn er vorgibt, seine Stimme sei wirklich die der Nachtigall.

Zurück zum Fall Wilkomirski, der sein Buch eben nicht als fiktive Nachahmung gelesen haben wollte. Der Verlag versuchte auf seine Weise, als die Zweifel immer lauter wurden, die Wogen zu glätten. Im Jahre 1998, also vier Jahre nach der Erstveröffentlichung, gab Siegfried Unseld, der Verleger, eine Presseerklärung ab, in der er schrieb: »Urkunden, nach denen Benjamin Wilkomirski suchte, widersprechen der erinnerten Lebensgeschichte (...). Ich bat den Autor um ein klärendes Nachwort. Dort heißt es: »Die juristisch beglaubigte Wahrheit ist eine Sache, die eines Lebens eine andere.«<sup>5</sup> Der Verleger fährt fort: »Es ist nicht Aufgabe des Verlages, diesen Widerspruch aufzulösen.« Bezeichnend ist die Missachtung von Wirklichkeit als ein Wahrheitswert und die Abwertung der juristischen Beglaubigung, die, laut dieses merkwürdigen Satzes, nichts mit dem Leben zu tun hat. Allerdings: Unsere Kultur, und nicht erst die Postmoderne, verleitet zu solchen Verwirrungen. Gerade darum ist der Begriff des Gegenwerts, des Falschen, so nützlich. Wilkomirski wurde von niemandem verklagt, nur umgekehrt. Bruno Doesseker, alias Benjamin Wilkomirski, drohte mit einem Prozess gegen den Journalisten, der ihn entlarvt hatte.

Trotzdem bleibt die Frage im Raum stehen, warum eine wirkungsvolle Biografie nicht als ein ebenso wirkungsvoller Roman konsumiert werden kann, wenn der Text doch der gleiche bleibt. Die Antwort fällt dem Juristen leichter als dem Literaturkritiker. Denn jener sagt lapidar: »Wer Biografisches veröffentlicht, muss die Wahrheit schreiben (...) oder mit Unterlassungsklagen rechnen.« Wir Literaturbeflissenen müssen auch noch mit Aristoteles rechnen. Der hielt die Geschichte, also das tatsächlich Geschehene, für das Einmalige, daher Zufällige. Er erklärt in seiner Poetik: »Es ergibt sich, dass es nicht die Aufgabe des Dichters ist, zu berichten, was geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte und was möglich wäre nach Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit. Der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch, dass der eine Verse schreibt und der andere nicht (...); sie unterscheiden sich vielmehr darin, dass der eine erzählt, was geschehen ist, der andere, was geschehen könnte. Darum ist die Dichtung auch philosophischer und bedeuten-

der als die Geschichtsschreibung. Denn die Dichtung redet eher vom Allgemeinen, die Geschichtsschreibung vom Besonderen.«

Demzufolge könnte es ja sein, dass gut erzählte Lügen, wenn sie als solche entlarvt worden sind, den Rang der Dichtung erhalten, weil sie eben doch das Allgemeine dargestellt haben. Und Aristoteles meint auch: »Selbst wenn es sich trifft, dass der Dichter über wirklich Geschehenes dichtet, ist er darum nicht weniger Dichter. Denn zuweilen kann wirklich Geschehenes dem entsprechen, was wahrscheinlich und möglich gewesen wäre, und insofern kann auch jenes als Werk des Dichters gelten.«

Damit hatte Aristoteles vermutlich historische Fiktionen im Sinn, also Dramen und Epen, die historisches Material verarbeiten, nicht aber Pseudohistoriker, die erfundene Geschichten als wirklich Geschehenes ausgeben. Auffallend ist jedenfalls, dass schon damals diese Unterscheidungen die Diskussion anregten, wenn sie auch nicht die Empörung entfachten, welche die Enthüllungen von Wilkomirskis wahrer Identität auslösten.

Denn die letztlich gültige Aufnahme von *Bruchstücke* widerspricht der Hoffnung, derselbe Text ließe sich so oder so lesen, ohne dass die Qualität von seiner Echtheit oder deren Gegenteil beeinträchtigt würde. Als Roman wurden die Unzulänglichkeiten, auch der minderwertige Stil, besonders deutlich. Als Roman war es nur ein Kitschroman, abgeschrieben, abgedroschen und voller Effekthascherei. Ein eindrucksvolles Erlebnisbuch wird eben nicht zur gehobenen Belletristik, nur weil es an Glaubwürdigkeit eingebüßt hat. Der nackte Hilfeschrei des verlassenem und gequälten Kindes ruft unser Mitleid auf den Plan, der nachgeahmte nur unser Gähnen oder unsere Entrüstung, weil wir darauf hereingefallen sind. Kants Bauernbursche und die Nachtigall im existentiellen Kontext.

Nun hat es aber Fälschungen über die KZs, wie Wilkomirskis, eigentlich von Anfang an gegeben. Schon gleich nach dem Krieg gab es neben Berichten und Reportagen schlecht geschriebene Heftchen, Anhäufungen von Grausamkeiten, die die KZs als Hintergrund verwendeten, Pornographie der Gewalt. Und auch nachher gab (und gibt es vermutlich) Bücher und Filme dieser Art. Offensichtlich geben die KZs für die Schreiber harter Porno-

graphie eine dankbare Kulisse her. Aber diese Produkte wurden die längste Zeit nicht ernst genommen, sie wurden kaum wahrgenommen. Im Fall Wilkomirski war die Teilnahme aber auch auf höherer Ebene vorhanden. Das hat vielleicht mit der zeitlichen Entfernung zu tun, durch die eine Mythologisierung des damaligen Geschehens eingesetzt hat, die das Unwahrscheinliche wahrscheinlicher macht. Der Kernpunkt der Vernichtungslager war die Industrialisierung des Mordens, der eigentliche Terror lag in der völligen Verdinglichung des Menschen. Das ist schwer zu verkraften. Eine unwahrscheinliche Folge von krassen Bildern und sadistischen Einzelheiten ist leichter aufzunehmen und in der besonderen Plausibilität des Kitsches auch einleuchtender, wenn auch unwahrer.

Mein zweites Beispiel ist umgekehrt. Nicht eine erfundene Geschichte, die sich als erlebte Wirklichkeit maskiert, sondern eine wirklich erlebte Geschichte, die sich ein Fremder als Roman aneignet. Das eine ist so zwielichtig wie das andere. Der Skandal um diese Enteignung, ich möchte sie eine späte Arisierung nennen, wurde losgetreten durch das im Jahre 2002 in der Serie *Bibliothek der Erinnerung* im Metropol Verlag veröffentlichte Buch von Jakob Littner, *Mein Weg durch die Nacht*, mit ungefähr 160 Seiten – der Umfang ist nicht unwesentlich, wie Sie gleich sehen werden.<sup>6</sup> Gleichzeitig erscheint eine Neuauflage eines alten Romans des berühmten Autors Wolfgang Koeppen, genannt *Jakob Littners Aufzeichnungen aus einem Erdloch*, im Jüdischen Verlag im Suhrkamp Verlag, 192 Seiten.<sup>7</sup>

Wie verhalten sich diese beiden Bücher zueinander? Das hat seine Vorgeschichte. Jakob Littner, ein gebildeter Münchner Briefmarkenhändler und frommer Jude, der während des Kriegs nach Polen verschleppt wurde und dort mit knapper Not in Ghettos und Verstecken überlebte, schrieb im ersten Nachkriegsjahr seine Erinnerungen an den großen Judenmord nieder. Er nannte sie *Mein Weg durch die Nacht*. Nach anfänglichen Schwierigkeiten wurde das Manuskript von dem kleinen neuen Herbert-Kluger-Verlag angenommen, unter der Bedingung, dass ein Lektor es noch gründlich überarbeiten müsse. Littner akzeptierte die Bedingung, wenn auch ungern. Das Buch erschien 1948

unter Littners Namen als Autor, mit dem reißerischen Titel *Aufzeichnungen aus einem Erdloch*.<sup>8</sup> Der Name des Bearbeiters war nicht erwähnt. Es wurde lauwarm rezensiert, der Verlag machte bald Konkurs, Littner wanderte nach Amerika aus und soll mit dem fertigen Produkt »restlos unzufrieden und enttäuscht« gewesen sein.

Der ungenannte Bearbeiter war der junge Wolfgang Koeppen. Als der Suhrkamp Verlag 1992 den Jüdischen Verlag übernahm, erschien zur Eröffnung ein alter verschollener Roman des inzwischen berühmt gewordenen Romanciers, nämlich *Jakob Littners Aufzeichnungen aus einem Erdloch*. Koeppen war zum Autor avanciert, und auf der Taschenbuchausgabe prangte auch sein Foto, nicht etwa Littners. Im Vorwort des neu-alten Buches erklärte Koeppen, er hätte mit Notizen des Verlegers gearbeitet, die auf dem mündlichen Bericht eines Überlebenden beruhten. »Der Entkommene«, so Koeppen, »suchte einen Schriftsteller.« In Wirklichkeit hatte ein Verfasser einen Verleger gesucht. Als Koeppens *Roman* erregte das Buch Aufsehen, obwohl es auch Leser gab, die sich fragten, wo Koeppen die vielen Details her hatte.<sup>9</sup> Nirgends stand zu lesen, dass Koeppen mit einem fertigen Manuskript gearbeitet hatte, das er sogar stellenweise kürzte. Oder dass er dem Verfasser persönlich begegnet ist, und dieser ihm unsympathisch war.<sup>10</sup> Dieses ursprüngliche Manuskript von rund 160 Seiten liegt nun vor, zusammen mit Material zur Entstehungs- und Vertriebsgeschichte. Aber auch die erwähnte Neuausgabe von Koeppens *Roman* liegt vor, und, anders als im Falle des schon halb vergessenen Wilkomirski, hat sich eine Debatte entsponnen, ob Koeppens Genie die Aufzeichnungen des unbedarften Juden genügend verwandelt habe, um es sein eigenes Werk nennen zu dürfen.

Den entlastenden Resultaten kann ich mich nicht anschließen. Mein Vergleich der beiden Bücher ergibt nämlich (und ich habe sie sehr gründlich gelesen), dass fast alles in Koeppens Buch abgeschrieben ist, mit Kürzungen und kleinen stilistischen Änderungen, die zu geringfügig sind, um den Plagiatvorwurf zu entkräften. Hier ein paar Beispiele. Der Einmarsch der Deutschen in Prag bei Littner: »Wir gingen dann zusammen zum Wenzel-

platz, und tatsächlich sahen wir dort eine Volksmenge, meistens Volksdeutsche, mit Hakenkreuzfähnchen, welche die einziehenden deutschen Truppen begrüßten. Es wimmelte von weißbestrumpften Zivilisten. In den Seitenstraßen hielt sich die tschechische Bevölkerung abseits, viele weinten.« Und bei Koeppen, der seinem Verleger Unselld versicherte, jedes Wort seines Buches stamme von ihm: »Wir gingen zum Wenzelplatz. Er war schwarz von Menschen, Volksdeutschen, die Hakenkreuzfähnchen schwangen und mit ungeheurem Jubel die deutschen Truppen begrüßten. Mir fielen weißbestrumpfte Zivilisten von gewalttätigem Wesen auf. (...) In den Seitenstraßen des großen Platzes stehen die Tschechen wie unbeschert gebliebene Kinder.« Als ob sich die Tschechen eine solche Bescherung gewünscht hätten! Littner schreibt: »Auch in Lemberg war ein großes Durcheinander«; Koeppen: »Lemberg glich einem aufgestörten Ameisenhaufen.« Die Ameisenmetapher folgt bei Littner zwei Seiten später. Zu Koeppens Rechtfertigung wird behauptet, er habe Littner literarisiert. Doch die anschaulichsten Vergleiche stammen sowieso von Littner, z. B. die Beschreibung seines Aufenthalts im engen Bunker. »Unser Einstiegloch war sehr eng, wie der Hals einer Flasche, ich kam mir vor, wie ein in die Flasche gestoßener Kork.« Koeppen übernimmt das wortwörtlich. Über Plünderungen vergrabenen jüdischen Gutes durch die polnische Bevölkerung schreibt Littner: »Alles pilgerte hinaus, wie seinerzeit in Alaska, um dort zu »prospektieren««. Koeppen: »Von weither kamen die Menschen wie einst nach Alaska, um aus der Erde Gold zu graben.«

Die auffallendste Änderung besteht darin, dass Koeppen das meiste in Tagebuchform und im Präsens an uns vorüberziehen lässt. Daraus entstehen Unstimmigkeiten, da der Erzähler meist nicht in der Lage ist, Tagebuch zu führen. Die Prosa sollte dadurch wohl zügiger, romanhafter werden. Littner hat aber ein Sachbuch geschrieben, er hat einen Zeugenbericht in wirkungsvoller Sprache abgelegt, wie Primo Levi, dessen berühmtes und um dieselbe Zeit verfasstes Buch auch zunächst auf Ablehnung oder zumindest Gleichgültigkeit stieß. Littner war durchaus sprachbegabt und hatte sogar eine poetische Ader, Koeppen

auch, nur eben für eine andere Art von Poesie. Koeppen gibt sich eher existentiell, Littner lässt gelegentlich kleine Trostgedichte einfließen, die Koeppen streicht. Koeppen strebt einen Kahlschlagstil mit Höhenflügen ins Pathos an: »Um den Wald schlich der uniformierte Tod« oder über die SS: »Sie waren Oger, die ihren Tribut an Menschenfleisch verlangten. Sie waren Höllenboten der abendländischen Zivilisation des zwanzigsten Jahrhunderts.« Es ist ein Ton, der damals modisch war und heute veraltet wirkt, während Littners eigene Ausführungen ihre Authentizität behalten haben, gerade weil er literarisch weniger ehrgeizig war. Den Wert von Details, an denen der jetzigen Holocaustforschung viel liegt, hat Koeppen, wohl auch die damaligen Verleger und das Publikum, nicht erfasst, aber Littner verstand ihn. Anstößiges und Unappetitliches, fast alles, was mit Hygiene und Notdurft zu tun hat, auch eine Stelle über die Vergewaltigung zweier jüdischer Mädchen durch die SS, hat Koeppen ausgelassen.

In dem zusätzlichen Material der Neuausgaben werden zwei unguete, aber umso spannendere Kapitel deutscher Nachkriegskultur am Exempel statuiert. Das erste ist ein Stück Verdrängungsgeschichte. Der Desch Verlag, der Wiecherts *Totenwald* veröffentlicht hatte, lehnte Littners Manuskript mit folgender Begründung ab: »Ein sentimental-pathetisch-erbaulicher Erlebnisbericht, der als eigene Publikation ganz indiskutabel ist. Man kann einen derartigen Aufsatz, der literarisch und ideenmäßig ohne den geringsten Wert ist und auch inhaltlich nichts Neues zutage fördert, weder innerhalb der Dokumente noch sonst irgendwo im Verlagsprogramm unterbringen.«<sup>11</sup> Damals hatte die Holocaust-Forschung noch nicht einmal begonnen, und doch fand man, man hätte schon alles und mehr als genug gehört: »In Anbetracht der vielen Publikationen über den Gesamtkomplex der terroristischen Methoden des Dritten Reiches [müsste auf den *Totenwald*] in der natürlichen Stufenfolge (...) ein starkes Werk von einem mindestens ebenso starken gefolgt werden.«<sup>12</sup> Der Vergleich mit dem *Totenwald* geht über den Unterschied hinweg, dass Wiechert ein politischer Häftling in Buchenwald war, Littner dagegen ein deportierter deutscher Jude, der in minutiösem Detail beschreibt, wie in einer kleinen Stadt im »General-

gouvernement« Polen nach und nach, in einer »Aktion« nach der anderen, die Vernichtung der Juden stattfand. Das heißt, Wiechert und Littner befanden sich in ganz unterschiedlichen Situationen. Damals wurden noch alle Nazi-Verbrechen in einen Topf geworfen.

Das zweite und scheinbar noch nicht beendete Kapitel ist die Neuauflage von 1992 unter Koeppens Namen, mit einem Vorwort, in dem Koeppen vorgibt, Littner nicht einmal persönlich begegnet zu sein, und natürlich nichts von einem fertigen Manuskript wissen will. Privat gestand er, der »Händler«, wie er Littner immer verächtlich nannte, sei ihm unsympathisch gewesen, obwohl er, Koeppen, doch Philosemit sei. Die Angehörigen des inzwischen Verstorbenen in Amerika waren zu Recht empört, als sie von der neuen Zuschreibung erfuhren. Koeppens Verteidiger fragen, warum Koeppen so unverschämt gelogen hat (das Adverb ist meines) und spekulieren über den Druck, den der Verlag ausübte.

Aber ist diese Frage nicht wie die, warum die Deutschen, die anno dazumal jüdisches Eigentum übernahmen, sich nach dem Krieg weigerten, es wieder herauszugeben? Sowohl Koeppen wie sein Verleger gehörten einer Generation an, die mit Arisierungen nicht gerade zimperlich umgegangen ist. Natürlich verkauft sich ein unbekannter, daher neuer Koeppen Roman besser als ein alter Tatsachenbericht eines Unbekannten. Wahrscheinlich redeten sie sich sogar ein, philosemitisch wohlwollend zu handeln.

Die erste Phase dieser Veröffentlichungsgeschichte belegt die Verdrängungsmechanismen der frühen Nachkriegswelt, die erst mit dem Auschwitzprozess, der vor vierzig Jahren stattfand, zurückgewälzt wurden. Die zweite, die der Veröffentlichung und Rezeption in den 90er Jahren, konfrontiert uns mit einer Vertuschung und Verleugnung, die bis heute andauert. Die merkwürdige Rechtfertigung, Koeppen, das Genie, habe große Literatur aus einem minderwertigen Schriftstück gemacht, wird von dem seit 2002 erhältlichen Original widerlegt. Mir zum Beispiel gefallen Littners Aufzeichnungen, auch vom literarischen Standpunkt, besser als Koeppens retuschierte Fassung. Littner schrieb in der Sprache unserer von den Nazis ermordeten Väter,

mit ihrer feinen Mischung aus Pietät und Ironie, die ich in seinem Bildungsideom wiedererkenne, auch und gerade dort, wo es den Enormitäten des Erlebten nicht gewachsen scheint. Anderen Lesern werden Koeppens philosophisch-poetische Zutaten, die mir den Blick verstellen auf den wirklichen Juden, dem das Unheil zugestoßen ist, nach wie vor besser behagen. Wer nicht von Koeppens Ruhm geblendet ist, der wird sein Buch sowieso für kein Meisterwerk halten, und ein Roman ist es schon gar nicht. Doch man kann sich aussuchen, welches einem lieber ist. Objektive Wertkriterien gibt es da nicht, die sind im Einzelfall sowieso nur schwer anwendbar. Abgesehen von der Rechtsfrage des Plagiats oder auch der moralischen Problematik einer solchen Bearbeitung, die das Original schlicht unterschlägt, bleibt in unserem Rahmen noch die gesellschaftspsychologische Frage, was man denn lieber liest und ob eine Verwischung der Tatsachen durch schriftstellerische Manipulation unserem Unbehagen entgegenkommt, indem es dieses teilweise aufhebt. Ob nicht gerade durch die Bearbeitung Kitsch entsteht, nämlich Nachahmung ohne tieferen Gehalt. Moralisch gesehen hat hier einer aus der Tätergesellschaft, mochte er auch noch so einfühlsam sein und noch so gut schreiben können, dem Opfer das letzte genommen, was ihm geblieben war, nämlich das gelebte Leben und das Recht, seine Erinnerungen in seinen eigenen Worten zu gestalten, sodass eine letzte Enteignung und Erniedrigung über das Grab hinaus stattfand.

Doch selbst wenn Koeppens »Bearbeitung« ein einschlägig neues Werk produziert hätte, so bleibt neben dem Plagiatvorwurf noch immer die Frage, die das Gericht in den verbotenen beiden Romanen von Biller und Herbst zu beantworten hatte, nämlich ob man einen Roman schreiben darf, der gar kein Roman ist, sondern eine gewendete Autobiografie, dessen Autor von einem Fremden zum Romanhelden degradiert wurde, genau wie die Klägerinnen den neueren Autoren vorwarfen.

Bis vor kurzem schien es mir adäquat, zwischen Fiktionen einerseits und Reportagen und Geschichtsschreibung andererseits zu unterscheiden, wobei ich Biografie bzw. Autobiografie in die letztere Kategorie mit einbezog. Ich wehrte mich – schlüssig, wie

mir schien – gegen die Vermischung der Gattungen, wo etwa gefälschte Memoiren zum Rang eines Romans erhoben werden könnten.

Mit den beiden verbotenen Romanen des letzten Jahres kommt aber meine Überzeugung ins Schwanken. Beide Autoren sind etabliert, der zweite, Alban Nicolai Herbst, ist Mitglied von PEN und Grimmelshausen-Preisträger. Das Grundgesetz versichert beiden und ihren Lesern: »Die Kunst ist frei.« Wichtiger als dieser Grundsatz war den Richtern aber der Personenschutz, denn in beiden Büchern fanden die Klägerinnen ihre Intimsphäre und damit ihre Menschenwürde angegriffen. Ich zitiere noch einmal Peter Raue: »Dabei kommt es (...) gar nicht darauf an, ob die geschilderten Vorkommnisse wahr sind: Entsprechen sie der Wahrheit, verletzen sie die Intimsphäre – sind sie romanhaft frei erfunden, wehren sich die Klägerinnen gegen die Veröffentlichungen, weil Unwahres über sie behauptet wird und sie halten das für genauso unzulässig wie wahrheitswidrige ›Tatsachenbehauptungen‹ etwa in Biografien.«

Hier stutze ich. Denn wenn ein Autor sein Werk für eine Fiktion erklärt, dann lehnt er damit doch den Wirklichkeitsanspruch ab, auch wenn er seine Einzelheiten aus seiner Umgebung bezieht. Indem er es zur Fiktion macht, strebt er (oder sie) die Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit, im aristotelischen Sinne, an, nicht mehr die Feststellung des Einzelfalls. Er oder sie setzt seine Gestalten und ihr Schicksal der ästhetischen Betrachtung aus, wobei es nicht mehr darauf ankommt, was sich tatsächlich ereignet hat. Also gerade das, was die Klägerinnen in diesen Fällen mit Erfolg eingeklagt haben, sollte den Autoren als Rechtfertigung dienen. Sie haben die Klägerinnen als Modelle benutzt, nicht aber als Personen gemeint. So hätte ich bis jetzt argumentiert.

Es scheint aber noch eine andere Sichtweise zu geben, derzufolge die Fiktion eine Bemäntelung des Tatsachenberichts ist. Aus dieser Perspektive ist der betreffende Roman gar kein Roman, sondern entpuppt sich als eine trübe Skandalgeschichte. Mehrere Zeitungen, darunter der *Tagesspiegel*, die *Süddeutsche Zeitung* und die *Frankfurter Jüdischen Nachrichten* hielten das

Urteil gegen Biller für gerecht, weil sie Sympathie für die Klägerin hatten. Wie gesagt, wir können die beiden Romane, um die es aktuell geht, nicht lesen und einzeln beurteilen, weil sie ja verboten sind, aber es lohnt sich, die Möglichkeit einer solchen Grenzüberschreitung prinzipiell ins Auge zu fassen, wobei die Unkenntnis eventuell sogar hilfreich ist.

Im Falle Biller gibt es nämlich noch ein erschwerendes Detail, das in der Öffentlichkeit und sicherlich auch vor dem Gericht zur Teilnahme für die Klägerin beigetragen hat. Die im Roman geschilderte Esra hatte laut Raue, »eine schwer kranke, zum Zeitpunkt der Veröffentlichung 14-jährige Tochter (...), der man die Schwere der Erkrankung bisher verheimlicht hat und die nun im Roman lesen muss, wie krank sie ist: Hier lässt sich durchaus eine unzulässige Verletzung des Kernes des Persönlichkeitsrechtes bejahen!« So spricht der Jurist. Als Literaturwissenschaftlerin gebe ich zu bedenken: Ein Romancier begibt sich des Rechts, als Berichterstatter ernst genommen zu werden und handelt dafür das Recht ein, willkürlich mit den Fakten, die ihm als Anstoß dienen, umzugehen. Ein Romancier sieht ein krankes Kind und macht daraus im Buch ein todkrankes. Ob das wirkliche Kind wirklich todkrank ist, ist dem Buch nicht zu entnehmen: Es ist ja ein Roman. Wollte der Schriftsteller etwa eine Wunderheilung einflechten, so wäre damit durchaus nicht gesagt, dass er dem Kind und seiner Mutter eine Wallfahrt nach Lourdes empfiehlt. Warum ihn also verantwortlich machen für eine Diagnose, die ja in diesem fiktiven Zusammenhang gar keine sein kann?

Angefangen hatte es eigentlich schon 1971, als Klaus Manns im Exil entstandener Schlüsselroman *Mephisto*, der Gustav Gründgens Karriere unter den Nazis zum Stoff hatte, auf Klage seines Adoptivsohns verboten wurde. Seit 1981 ist er wieder erhältlich. Raue meint, das Mephistoverbot sei »überraschenderweise« folgenlos geblieben – eben bis 2003. Und er weist auf das Offensichtliche hin, nämlich die Gefahr der Einschüchterung sowohl der Autoren wie der Verlage. Darüber hinaus wäre eine ganze Anzahl von großen literarischen Werken solchen Verboten zum Opfer gefallen, wenn sie nach heutiger Rechtsprechung beurteilt worden wären. Darunter Goethes *Werther*, Fontanes *Effi*

*Briest* und Thomas Manns *Buddenbrooks*. Die Gefahr besteht nicht nur darin, dass zukünftige Klassiker unter Umständen nicht verkauft werden dürfen, sondern auch dass sie von vornherein nicht geschrieben werden, weil die aktuellen Umstände, an denen sich des Dichters oder der Dichterin Phantasie entzündet, durch die Rechtslage für die Literatur tabuisiert worden sind.

Was tun? Der Jurist flüchtet zu uns, den Literaturexperten. Er schlägt nämlich vor, dass in jedem Einzelfall das Gericht entscheiden müsse, ob der Persönlichkeitsschutz die freie Ausübung der Kunst übertrumpft oder umgekehrt. Das hinge dann unter anderem auch davon ab, wie hoch das literarische Werk als Kunstwerk einzuschätzen wäre. Er lehnt also die Möglichkeit ab, dass jedes fiktive Werk vom Artikel 5, Absatz 3 des Grundgesetzes profitieren kann, welcher lapidar sagt: »Die Kunst ist frei.« Nicht für ihn die Zusammenfassung: »Ob naives Gesabber, stilistischer Dreck, präntiöser Kitsch oder geniales Sprachwerk, vor dem Gesetz sind alle gleich.« Um der zukünftigen und der Gegenwartsliteratur nicht von vornherein das Handwerk zu legen, müssten die Gerichte sich zu Werturteilen aufraffen, meint Raue: »Je höher (...) das zu beurteilende Werk anzusiedeln ist, desto zurückhaltender muss die Frage bejaht werden, ob der Kern die Ehre des Betroffenen verletzt und das Verbot zu rechtfertigen ist.« Wenn die Gerichte mit ihrem Latein in Dingen Kunstkritik nicht weiter wissen, dann sollen sie »Sachverständige«, also unsereinen, befragen.

Nun gibt es aber gerade in den Werturteilen über neuere Werke keine gültigen Maßstäbe. Rezensenten sind fast immer uneinig, aber auch die Literaturtheoretiker haben in dieser Hinsicht versagt, das heißt sie interessieren sich nicht besonders für Wertungsfragen und greifen häufig selber zu Klischees. Man kann zu jedem Werk ein von Sachverständigen ausgesprochenes Für und Wider finden, besonders wenn es sich um kontroverse Werke handelt. Kritiker Adorno hatte ganz Recht, als er zu bedenken gab, Kritiker seien so befangen wie alle anderen: »Das Vorrecht von Information und Stellung erlaubt ihnen, ihre Ansicht zu sagen als wäre sie die Objektivität. Aber es ist einzig die Objektivität des herrschenden Geistes. Sie weben mit am Schleier.« Mir

scheint, kategorisch gesehen sollte Kunst nicht vom Werturteil abhängen. Laut Duden ist Kunst das »schöpferische Gestalten aus den verschiedensten Materialien oder mit Mitteln der Sprache«. Was dabei herauskommt, hat dann nichts mehr mit der Zuordnung zu tun.

Ich habe über drei verschiedene Grenzüberschreitungen in der literarischen Szene und ihre Konsequenzen gesprochen. Das eine ist die Rolle der Gerichte in Fällen, wo zwei Grundrechte miteinander in Konflikt geraten, nämlich der Persönlichkeitschutz im Konflikt mit der garantierten Freiheit der Kunst. Da steht im Mittelpunkt die Frage nach der Grenze zwischen Wirklichkeit und der Interpretation der Wirklichkeit, welche die Belletristik bietet. Der zweite Fall war der einer fingierten Autobiografie und die Frage, ob sie sich, einmal entlarvt, als Belletristik genießen ließe. Die paar Jahre, die seither verflossen sind, während derer Wilkomirskis Buch immer mehr in Vergessenheit geraten ist, zeigen deutlich, dass diese Grenzüberschreitung nicht funktioniert. Der dritte war der umgekehrte Fall eines berühmten Romanciers, dem im Alter nicht mehr einfiel, als sich die schmerzhaften Memoiren eines Unbekannten als eigenes Romanwerk anzueignen. Und das scheint mir moralisch verwerflich, auch wenn dieser Fall nicht vor ein Gericht gekommen ist.

Mit diesem Ausdruck *moralisch verwerflich* habe ich vielleicht Ihre Zustimmung verwirkt. Die automatische Reaktion ist: Nur Banausen moralisieren in Sachen Kunst. Doch hier war von Anfang an im Grunde nur davon die Rede. Vielleicht können wir unser Anliegen noch anders, nämlich mit dem Kitschproblem umschreiben. Kitsch beruht auf Nachahmung, sein Hauptmerkmal ist Mangel an Originalität. Aber ist er deshalb gleich unmoralisch? Hermann Broch, der radikalste Denker über die Kontraste Kunst/Kitsch meinte, er sei es, und seine Freundin Hannah Arendt hat ganz richtig geschrieben: »Wer vor ihm hat diese Frage in der ihr gebührenden Schärfe und Tiefe auch nur gesehen?«<sup>13</sup> Bei Broch sind das Gute und das Schöne höchste Werte in zwei separaten Wertesystemen, jenes in der Ethik, dieses in der Ästhetik. Separat, doch sie ergänzen einander. Es sind absolute Werte, die im Leben leider relativiert werden. Ein wahrer

Künstler versucht ein bestimmtes Werk zu gestalten, es *gut* oder richtig, nicht *schön* zu machen, während der Autor von Kitschwerken direkt an den Schönheitssinn der Konsumenten appellieren will, ohne den notwendigen Umweg über das sorgfältig gestaltete Werk zu nehmen. Für den analogen Bereich der Ethik hat Broch den Begriff des »Kitschmenschen« geprägt, einer der den Vorwand von Güte bemüht, ohne moralisch zu handeln. Ein solcher mag als ein guter Mensch erscheinen, wie der Antichrist der Bibel dem wahren Christus aufs Haar gleicht und doch sein Gegenspieler ist, nämlich das Böse schlechthin, das nur Wirkung, nicht das Wesentliche erzielen will. In der Kunst wird der Nachahmer das Bestehende wiederholen wollen, ohne es weiterzuentwickeln, so dass es versteinert. Wo die Kunst konservativ ist, ist der Kitsch reaktionär. Für den Kitsch besteht die Vergangenheit aus toten Gegenständen, für die Kunst dienen dieselben Gegenstände der Zukunft. Ein Beispiel ist die Pornographie. Sie ist die Antithese von Liebesgeschichten, aber sie ist auch in allen Liebesgeschichten vorhanden. Sie reduziert die offene, ihrem Wesen nach unvollendete Liebesgeschichte zu der sinnlosen Wiederholung sexueller Handlungen.

Broch belegt seine totale Ablehnung von Kitsch als das ästhetische Äquivalent des Bösen im Bild des Kaisers Nero, der sich dem künstlerischen Genuss geschmackvoll arrangierter brennender Christen in seinem Garten hingibt. Hier fallen das politisch Böse und das Kitschige zusammen. Nero ist der Kitschmensch par excellence. Broch schrieb seinen Kitschessay im Jahre 1933, er hatte Mussolini in Italien, Hitler in seiner ersten Phase und den Austro-Faschismus im eigenen Land vor Augen. Alle diese Herrschaften spielten gerne Theater und verwendeten die Technik der Massenunterhaltung, um die Öffentlichkeit zu manipulieren. Er hatte also Beispiele, wo die Kitschmenschen mit Hilfe der Kunst im weiteren Sinne Verbrechen begingen. Seine Analyse lässt sich übrigens auch heute auf verschleiernde Sentimentalität in der politischen Rhetorik anwenden.

Wie ich schon anfangs andeutete, bin ich in meinem Denken über Gattungsfragen verunsichert worden. Ich halte noch immer daran fest, dass Kitsch eine Art der Lüge ist, die auch

politisch-gesellschaftliche Konsequenzen haben kann. Und dass daher ein er- oder verlogenes Werk nicht Kunst im engeren Sinne sein kann, sondern nur Kitsch, Afterkunst. Neu ist mir, dass der Vorwand von Kunst zu einer Ausbeutung anderer Menschen führen kann, die eventuell gesetzliche Intervention erfordert. Und doch sehe ich nicht, wie sich juristisch zwischen Kunst und Kitsch unterscheiden lässt. Neu ist mir auch die Argumentation gegen Biller und Herbst, dass nämlich der Roman nicht eine Art Tarnkappe sein darf, hinter der man vom Leben abgeschaute Skandalgeschichten versteckt beziehungsweise enthüllt. Übrigens wäre diese Art von Verbot meines Wissens nach in Amerika, wo ich lebe, nicht möglich. Aber das ist uninteressant im Kontext der Frage, ob das Verbot gerechtfertigt werden kann, und ob die Ausbeutung, selbst wenn die Gerichte nicht einschreiten, doch vom Standpunkt der Leserin zu verurteilen seien. Zu meiner eigenen Verblüffung frage ich mich, und möchte die Frage an Sie weitergeben: Unter welchen Umständen würde ich selbst zum Anwalt laufen, um mich vor einer wirklichen oder vermeintlichen Verunglimpfung in einem Kunstwerk oder einem literarischen Buch zu schützen? Ich kann mir solche Umstände vorstellen, obwohl mir die Freiheit der Kunst in einer demokratischen Gesellschaft nach wie vor eine Selbstverständlichkeit zu sein scheint. Aber würden wir uns jede Art der Verunstaltung oder auch nur der Peinlichkeit gefallen lassen, selbst durch einen großen Künstler, wenn wir sie verhindern könnten? Und wenn wir uns schützen können, wie vorsichtig müssen die Schriftsteller und Künstler dann werden? Oder droht der Kunst eine partielle Erstickungsgefahr?

- 1 Raue, Peter: Die neue Klage lust – des Dichters Frust? Kursbuch Nr. 155, März 2004, S. 157–164, Zitat. S. 157.
- 2 wie Anm. 1, S. 159.
- 3 Wilkomirski, Benjamin: Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948. Frankfurt/M. 1995.
- 4 Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt/M. 1977, Werkausgabe, Bd. 10, S. 236.
- 5 wie Anm. 3, S. 143.

- 6 Littner, Jakob: Mein Weg durch die Nacht. Mit Anmerkungen zu Wolfgang Koeppens Textadaption. Hg. von Roland Ulrich und Reinhard Zachau. Bibliothek der Erinnerung, Bd. 8. Berlin 2002.
- 7 Koeppen, Wolfgang: Jakob Littners Aufzeichnungen aus einem Erdloch. Roman. Mit einem Nachwort von Alfred Estermann. Frankfurt/M. 2002.
- 8 Littner, Jakob: Aufzeichnungen aus einem Erdloch. München 1948.
- 9 Zachau, Reinhard. In: Littner, Jakob: Mein Weg durch die Nacht, S. 194.
- 10 Ulrich, Roland. In: Littner, Jakob: Mein Weg durch die Nacht, S. 203, 206, 207.
- 11 Estermann, Alfred. In: Littner, Jakob: Mein Weg durch die Nacht, S. 194.
- 12 wie Anm. 11, S. 196.
- 13 Arendt, Hannah: Einleitung zu Hermann Broch, Dichten und Erkennen, Bd. 1, Zürich 1955, S. 15.

Einführung zu den Vorträgen des zweiten Abends

Erlauben Sie mir zwei hinführende Bemerkungen. Zum einen: Warum ist die Frage nach der Unverständlichkeit der Kunst nicht nur ein Problem der Künstler und der Kunstwissenschaften, sondern ein universales und damit philosophisches Thema? In einem Ausstellungskatalog zur Kunst der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts erinnert der Ausstellungsleiter Wieland Schmied an folgenden Vorfall: Der Schriftsteller Günter Kunert hatte im Jahr 1988 in der *Zeit* einen kritischen Artikel zum Sinn der modernen Kunst verfasst und damit eine Flut von Leserzuschriften ausgelöst, in denen sich das aufgestaute Unverständnis des Publikums geradezu eruptiv Luft schaffte. Man sprach von Clownerie und Scharlatanerie, von unverständlichen Experimenten und unappetitlichen Materialien, von Gags und Tricks, der puren Willkür und dem billigen Einfall, von Marktmechanismen und Medienrummel, von dem Geschwätz der Interpreten und der Manipulation der Manager.

Wer allerdings aktuelle Kunstsammlungen und Ausstellungen besucht, kann mitunter die bemerkenswerte Erfahrung machen, dass die so gescholtene Kunst selbst sich dezidiert mit den Widersprüchlichkeiten unserer modernen Lebenswelt auseinandersetzt und sich dabei häufig derselben Kategorien zu bedienen scheint. Man findet Kunstwerke, die bestimmte Seiten unserer Alltagswelt als Clownerien oder bestimmte Seiten des modernen Fortschritts als unverständliche Experimente erkennen lassen. Man findet Kunstwerke, die sich mit der Erfahrung des Banalen auseinandersetzen und uns das Billige von Billig-Produkten, das Klischeehafte von Klischees und das willkürliche menschlicher Willkür vor Augen zu stellen versuchen. Und man findet, gleichsam in eigener Sache, ein Kunstschaffen, das seine ganz eigenen, mitunter auch extrem eigenwilligen Möglichkeiten zu entdecken, auszuloten und auszuschreiten versucht – wie auch ganz andere Personen und Gruppen in unserer freiheitlich verfassten Gesellschaft jeweils ihre eigenen Möglichkeiten auszuloten und auszu-

schreiten versuchen. Insofern ist die zeitgenössische Kunst Teil und Spiegel der gegenwärtigen Kultur. Eine Gesellschaft aber, die aufhörte, in den Spiegel ihrer zeitgenössischen Kunst zu sehen, liefe Gefahr, sich selbst als Kultur aus den Augen zu verlieren. Ebenso problematisch erscheint wohl auch die andere Variante, dass die Menschen bestimmte Bereiche des künstlerischen Schaffens ausgrenzen, diskreditieren oder stigmatisieren, weil sie nicht bereit sind, dieses Kunstschaffen als Leistungen der eigenen Kultur zu betrachten. Von daher ist die Unverständlichkeit der Kunst nicht einfach nur eine Krise der Kunst oder eine Krise des Publikumsgeschmacks. Sie ist Symptom der Schwierigkeit des Umgangs einer Kultur mit sich selbst. Das aber ist eine Frage, die einen übergreifenden Horizont erfordert und damit zu einer philosophischen Frage wird.

Meine zweite Frage lautet: Wir sprechen vom Dialog mit der Kunst oder vom Dialog der Künstler. Was aber soll das im Fall der bildenden Kunst und der Musik heißen, wenn wir unter Dialog etwas Sprachliches verstehen und diese Kunstwerke doch keine sprachlichen Werke sind?

Es ist eine Merkwürdigkeit, dass wir in der Philosophie vielfach auf die Neigung stoßen, dass wir, wenn wir unser sprachliches Verstehen erklären wollen, auf Metaphern der sinnlichen Wahrnehmung zurückgreifen. Wir sagen: Jetzt sehe ich es auch so. Es leuchtet mir ein. Oder man sagt von jemandem, der etwas nicht versteht, er sei dumm, d. h. tump, also taub. Auf der anderen Seite greifen wir dann, wenn wir von Bildern und Musikwerken sprechen, auf die Metapher der Sprache zurück. Wir sehen ein Bild und fragen, was es für eine Bedeutung hat, als wäre das Bild ein Wort; und wir fragen nach der Aussage eines Bildes, als wäre es ein gesprochener Satz. Damit geraten wir aber leicht zu der Vermutung, dass man diese Bedeutung und diesen Satz auch sprachlich ausdrücken und somit von der Sprache der Kunst in die gewöhnliche Alltagssprache übersetzen könnte. Und man stellt sich vielleicht vor, dass die Künstler, die die Sprache der Kunst beherrschen, jeweils verstehen, was der andere Künstler sagen wollte, und dass er dann wiederum mit seinem Kunstwerk darauf antwortet.

Aber auch das scheint mir eine Metapher zu sein. Im Dialog der Künstler geht es, so denke ich, nicht darum, dass einer *erkennt*, was der andere sagen wollte, sondern dass der eine *anerkennt*, was der andere gemacht oder geschaffen hat. Wenn ein Werk in der Überzeugung, dass es Anerkennung verdient, gesehen wird, dann kann das nicht ohne Folgen bleiben für die Frage, welche anderen Werke Anerkennung verdienen. Alles aber, was geschaffen wird, setzt sich den vielfältigen Ansprüchen aus, die aus dem Kunstschaffen der Vergangenheit und der Gegenwart erwachsen sind. Und in diesem Sinne hat sich auch alles, was geschaffen wird, in seinem eigenen Anspruch, der gegenwärtigen Welt etwas Anerkennenswertes hinzuzufügen, zu bewähren.

So ist aber jedes Werk, schon weil es konkret ist, eine Selbstplatzierung im Spektrum des jeweils aktuellen Kunstgeschehens, ob die kunstschaffende Person dies nun will oder nicht. Und in diesem Sinne setzt es sich unvermeidlich dem Dialog der Kunst aus.

Was aber gültige Formen der Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen Welt des Menschen oder was überhaupt gültige Formen der Kunst sind, das kann sich nirgends anders erweisen als in einem Diskurs derer, die einen solchen Diskurs um gültige Formen führen. Das heißt nicht, dass notwendig jeder innovative Beitrag sich schon als gültige Form bewähren wird. Aber das heißt auch nicht, dass alles, was uns auf den ersten Blick fremd und abwegig vorkommt, dies auch ist. Ein seriöses Urteil ist wohl nur dem vorbehalten, der sich diesem Diskurs öffnet, am besten in der direkten Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen Kunst selbst. Ein Diskurs mit der Kunst beginnt daher unvermeidlich immer mit einer Betrachtung der Kunstwerke selbst.

## WIE KOMMT DIE EKSTASE INS BILD?

Die Ekstase als Thema der Kunst taucht aus dem Dunkel vorgeschichtlicher Mythen auf und hat über Jahrtausende, über Generationen und Traditionen hinweg eine unvergängliche Inspirationskraft auf Künstler ausgeübt. Deren Offenheit gegenüber menschlichen Trieben, Sehnsüchten und Grenzerfahrungen, ihre Neugier auf fundamentale Rätsel menschlicher Existenz haben sie immer wieder zur Auseinandersetzung mit dieser Thematik angeregt. In welchen Situationen fühlen sich Menschen gedrängt, die Grenzen ihrer gewohnten Verhaltensweisen und Erfahrungen zu überschreiten, angetrieben von welchen inneren Kräften, ergriffen von welchen äußeren auf sie einwirkenden Einflüssen und Ereignissen?

Die Ekstase als ein körperlich-psychischer Erregungszustand, der eine Zeit lang anhält, einem Höhepunkt zustrebt, wieder abklingt, nachklingt, um in einen Zustand der Ernüchterung zurückzukehren, ist zugleich ein kulturell geprägtes Ereignis. Auslöser und sozialer Rahmen können Gemeinschaftskulte und Gruppenrituale, mythische und religiöse Vorstellungen von Erlösung und Glückseligkeit, aber auch kulturelle Praktiken zur Intensivierung der Erlebnisfähigkeit sein.

Künstlerische Darstellungen solch exzessiven Daseins, zum Beispiel als theatralische, musikalische oder bildnerische Dramatisierungen, sind Annäherungen an jene außergewöhnlichen Bewusstseinszustände, die einen unaufklärbaren Rest an Geheimnisvollem und Rätselhaftem bewahren. Dies macht ihre Faszination aus. Auf Außenstehende können ihre Erscheinungsformen und kulturellen Prägungen anziehend und stimulierend, aber auch abstoßend und äußerst befremdend wirken.

Bereits im antiken Dionysos-Kult und seiner mythischen Ursprungslegende finden wir den Kernbestand an Vorstellungen ekstatischer Zustände: Entfacht durch Wein, Musik, Tanz und sexuelle Ausschweifungen lassen sich die Teilnehmer der bacchantischen Feste erregen und in einen rauschhaften Zustand hi-

neinsteigern, um in religiöser Verzückung zu einer mystischen Vereinigung mit ihrem Gott zu gelangen. Ein in Trunkenheit von Dionysos Ergriffener genießt dessen Seligkeit.

Aber wer sich dem Gott widersetzt oder sogar versucht, diese orgiastischen Feste zu verhindern, wird wie Pentheus grausam bestraft. Im Blutrausch hat ihn seine leibliche Mutter zusammen mit den rasenden Mänaden in blutige Stücke zerrissen.

Die legendären dionysischen Ekstasen enthalten drei Erscheinungsformen, die einzeln oder in ihrem Zusammenwirken in der bildenden Kunst thematisiert wurden: die religiöse Ekstase, die sexuelle Ekstase und die Ekstase der Gewalt und des Tötens. Eros und Thanatos, das Spirituelle und das Animalische, der Schrecken der Gewalt und des Todes und ihre Kehrseite, die Ekstase irdischen sexuellen Glücks und mystischer Vereinigung mit dem Göttlichen im erfüllten Augenblick. »Es ist sonderbar, dass nicht längst die Assoziation von Wollust, Religion und Grausamkeit die Leute aufmerksam auf ihre innige Verwandtschaft und ihre gemeinschaftliche Tendenz gemacht hat«, bemerkte einst Novalis.

Der Fall Pentheus zeigt auch, dass entfesselte Triebe im Rauschzustand als eine Gefahr für den Menschen und das gemeinschaftliche Leben angesehen werden, weil sie zu Sinnestäuschungen, Übererregungen und tranceartigen Zuständen führen können, in denen der Mensch die Kontrolle über sich verliert, außer sich ist und die Grenzen überschritten werden, die ihn vor Gewalttätigkeit bis zum Blutrausch schützen. Es ist die uralte Angst des Menschen nicht nur vor der Unbeherrschbarkeit der Natur, sondern vor sich selbst, vor seiner gewalttätigen, zerstörerischen Potenz, die mit dem technischen Fortschritt ständig anwächst.

Für Künstler, die in ihren Werken die Höhen und Tiefen menschlichen Daseins ausloten und sich in ihren Darstellungen mythischer Legenden bedienen, sind ekstatische Ausnahmesituationen das Einfallstor ihrer Bildphantasien für das Ungewöhnliche, Gefährliche, Verdrängte, für unbefriedigte Begierden und spirituelle Sehnsüchte. Sie schrecken vor der abgründigen Freiheit nicht zurück, sondern bringen sie zur Sprache. Aber Kunst

ist kein Katastrophenschutz. Wenn überhaupt, erscheint sie uns im Nachhinein als ein seismografisches Warnsystem.

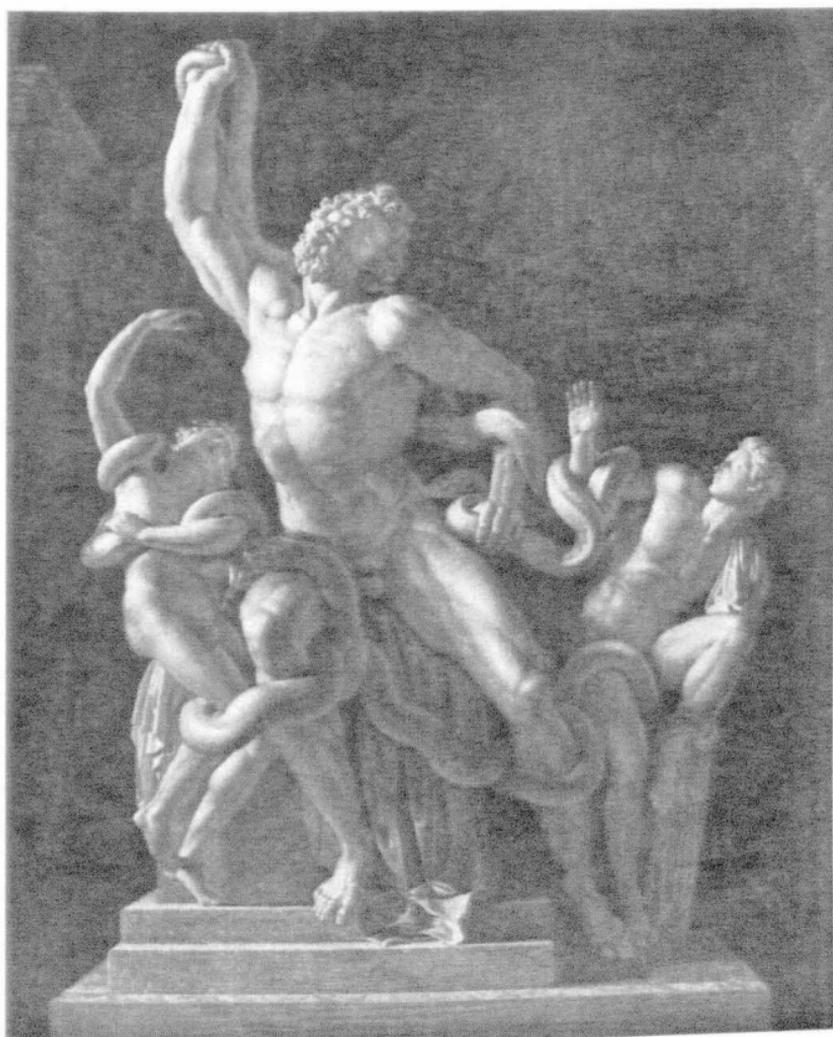
Wie kommt die Ekstase ins Bild? Es ist die Transformation eines in Raum und Zeit sich vollziehenden spontanen und dynamischen Geschehens in das starre Gebilde eines Marmorblocks oder in eine rechtwinkelig begrenzte Bildfläche. Die Ekstase als ein psychischer Zustand, als innere Bewegtheit, äußert sich in Körperbewegungen: Während eines bacchantischen Festes tanzt ein atmender, pulsierender menschlicher Körper, seinem eigenen Rhythmus folgend, sich drehend, schwingend, um sich kreisend bis zur Raserei. Auch ein hingelagerter Körper offenbart seinen inneren Erregungszustand bis in die Fingerspitzen, bis in subtile mimische Veränderungen des Gesichtsausdrucks, da in allen Phasen der Erregung eine bewusste Verhaltenskontrolle vermindert oder ganz ausgeschaltet ist.

Sichtbare Ausdrucksform der Ekstase ist die Körpersprache. Für die künstlerische Praxis und ihre theoretische Durchdringung stellen sich bei der Darstellung solcherart Ereignisse, in denen das Innenleben eines Menschen äußerlich in seiner Mimik, Gestik und den Körperbewegungen sichtbar wird, folgende Fragen:

Welcher kurze Augenblick, welche Sequenz aus einem dynamischen Handlungskontinuum soll ausgewählt und in einem Bild oder einer Skulptur festgehalten werden?

Welcher körpersprachliche Ausdruck eines Erregungsmomentes in einem bedeutungsvollen Geschehen ist am wirkungsvollsten?

Mit diesen Fragen hatte sich G. E. Lessing in seinem »Laokoon«-Aufsatz auseinander gesetzt. In diesem kunsttheoretischen Beitrag über die Grenzen der Malerei und Poesie wird eine hellenistische Skulpturengruppe zum Anlass genommen, über die Frage nachzudenken, welchen Augenblick des Todeskampfes Laokoons und seiner beiden Söhne mit zwei Meeresschlangen der Künstler auswählen soll. Nach der antiken Legende waren die beiden Schlangen von Apollon geschickt, um den Priester Laokoon zu bestrafen, weil er gegen die göttliche Ordnung verstieß. Statt im Zölibat zu leben, hatte er geheiratet und zwei Söh-



*Laokoon-Gruppe, Rom, Vatikan.*

ne gezeugt, die deshalb zusammen mit dem Vater umgebracht wurden. Nach einer anderen Version rächten sich die Götter, weil Laokoon die Trojaner vor dem hölzernen Pferd warnte, das die Griechen vor den Toren ihrer Stadt zurückgelassen hatten.

Ein kurzer Moment eines ekstatischen Zustandes im Angesicht des Todes ist in Marmor festgehalten und hat nahezu zweitausend Jahre überlebt. Welcher Augenblick des schrecklichen Ereignisses ist dargestellt bzw. soll nach Ansicht Lessings ausgewählt werden? Am wirkungsvollsten wäre doch wohl der dra-

matische Höhepunkt, in dem Laokoon den letzten Todesschrei ausstößt. Aber Lessing entscheidet sich – wie der hellenistische Künstler – gerade nicht für diesen Augenblick, sondern für einen Zustand vor diesem Höhepunkt.

Er begründet seine Ansicht mit folgenden Argumenten: Das heroische Sich-Wehren, das letzte vergebliche Sich-Aufbäumen gegen die göttliche Übermacht, soll in »höchster Schönheit« verkörpert werden. Denn ein von Schmerz und Leid verzerrtes Gesicht, ein weit aufgerissener Mund, in dessen Höhlungen man hineinblicken kann, aus dem ein grässlicher Todesschrei ausgestoßen wird, verliert seine Würde, weil es »das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt«.

»Es gibt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die hässlichsten Verzerrungen äußern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, dass alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigem Stande umschreiben, verloren gehen.« Einen solchen verzerrten Gesichtsausdruck auf Dauer in einer Marmor-Skulptur erstarren zu lassen, würde bei wiederholter Betrachtung eher Widerwillen erregen, statt Gefühle der Erhabenheit, der Bewunderung und des Mitleids auszulösen. Wir können hinzufügen: Ein theatralischer Pathos-Stil, der Gefühlsausbrüche monumentalisiert, kommt in Gefahr, ins Lächerliche abzustürzen.

In Lessings Überlegungen zur Wirkungsästhetik der bildenden Kunst im Vergleich zur Dichtkunst wird am Beispiel der antiken Skulpturengruppe mit einer zweiten Begründung argumentiert, die vom aktiven Sehen und anschaulichen Denken ausgeht, das durch menschliche Einbildungskraft stimuliert wird: »Dem Auge das Äußerste zu zeigen, lässt der Phantasie die Flügel binden.«

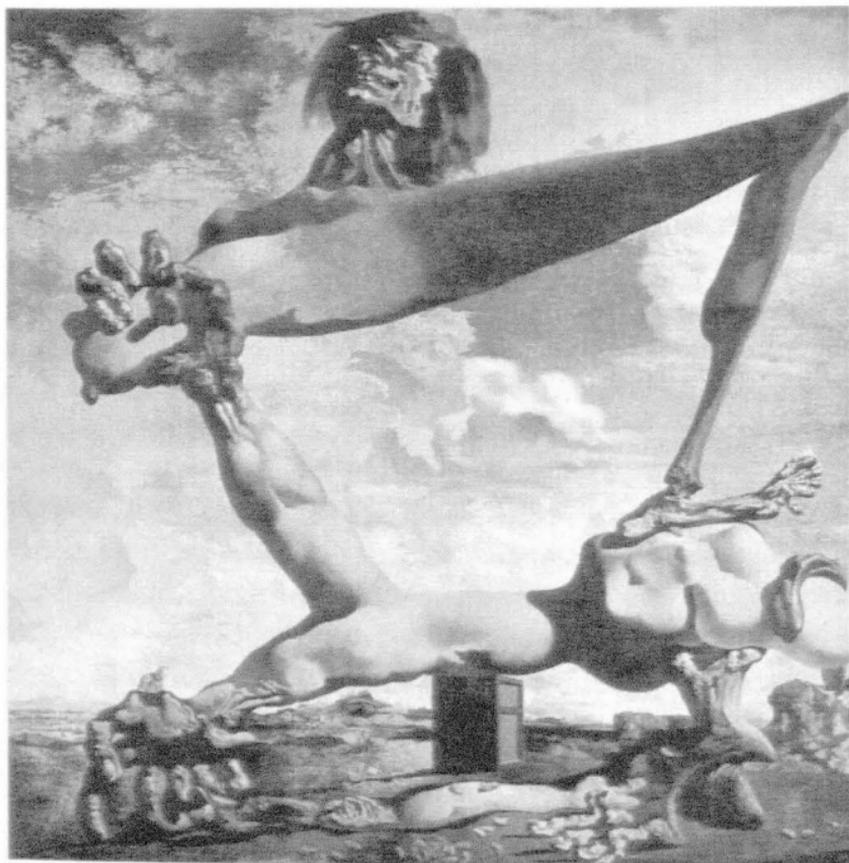
Beflügelt wird die Wahrnehmung, wenn sie das, was sich ihr momenthaft zeigt, zugleich nach Form und Inhalt ergänzen, erweitern und vertiefen kann. Die Laokoon-Figuration zeigt nach Meinung Lessings deshalb nicht das Äußerste des Geschehens. Der dargestellte Augenblick im Totenkampf ist so gewählt, dass der Betrachter das kommende schreckliche Ende voraussieht, den letzten Todesschrei erwartet. Aber er kann dieses nur vor-

aussehen, wenn er sich auch die zurückliegenden Momente des Geschehens vorstellt. Der Betrachter sieht und denkt voraus und zurück, um in dem starren statischen Kunstgebilde das Transitorische, das bewegte raum-zeitliche Geschehen des Todeskampfes zu erfassen. Die Komplexität und Simultanität der menschlichen Wahrnehmung in der Rezeption von Kunst ist von Lessing beispielhaft aufgezeigt worden. Er hat mit seinen Überlegungen auf Probleme der Kunst aufmerksam gemacht, die zu den grundlegenden Fragestellungen der Kunsttheorie gehören, auch wenn die Antworten und Lösungen seiner Problematisierungen sich im Laufe der geschichtlichen Entwicklungen verändert haben.

So zeigt das nächste Beispiel eines ekstatischen Zustandes eine ihm entgegengesetzte Auffassung, die den heldenhaften Widerstand gegen Tod und Untergang nicht in idealer Schönheit zeigt, sondern in einer monumentalen Erhabenheit, die sich ins Monströse verwandelt, in eine *Horror-Picture-Show*.

Als Dalí 1936 dieses Bild malte, vertrat er die so genannte *paranoisch-kritische Methode*: ein surrealer Kampfbegriff gegen die etablierte Ordnung der Vernunft, gegen die Rationalität der Lebensführung. Kulturelle Normen und Tabus, Konventionen und moralische Gebote werden kritisiert und destruiert. Paranoia als Methode und Kritik. Das Abnorme als Norm künstlerischer Botschaften; Vorstellungen aus den unvernünftigen Tiefen des menschlichen Bewusstseins kommen an die Oberfläche des Bildes.

Ist seine Paranoia nur künstlerische Methode oder tatsächlich gelebt? Wer weiß das schon bei diesem genialischen, exzentrischen Künstler, der sich selbst ein Leben lang als Kunstwerk inszenierte. Der Paranoiker ist außer vom Wahnsinn besessen wohl erhalten, klar denkend und nüchtern kalkulierend. Seine Arbeiten sind eigene, in sich stimmige Bildwelten, die durch Gegenargumente anderer Welt- und Kunstauffassungen nicht zu entkräften sind. Sie bleiben zumeist rätselhaft und letzten Endes nicht erklärbar. Sie kreieren einen Freiheitsraum für faszinierende Phantasmen, die er sich bis ins kleinste Detail ausmalt. Das hier gezeigte Bild stammt aus der Zeit, in der er mit großer Ausdruckskraft neue surreale Bilderwelten erfunden hat.



*Weiche Konstruktion mit gekochten Bohnen – Vorahnung des Bürgerkriegs, Salvador Dalí, 1936.*

Es ist eine Komposition, in der aus einem weiblichen Körper abgetrennte, geschrumpfte, deformierte Teile in einem monströsen Gebilde aufeinander wirken, ziehen, stemmen, spreizen, krallen, auseinander treiben, aber durch innere Kräfte und Gegenkräfte in einem dramatischen Spannungszustand so lange zusammen halten, bis die körperliche Energie sich erschöpft, die Fleisch-Knochen-Skulptur in sich zusammensackt, auseinander fällt, sich auflöst, verwest. Makabre Todeserotik, ins Monumentale gesteigerte Selbstzerstörung. Ein ekstatischer Zustand von starker theatralischer, pathetischer Ausdruckskraft an der Grenze künstlerischer Darstellbarkeit. Und zugleich die personifizierte Vision des Spanischen Bürgerkriegs 1936, in dem sich der Volkskörper entzweit, im Zustand der Verwesung noch aneinan-

der klammert und sich mit äußerster Kraft gegen den Untergang aufbäumt.

Der Kopf der Frau ist hässlich verzerrt in qualvollem Schmerz und widerstrebender Anstrengung gegen das Verderben. Die bildinhärente Dynamik, das körperliche Auseinandertreiben über die Bildgrenze hinaus, findet zugleich ihre Eingrenzung in dem quadratischen Bildformat. Die Ekstase der Gewalt und Zerstörung wird vom Betrachter in einem überschaubaren, festen Bildrahmen in ästhetischer Distanz rezipiert.

Die Wirkung des Werkes ist nicht auf einen Nenner zu bringen, vielmehr widersprüchlich, mehrdeutig und gemischte Gefühle auslösend: heroischer Kampf zwischen den Kräften der Selbstzerstörung und den Widerstandskräften gegen Untergang und Ich-Auflösung, lustvolle makabre Todeserotik und pathetischer Appell an seine spanischen Landsleute, den Bürgerkrieg und die Selbsterfleischung zu beenden. Ins Pathologische gesteigerte Bildfantasie und zugleich bis ins Detail realistisch gemalte Landschaftsdarstellung.

In der christlich geprägten Kunst finden wir als weiteren Bildtyp die »religiöse Ekstase«, die Auseinandersetzung mit mystischen Ereignissen. *Die Verzückung der heiligen Theresia* von Gian Lorenzo Bernini ist ein rational nicht fassbarer Augenblick der *Unio Mystica*, der Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen in ekstatischer Hingabe.

Der Bildhauer versucht im spirituellen Raum der Kirche durch eine künstlerisch inspirierte Darstellung den geheimnisvollen Glaubensinhalt in sinnlicher Evidenz den Gläubigen nahe zu bringen. Das Außergewöhnliche des Mysteriums wird nicht als fromme Legende, sondern als ein tatsächliches Ereignis dargestellt, das unmittelbar vor den Augen des Betrachters geschieht. Bernini hat das Geschehen zu diesem Zwecke in einem täuschenden Realismus im Stil seiner Zeit inszeniert – ein Meister illusionistischer Wirkung. In der Cornaro-Kapelle der Kirche Santa Maria della Vittoria in Rom kann man dem Heiligen in der sichtbar anwesenden Gestalt der heiligen Theresia von Ávila begegnen, der Reformerin des Karmeliter-Ordens, die in ihrer Frömmigkeit und segensreichen Tätigkeit nach Ansicht der Kir-



*Die Verzückung der hl. Theresia (1645–1652), Rom, Santa Maria della Vittoria.*

che ein gottgefälliges Leben geführt hat und deshalb durch göttliche Gnade auserwählt wurde, den Gläubigen Heilsbotschaften zu verkünden und Heilswege aufzuzeigen. Materiell verkörpert ist die Heilige in einer »beseelten Skulptur«.

Bernini hat die Figurengruppe der Heiligen mit dem Engel aus einem schweren harten Steinmaterial so herausgeformt, dass

in anscheinend schwereloser Bewegtheit der vibrierende Erregungszustand und die Tiefe der Gefühle nachempfunden werden können. Und durch eine raffinierte Oberflächenbearbeitung strahlt der leblose, kalte Marmor Lebenswärme aus.

Die skulpturale Inszenierung basiert auf den autobiografischen Bekenntnissen der Theresia von Ávila: »Ich sah immer neben mir zur linken Hand einen Engel in menschlicher Gestalt. Er war nicht groß, sondern klein und sehr schön; sein Gesicht glühte so, dass er mir wie einer jener höchsten Art von Engeln vorkam, die ganz Feuer zu sein scheinen (...). In seiner Hand sah ich einen langen goldenen Speer, und an seiner eisernen Spitze glaubte ich einen Punkt von Feuer zu sehen. Damit schien er mehrmals mein Herz zu durchbohren, so dass es meine Eingeweide durchdrang. Als er den Pfeil heraus zog, dachte ich, er zöge auch mein Innerstes heraus und ließe mich ganz entflammt mit einer großen Liebe zu Gott zurück. Der Schmerz war so scharf, dass ich mehrmals ein Stöhnen ausstieß; und so überwältigend war die Süße, die jener scharfe Schmerz hervorrief, dass man sie nie wieder verlieren möchte und sich die Seele niemals mit etwas geringerem als Gott zufrieden geben kann.«

Bernini hat diesen ekstatischen Zustand des Entrücktseins, »ganz entflammt« und »so überwältigend war die Süße«, diesen Liebesakt in Marmorkörpern in stürmischer Bewegtheit dargestellt. Die ganze Körperhaltung der Theresia ist ein Sich-Hingeben und Ergriffen-Werden. Der Engel, schön wie der junge Amor, der antike Gott der Liebe, wird gleich mit einem Pfeil in ihren Leib eindringen. Oder hat er sie bereits durchbohrt? Beide Versionen lässt die Darstellung offen. Ihr Kopf ist ganz zurückgeneigt, die Augen halb geschlossen, die Lust des süßen Schmerzes spürend, der Mund, aus dem ein Stöhnen nach außen dringt, geöffnet. Beide Gestalten sind von Gewändern umhüllt, die in ihrer Faltenbildung den Sturm der Leidenschaft zum Ausdruck bringen, von Emotionen aufgewühlt, entflammt.

Bernini schuf ein Auftragswerk im Dienst der Kirche, initiiert und finanziert von dem venezianischen Bischof Cornaro, der seine Vorstellung von einem prachtvollen architektonischen Umraum, einer raffinierten Lichtinszenierung mit einbrachte,

um sicherzustellen, dass die religiöse Botschaft in dieser sinnlich spürbaren und geheimnisvollen Stimmung stimulierend auf die Gläubigen wirkt.

Wenn heutzutage nach Jahrhunderten der Verweltlichung ursprünglich religiös geprägter Kunstauffassung beim Betrachten dieser Figurengruppe die Glaubensvorstellungen von dem Mysterium der heiligen Theresia nicht mehr geweckt werden, verwandeln sich die erhabenen religiösen Gefühle mit erotischen Untertönen zu dem Eindruck einer sexuellen Ekstase einer schönen Frau in edler Pose, ausgelöst durch den verführerischen, heidnischen Liebesgott Amor. »Alle Ekstase, alle Beseligung, die ganzen Himmelfahrten des Gefühls, dieser Hunger nach Intensität, der vormals ins Jenseits ausgriff, sollen sich nun ans unmittelbare, diesseitige Leben halten.« (Rüdiger Safranski, *Um sein Leben denken.*)

Säkularisierung und Emanzipation der Künstler von kirchlichen, höfischen und staatlichen Auftraggebern zu dem selbstbestimmten, selbstverantwortlichen freien Künstler haben dazu beigetragen, dass religiöse und mythische Botschaften, Erzählungen, Bilder, Zeichen, Symbole zu konventionellem Text- und Bildmaterial entwertet wurden, die der individuellen künstlerischen Konzeptbildung frei zur Verfügung stehen.

So hat Picasso immer wieder mythische Legenden, aber auch Kunstwerke aus früheren Zeiten adaptiert und frei darüber verfügend in seine Thematik und Bildsprache verwandelt. Aus den hundert Radierungen, die in der Zeit von 1930–1937 für den Kunsthändler Ambroise Vollard unter dem Titel *Suite Vollard* entstanden sind, hier eine Arbeit von 1933, *Bechernder Minotaurus und Bildhauer mit zwei Mädchen*.

Minotaurus, nach der antiken Legende ein kretisches Ungeheuer, Mischwesen, halb Stier, halb Mensch, von brutaler Triebhaftigkeit, verwandelt sich in den Arbeiten von Picasso in ein Wesen von animalischer Sexuellust und unter den Menschen lebend. Die Herkunft dieses Stiermenschen macht einen Teil seiner Faszination aus: Die Frau des Königs Minos war einem schönen jungen Stier von göttlicher Herkunft in sexueller Leidenschaft verfallen. In der antiken Sagenwelt nichts Außergewöhnliches.



*Bechernder Minotaurus und Bildhauer mit zwei Mädchen, Pablo Picasso, 1933.*

Götter, Menschen, Tiere hatten vielfältige Beziehungen untereinander. Göttliche, menschliche, tierische Daseinsformen gingen ineinander über. Mal transformierte der Mensch zum Ebenbild des Göttlichen, mal nahm er tierische Züge an.

Wie ließen sich die sexuellen Wünsche der Königin nach ekstatischer Vereinigung mit dem Stier befriedigen? Man baute ihr aus Holz und anderen Materialien einen hohlen Kuhkörper, bedeckte ihn außen mit echten Kuhfellen und stellte ihn auf die Weide. Die stiergeile Königin setzte sich in der von ihr gewünschten Stellung hinein und alles funktionierte nach Plan. Ihre Begierde wurde gestillt, blieb aber nicht ohne Folgen. Die Ungeheuerlichkeit des Vorganges gebar ein Ungeheuer mit dem Namen Minotaurus.

In der Radierung von Picasso wird Männerfantasie von einem lustvollen ekstatischen Dasein heiter und leicht karikierend thematisiert: Minotaurus und der Künstler zusammen mit zwei Frauen sich lagernd, unverhüllt im engen Körperkontakt, die Frauen sich wollüstig hingebend, Minotaurus und der Künstler

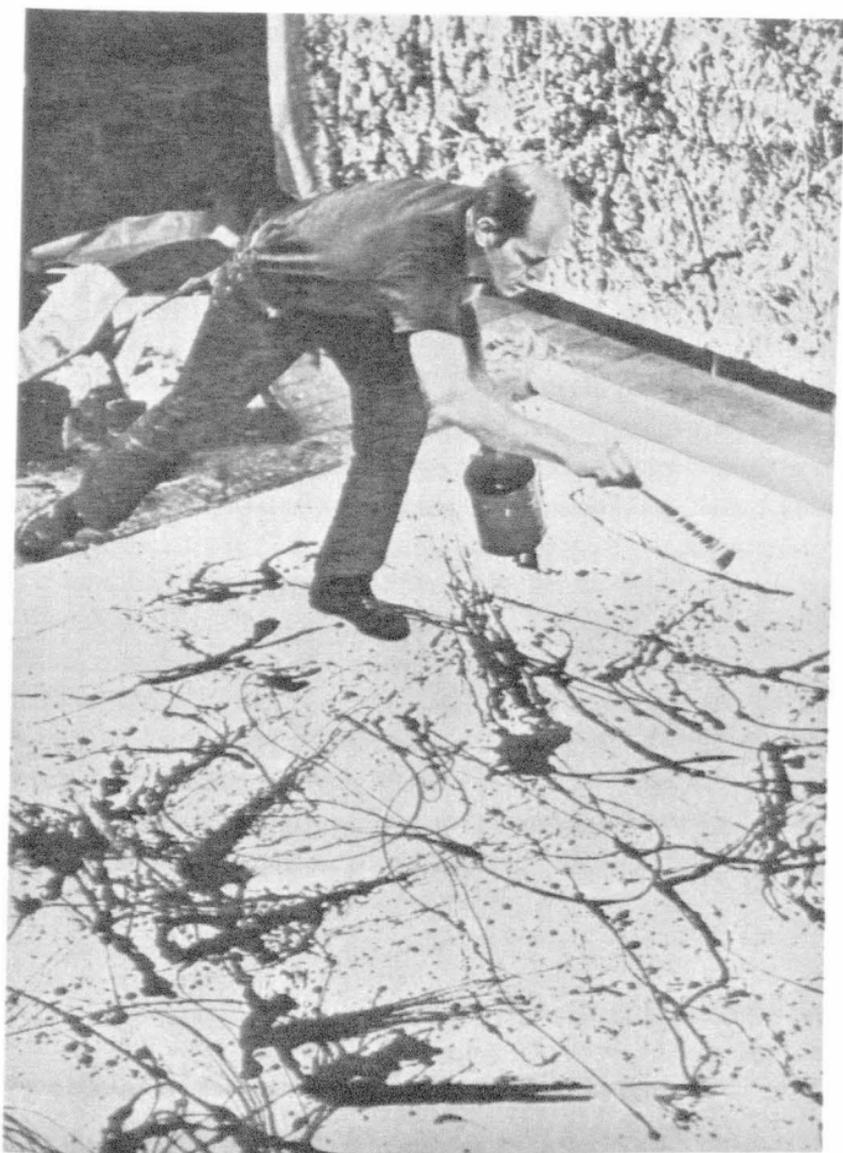
selbstzufrieden und wie in Siegerpose das Weinglas erhebend, das Geschlecht schamlos dem Betrachter zugewandt, die Körper von üppiger Fleischlichkeit in fließenden Umrisslinien gezeichnet, in an- und abschwellenden Strichstärken emotionsgeladen, stakkatohaft gestrichelte, gekräuselte Behaarung, alle vier Figuren den ganzen Bildraum voluminös ausfüllend. Der Augenblick eines orgiastischen Trinkgelages.

Wie die Ekstase als ein körperlich-psychischer Erregungszustand in figurativer Darstellung ins Bild kommt, ist an vier Beispielen erläutert worden. Aber wie innerlich bewegt, ergriffen, leidenschaftlich aufgewühlt ist der Künstler selbst beim Darstellen und Erfinden ekstatischer Zustände? Bei aller Erregung und Gestaltungslust, die Arbeit an einem komplexen figurativen Bildzusammenhang verlangt ein planvolles, geduldiges, kontrolliertes Vorgehen. »So wird Ekstase zur Disziplin.« (Elfriede Mayröcker über ihre schriftstellerische Arbeit.)

Nicht nur in der langwierigen und behutsamen skulpturalen Bearbeitung von Marmor, auch in der figurativen Malerei sind oft Vorarbeiten, Skizzen, Kompositionsentwürfe, reflektierte Entscheidungen nötig, ehe die Hauptarbeit am Werk beginnt. Und wird in traditioneller Ölfarbentechnik gemalt, bedarf es immer wieder Zwischenzeiten, in denen die frisch aufgetragene Lasur trocknen muss, ehe weitergemalt werden kann. Ein Prozess, der Monate dauern kann. Dem Maßlosen der Ekstase wird künstlerische Disziplin und souveräne Handhabung der künstlerischen Mittel entgegengesetzt.

Aber schon die Surrealisten versuchten zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen Ausnahmezustand der Sinne und des Geistes mit ihrer Konzeption der *Ecriture Automatique* zu erzeugen, in der ohne Kontrolle des Verstandes im ekstatischen Agieren die geltenden ästhetischen und ethischen Regeln außer Kraft gesetzt wurden. Auch mit Hilfe von Drogen und Stimulantien sollten Form- und Farberlebnisse intensiviert, das Raum- und Zeitgefühl ausgedehnt und das Ich-Bewusstsein aus den Tiefen des Unterbewusstseins erweitert werden.

In den fünfziger Jahren war es das *action painting* des amerikanischen Künstlers Jackson Pollock, der den Malakt als eine



*Jackson Pollock in Aktion (1950).*

unmittelbare, spontane, ekstatische Ausdrucksform auffasste, »eine Gestaltorgie ohne Anfang und Ende« (Jürgen Claus).

Die Bildfläche wurde ein Aktionsfeld: »Es war ein großes Schauspiel (...), die flammende Explosion, wenn die Farbe auf die Leinwand schlug, ihre tänzerischen Bewegungen (...), die Pein in den Augen Pollocks bevor er wusste, wo die nächste

Entscheidung, die nächste Farbspur fallen sollte, die Spannung, dann wieder Entladung (...), meine Hände zitterten.« Die Bildfläche dient nicht mehr der Abbildung einer realen oder fiktiven Ekstase, sondern wird selbst Teil einer ekstatischen Situation, die ihre Spuren hinterlässt.

Pollock breitete Leinwände auf dem Boden aus und strich, tröpfelte, spritzte, schleuderte flüssige Farbe auf die Bildfläche, sodass schwingende, kreiselnde, wirbelnde, ineinander fließende und sich verknotende Lineaturen entstanden. Eine Choreografie aus tänzerischen Bewegungsabläufen, aus dem ganzen Körper heraus, nervig und vital. Jedes Bild ist Ereignis eines unwiederholbaren Vorganges, ein Prozess von großer Intensität, der anfangs noch zufällig einsetzt, aber zunehmend an innerer Struktur gewinnt.

Pollock verwies auf die Sandzeichnungen der Indianer der amerikanischen Westküste, die in einem tranceartigen Zustand mit Hilfe eines Stockes entstehen, in einer rituellen Handlung, in der der Geist sich durch den Körper des Menschen offenbart. Für heutige Zeitgenossen ist die Behauptung »es geschehen noch Zeichen und Wunder« trotz aller Skepsis immer wieder Anlass, sich mit diesen irrationalen Erscheinungen auseinander zu setzen. Der Künstler Dieter Roth wurde gefragt, ob Kunst für ihn ein Religionsersatz sei. Er antwortete: »Nein sie ist ein anderer Ersatz für das, wofür die Religion ein Ersatz ist.«

Statt einer Schlussbemerkung – Rebecca Horn, New York 1977:

»Im Raum

in vertrauter Isolation

wirst du dich drehen

behutsam in der Umdrehung deines Körpers den Raum messen  
zuerst mit den Zehenspitzen, dann den Hüften, den Schultern,  
und zuletzt mit dem Haar.

Dich in den Spiegeln ins Unendliche verdoppeln

in kreisender Präzision dich der Mitte des Raumes nähern

im äußersten Erregungszustand der Ekstase auf den Spitzen  
vibrieren

vor dem endlosen Sprung aus dem Fenster.«

Martin Zenck

## DER DÄMON DER EINGEBUNG

### Das Verstehbare und Nicht-Verstehbare<sup>1</sup> beim Herstellen und Wahrnehmen von Kunst

Der griechische Dämon (Daimon, daimonion) ist ein Mittler, ein Dolmetscher zwischen Menschen und Göttern. Gemäß der damit verbundenen Inspirationslehre verdanken wir dem ganz Anderen die Eingebung, die dichterische, künstlerische, auch die wissenschaftliche, die uns überwältigt, der wir ausgeliefert sind. Als Teil und als Zuspitzung dieser Vorstellung von Inspiration, der *epipnoia*, wörtlich der Einhauchung, wird die Ekstase genannt, bei welcher der menschliche Körper als Wohnung Gottes dient und alles eigene Bewusstsein verschwunden ist. Weil also die Gottheit so ganz Besitz vom Körper ergreift, muss die Seele und das Bewusstsein dem Körper weichen (vgl. die Traditionslinie der Inspirations- und Enthusiasmuslehre von Demokrit über Hesiod zu Platon).

Auf den Autor bezogen heißt dies zunächst, dass er während des künstlerischen Prozesses kein Wissen hat von dem was er tut, dass er sich dabei nicht selbst verstehen kann, was nicht ausschließt, dass er nach Abschluss des Werkes einer selbstanalytischen Erhellung des Niedergeschriebenen fähig wäre, dass er aber keinen Zugang mehr zum eigentlich schöpferischen Vorgang hat. Auf andere Weise hat der Dichter Paul Celan diesen Vorgang erklärt, dass der Autor nach der Niederschrift des Gedichts aus der Autorschaft entlassen sei und nun zum *normalen* Leser ohne das privilegierte Wissen oder Nicht-Wissen des Autors werde. Bei Celan selbst kann eine ungeheure Spannung von rationaler Disposition (Anzahl der Verszeilen in einer Strophe, im Gedicht und im Zyklus), also von Verfügbarkeit und gänzlicher Unverfügbarkeit des zu Dichtenden festgehalten werden. (Vgl. das Mozart-Gedicht *Müllschluckerchöre, silbrig*<sup>2</sup>).

Gegenüber dieser weit ins 20. Jahrhundert reichenden Tradition des *poeta insanus*, d. h. des wahnsinnigen, überwältigten

und rasenden Dichters, ist die des aufgeklärten und gelehrten *poeta doctus* und des *pictor doctus* zu nennen, der beim Schreiben und Malen planmäßig vorgeht, rational über die Inspiration selbst verfügt und entweder nach vorliegendem Wissen, nach dem Modell der Natur oder nach Maßgabe der eigenen Einbildungskraft sein Werk schafft. Hierfür können wir Hölderlins »Verfahrensweise der Dichtungsarten« und vor allem das »gesetzliche Kalkül« in den Anmerkungen zu *Oedipus und Antigone* erwähnen, wenngleich die normative Anwendung der Regelpoetik und die Inspiration in eine ungeheure Spannung gebracht werden. Vor allem dann, wenn Hölderlin davon spricht, dass er als Dichter von der »exakten Phantasie geschlagen« sei, d. h. er ist ein Heimgesuchter, von numinosen Mächten Besessener, der sich gleichwohl der Fantasie nicht frei ausliefern darf, sondern das gesetzliche Kalkül auf die göttlich zugewiesene *Fantasia* zu beziehen hat.

Es müssen hier also einerseits das Verhältnis und die Verschränkung von heteronomer Inspiration und autonomer Phantasie bedacht werden, andererseits die möglichen Konsequenzen für das Verstehen bzw. das Nicht-Verstehen dessen, was im Autor vor sich geht und was das Artefakt betrifft. Denn einmal kann dem Autor dasjenige, was ihm während der Niederschrift kraft der Eingebung rational verborgen blieb, hinterher, wenn er aus der Autorschaft entlassen ist, durchaus allgemein einsehbar und verständlich erscheinen, zum anderen aber ist gerade bei der sinnvollen Unterscheidung von Autor- und Textintention im Sinne Umberto Ecos auf die Einsicht zu drängen, dass der Text auch einen gerade vom Autor abgelösten Sinn eigenständig verhandelt, der wiederum vom Leser auf eine bestimmte Weise entziffert oder mit seinem eigenen Sinn aufgeladen wird. (Vgl. den impliziten Leser, den impliziten Hörer und die Vorstellung, dass der Betrachter im Bild sei.) Um diese entgegengesetzten Positionen von Eingebung und selbstsetzendem Kalkül zu diskutieren, seien hier zunächst acht Modelle in Form von Abbildungen vorgeführt und ihrem Sinn nach entwickelt.

Die Abbildung 1 zeigt eine Darstellung der mittelalterlichen *septem artes liberales* der in der Platon-Kritik stehenden Tradition, dass die Dichter lügen würden (vgl. *Politeia*). Es sind außer-

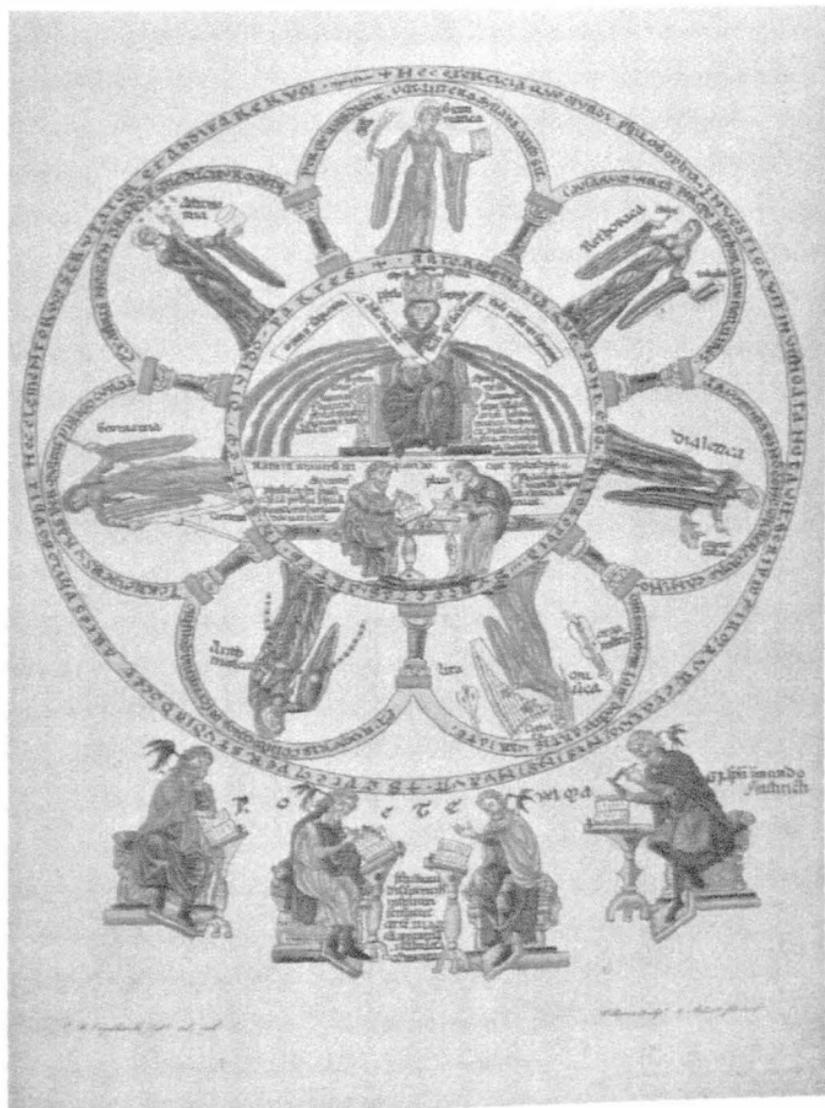


Abb. 1: *Septem artes liberales* aus dem *Hortus deliciarum* der Chorfrau Herrad von Landsberg, nach 1167. Uni.bibl. Freiburg i. Br.

halb des quadrivialen und trivialen Systems der mathematischen und sprachlichen Künste vier »Poetae vel magi spiritu immundo et instincta« zu sehen. Es sind »heidnische Poeten oder Magister mit unreinem Geist, denen schwarze Vögel ins Ohr eingeben«. Dort heißt es weiter: »Istis immundis spiritibus inspirati scribunt artem magicam et poetriam, id est fabulos commenta.«



Abb. 2: Die Inspiration des hl. Matthäus, Caravaggio, 1602, zerstört.

(Diese, von unreinem Geist inspiriert, schreiben eine magische und poetische *ars*, das ist geschwätzige Lügnerie.) Es gibt also eine gute Form der Inspiration, vor allem wenn sie von der *ars* als einer *scientia* kontrolliert wird, und eine, die von einem *deus malignus* stammt. Die Musik als eine mathematische Disziplin ist von dergleichen Vorwurf des Betrügerischen ausgeschlossen, weil sie auf einer zahlhaften Form der Selbstbegründung beruht,



Abb. 3: Die Inspiration des hl. Matthäus, Caravaggio, um 1600. Rom, S. Luigi dei Francesi, Capella Contarelli.

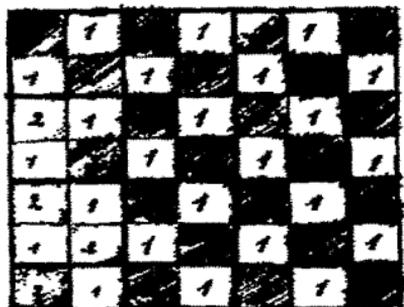
eine Auffassung, wie wir sie später in der neuen seriellen Musik nach 1950 wiederfinden, die eine mathematisch-quadriviale Kunst darstellt.

In Abbildung 2 und 3 sehen wir jeweils eine doppelte Inspiration: die eine der beglaubigten hebräischen Schrift des Matthäus-Evangeliums durch die vom Engel geführte Hand, zum anderen sind dies über die biblische Ikonographie hinaus Autorenbilder, welche die göttliche Macht als Ursprung der schöpferischen Phantasie ausweist. Bei einem der Bilder ist der Kopf des Matthäus mit der aus der Antikensammlung Vincenzo Giustinianis stammenden Büste des Sokrates überblendet, wodurch die christliche Inspirationslehre möglicherweise mit der des platonischen *enthusiasmos* in Verbindung gebracht werden könnte. Durchaus kontrovers könnte man diese Bilder also deuten. Zwar als inspirierte, welche aber nicht im Sinne der Renaissancepoetik die *fantasia* und *imaginatio* des Künstlers freisetzen, sondern, wie dies die Forschung eher sieht, als Absicht des Künstlers, der zwar nach Modellen arbeitet, diese aber über die Figuren hinaus mit eigenem Leben erfüllt.

Es gliedert sich also das ganze Viereck dieses Bruchers  
 genau in die geometrische Zusammengehörigkeit der Zonen beid-  
 seiter Felder in horizontaler mit in vertikaler Richtung,

1  
2  
3  
4  
5  
6

Fig 7



wobei eine Gliederung in vierstufige, und vertikale  
 Einheiten und dreistufige horizontalen eintritt.

$$\begin{array}{r}
 6+6+6 \\
 + \\
 6+6+6 \\
 + \\
 6+6+6 \\
 + \\
 6+6+6
 \end{array}
 \quad \text{oder} \quad
 \begin{array}{r}
 I+I+I \\
 I+I+I \\
 I+I+I \\
 I+I+I
 \end{array}$$

Die logarithmische Verdichtung einer höheren Einheit ist  
 aber mit charakteristisch für eine Struktur-  
 Formung.

Fig 7a



Fig 8



Abb. 4

Den bisher gezeigten Abbildungen, die die Auseinandersetzung mit der Inspirationslehre veranschaulichen, können zwei Abbildungen entgegengesetzt werden, welche das mathematisch-konstruktivistische Verfahren des Künstlers unter Beweis stellen. Die Selbstanalyse eines Bildes durch Klee (Abb. 4-6) und der Entwurf einer Komposition von Pierre Boulez (Abb. 7) werden anhand von Diagrammen erstellt, deren zahlhafte Indices horizontal und vertikal gelesen werden können, teilweise auch rückwärts, also krebsläufig. Es ist dabei bezeichnend, dass sich die Abbildungen dieser Strukturmodelle von Klee in dem Klee-Buch von Pierre Boulez mit dem Titel *Le pays fertile*. Paul Klee (1986) finden. Die zahlhafte Anordnung von Kreuzungen, Spiegelungen, von horizontalen und vertikalen und auch umkehrba-

ren Bewegungsrichtungen erkennen wir vergleichsweise auch in den Zahlenquadraten von Boulez zu seinen *Structures I, a* (1950/51), welche er im Briefwechsel mit John Cage entwickelt hat. Diese die schöpferische Phantasie entweder ersetzende oder sie erst frei-setzende zahlhafte Strukturierung bildnerischer und musikalischer Form hat Boulez jedoch auf drei Bilder Klees bezogen, welche insgesamt das Problem solcher Strukturmodelle für die schöpferische Imagination diskutieren: *An der Grenze des Fruchtlandes*, ein Bild von Klee, das Boulez zu einem Aufsatz *Au limite du pays fertile* veranlasste, markiert die Grenze, an der sich die Kunst in Mathematik oder in rein logische Prozeduren aufzulösen und damit zu verschwinden droht.

Der Hintergrund solcher Vorgänge kann in der Bedeutung von Zahlenalphabeten oder in Sprachquadraten gesehen werden, deren Buchstaben horizontal, vertikal und krebsläufig gelesen, immer den gleichen Sinn ergeben. Diese Einheit von linearer, zeitlich gerichteter oder umkehrbarer, krebsläufiger Bewegung und vertikal-räumlicher Vektorisierung war auch das Ideal für den Konstruktivismus der Musik Anton Weberns, der sich immer auch auf das magische Quadrat »Sator Arepo Tenet Opera Rotas« bezogen hat: »Der Sämann führt achtsam den Pflug in den Furchen.« – »Der Schöpfer hält sorgsam die Werke in ihrer Bahn.« (Vgl. die Anwendung dieses Ordnungssystems und die Übertragung von entsprechenden Zahlendiagrammen einmal in der Zwölfontechnik – vgl. Anton Webern und bei Thomas Mann die Bedeutung des *magischen Quadrats* für die Kompositionen seines komponierenden Helden Leverkühn im *Doktor Faustus* –, im Serialismus, zum anderen als Kompositionsprinzip in Romanen von Osman Lins: *Avalovara*, 1973, und Jorge Louis Borges).

SATOR  
AREPO  
TENET  
OPERA  
ROTAS

Anzahl der Töne  $\frac{42}{90}$   
 mit Massbewegung  
 und den Tönen  
 17! für best. Steigerung durch Klarheit  
 aus dem Kontext nach Anschlagzeit

16 falsch	30 richtig mit Anschlag	16 richtig	12 richtig	16 richtig	12 richtig	64 richtig
32 richtig	16 richtig	1 richtig mit Anschlag	4 richtig mit Anschlag	16 richtig	12 richtig	32 richtig
16 richtig	5 richtig mit Anschlag	4 richtig mit Anschlag	2 richtig	4 richtig mit Anschlag	12 richtig	16 richtig
8 richtig mit Anschlag	4 richtig mit Anschlag	2 richtig	4 richtig	2 richtig	4 richtig mit Anschlag	16 richtig mit Anschlag
16 richtig	8 richtig mit Anschlag	4 richtig mit Anschlag	2 richtig	4 richtig mit Anschlag	12 richtig	16 richtig
32 richtig	16 richtig	5 richtig mit Anschlag	4 richtig mit Anschlag	16 richtig mit Anschlag	12 richtig	32 richtig
64 richtig	37 richtig	16 richtig	8 richtig mit Anschlag	16 richtig	12 richtig	64 richtig

Abb. 5

Dieses Strukturmodell ist noch vereinfacht und versieht nur die Tonhöhen mit zahlhaften Indices, nicht aber wie später in den *Structures I, a* auch die anderen Parameter der Tondauer, der Dynamik und der Artikulation (Anschlagsart).

Das Grundprinzip von Boulez' *Douze notations* liegt in der Zurückführung auf die Zahl 12 in verschiedenen Bereichen:

Erstens beruhen alle 12 *notations* auf einer 12-tönigen Grundgestalt und der Transposition dieser Grundgestalt auf alle 12 Töne der chromatischen Totale. Zweitens hat jedes Stück die Dauer von 12 Takten, worin sich eine vor-serielle Konzeption der Übertragung der Tonhöhe auf die Tondauer zeigt. Es sind also 12 Stücke, die auf einer 12-tönigen Grundgestalt beruhen und jeweils die Dauer von 12 Takten haben, wobei dies nur die Struk-

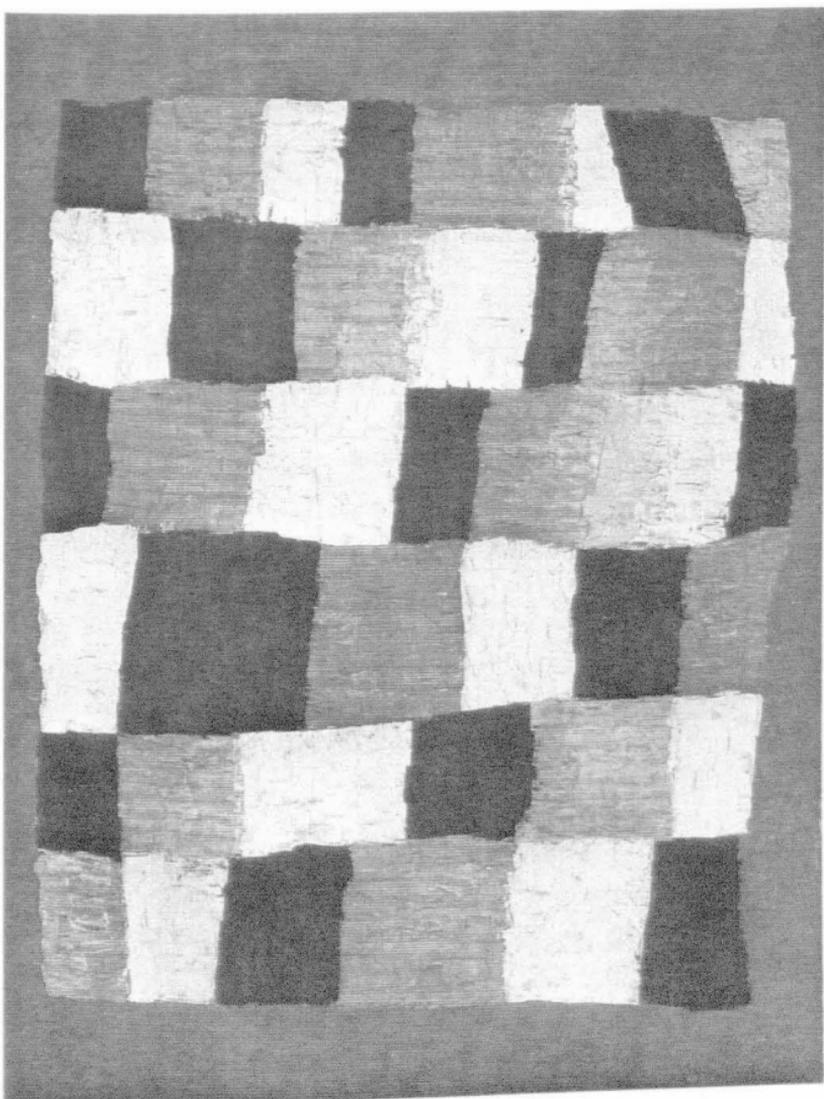


Abb. 6

turzeit, aber nicht die effektive Dauer während der Aufführung betrifft.

Die jeweils zwölfstönige Verteilung des musikalischen Materials auf die 12 Takte und auf die Teile der Form ist eine Sache, das *Wie* des Verteilens in Gruppenverbände und Klangzonen eine andere. In sechs Klangzonen lässt sich die Form der ersten *Notation* gliedern, deren Abschnitte wiederum mit den Gestalten der Grundreihe und ihren Transpositionen übereinstimmen.



A = T. 1-3/4: Dieser Teil ist neben der Ligatur auf as horizontal melodisch mit einer Arabeske und deutlich abgesetzter Abwärtsbewegung ausgerichtet. Fis im Bass in T. 3 ist der 11. Ton der Grundgestalt. Der noch fehlende 12. Ton h wird als Oktave als Klang echoartig in den zweiten Teil dieser *Notation* eingefügt.

B = T. 4-5: Auf die linear geführte Linie der Takte 1-3 folgt in T. 4 ein zentraltönig geformter Klang, in den die h-Oktave gleichsam noch als sicherndes Nach- und Zusammenfassen nachzittert.

C = 5-6: Auf diesen B-Teil folgt einmal eine Klangzone mit dunkel abgeschattiertem perkussiven, aber asymmetrisch versetz-

Abb. 8: Die Reihe in den Douze notations und ihre Transpositionen.

ten Tonrepetitionen auf Ton g, der über den Takt 7 hinüberklingt und in Takt 8 nachgetreten wird. Zum anderen können die synkopierten Repetitionen auf gis im Sopran in T. 8 als verspätete Resonanzen auf die unregelmäßig wiederholten Bass-Töne gehört werden. Zwischen diesen echoisierenden Tönen erklingt in T. 7 ein mit T. vergleichbarer Zentralklang, in den allerdings wie in T. 1 und 2 arabeskenhafte Figuren eingewoben sind. C könnte somit als Zusammenführung von A und B verstanden werden.

D = 9-12: Diese Takte umfassen schließlich mit den heterophonen Linien des falschen Kontrapunkts, worauf die deutlich an T. 1 anschließende Arabeske diese *Notation* zu Ende bringt.

12 Stücke à 12 Takte  
à 12 Transyr. de 12-t.  
d. Soudoye

**doize notations pour piano**

12 Stücke à 12 Takte  
à 12 Transyr. de 12-t.  
d. Soudoye

c) ostinac Wiederholung: *Rein, typisch*  
d) ost-in der Klang mit Figuren  
e) ost-in der Klang mit ostinac Wiederholung

**pierre boulez (1925)**

*fantastique + Arabesque*  
Fantasque - Modéré

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

mp pp ff subito

Péd. A

strictement sans pédale

Realis. tony. 11

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

f pp

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

sostenuto pp

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

strictement

g - v (a)

Abb. 9: Notations No. 1, Pierre Boulez.

Es ergibt sich aus der genauen Analyse dieser *Notation*, dass sie zum einen mit vollständigen, unvollständigen, transponierten und ineinander verschachtelten Grundgestalten des 12-tönigen Materials arbeitet, zum anderen zeigt gerade diese *Notation*, dass sie eine Aktionsschrift für den Pianisten darstellt, eine Notierung auch von Spielweisen, welche traditionelle, an Debussy erinnernde Figuren vor allem der Arabeske ins Spiel bringt. Diese *Notation* ist also eine präzise Konstruktion im Hinblick auf die Anordnung des Materials der Grundgestalten, zugleich aber ein Stück, in dem die artikulierte-horizontale Linie und der gestaute, in sich bewegte Zusammenklang in einer deutlichen Spannung stehen. Mnemotechnische Klanggestik und neue Organisation des Materials, rationale Konstruktion und eingeschriebene Körperbewegung sind aufeinander bezogen. Vorstellbar ist ein kompositorischer Vorgang, bei dem zuerst die Vorordnung fixiert wurde, die dann aber aufgelöst wurde durch das spontane, auch improvisierende Spiel am Klavier, welches solche Gesten der Erinnerung gleichsam haptisch hervorruft. Verstehen lässt sich also das konstruktive Verfahren im Umgang mit dem Material in einem rationalen Sinne, Nicht-Verstehen lässt sich auf dieser Ebene ein unwillkürliches Auftauchen und auch Abrufen von Bewegungs- und Triebenergien, die beim Spielen immer wieder eingeübt und auch den *Douze Notations* auf neue Weise eingeschrieben wurden.

### I. Verstehensbegriff für die Konstitution des Subjekts: das nicht Verstehbare als entscheidender Anteil

Wir haben bisher das Verstehen und das Nicht-Verstehen auf die künstlerische Produktion bezogen und dabei innerhalb der Inspirationslehre eine Vorstellung entwickelt, bei welcher der Autor/Maler/Komponist kein Wissen von dem hat, was er während der *Schöpfung* tut: Er versteht sich also während dieses Vorgangs nicht, ungeachtet der Möglichkeit einer Selbstreflexion *post festum*, also wenn er das Werk abgeschlossen hat. Dem gegenüber haben wir im *poeta doctus* einen Künstler, der das Schreiben und das Abschließen eines Werkes in der Weise als absehbar erschei-

nen lässt, wie er durch zahlhafte Vorordnungen bereits weitgehend die fertige Konstruktion in den Händen hält. Wurden also bisher die Begriffe Verstehen/Nicht-Verstehen auf den Autor und auf den Schaffensprozess bezogen, so fragen wir nun in dem ersten Hauptpunkt grundsätzlicher, was das Verstehen/Nicht-Verstehen für die Bildung und Konstitution des Subjekts, der Identität eines Selbst bedeutet. Wir werden sehen, dass dabei in viel höherem Maße Anteile von Nicht-Verstehen, von Nicht-sich-selbst-Verstehen entscheidend sind, als es mit dem Blick auf einen konsistenten Begriff von Identität zunächst scheinen will.

Nach einem Grundsatz der Gadamer'schen Hermeneutik ist das Verstehen immer auch ein Sich-selbst-Verstehen in einem Anderen, der mir gewissermaßen erst dadurch mein Selbst gibt, in dem ich mich ihm gegenüber zeige und zu verstehen gebe. Grundsätzlich hat darüber Hegel in den *Vorlesungen über Ästhetik* und in der *Phänomenologie des Geistes* nachgedacht, wobei wir uns hier die Frage stellen, was Hegel mit dem Anderen und auch Fremden macht, wenn er sich das Problem der Konstitution des Selbstbewusstseins stellt. Wenn wir diesen Durchgang durch zwei Zitate und eine erste Interpretation geleistet haben, werden wir dann zwei andere Autorinnen, nämlich Judith Butler und Julia Kristeva bemühen und bei ihnen fragen, wie sie mit den von Hegel übrig gebliebenen Fragen umgegangen sind. Zuerst jedoch die beiden Hegel-Zitate, die auch schon auf Grund des Namens-trägers unserer wissenschaftlichen Hegelwoche doch auch hier einmal eine Rolle spielen dürfen.

»Denn zum Denken gehört das Selbstbewusstsein, das sich seinen Gegenstand setzt, um sich darin zu finden. Jedes Verstehen schon ist eine Identifikation des Ich und Objekts, eine Aus-söhnung des außerhalb dieses Verständnisses Getrennten; was ich nicht verstehe, nicht erkenne, bleibt ein mir Fremdes und Anderes.«<sup>3</sup>

Zunächst können wir dazu so viel sagen: Das Ich muss sich in einem anderen setzen, sein Inneres zum Objekt machen und es dabei nach außen treiben, damit es ein Selbst werden kann, damit es ein Selbstbewusstsein, auch im Sinne der Plessner'schen Anthropologie eine »Selbstabständigkeit« erhält. Dann wird die-

ses Verhältnis näher bestimmt als eine Aussöhnung der sonst gegebenen Trennung von Ich und Gegenstand.

Schließlich bleibt das außerhalb meiner selbst, was ich nicht verstehe, was ich mir nicht einverleiben kann, weil ich es nicht identifizieren, d. h. nicht auf mein Selbst beziehen kann. Dieses also bleibt draußen, ein Fremdes. Kritisch kann das so formuliert werden, dass das Selbst sich nur konstituieren kann vermöge der Ausgrenzung des Fremden, der Nicht-Einbeziehung dessen, was im Verhältnis zu meiner Identität nicht-identisch, nicht auf das Selbst bezogen werden könnte. – Nehmen wir eine andere Textstelle von Hegel aus der *Phänomenologie des Geistes* hinzu, in der es zentral um die Entwicklung des Selbstbewusstseins geht, um die Stufen, die von der Wahrnehmung über das Wissen zum Selbst führen, dann taucht auch dort die Frage auf, was von den Stufen, was von der vergangenen Entwicklung im Selbst zurückbleibt, damit dieses sich so weiter und höher bilden konnte. Es heißt dort:

»An einem schönen Morgen, dessen Mittag nicht blutig ist, wenn die Ansteckung alle Organe des geistigen Lebens durchdrungen hat; nur das Gedächtnis bewahrt dann noch als eine, man weiß nicht wie, vergangene Geschichte die tote Weise der vorigen Gestalt des Geistes auf; und die neue für die Anbetung erhöhte Schlange der Weisheit hat auf diese Weise nur eine welke Haut schmerzlos abgestreift.«<sup>4</sup>

In Frage steht hier, was das Gedächtnis mit den früheren Gestalten des Wissens macht, vermöge derer sich das Selbst bilden konnte. Genauer: Wie kann das Selbstbewusstsein eine Gegenwart und ein Zukunft haben, wenn es die Vergangenheit nur noch als eine welke Haut zurücklässt, wie die sich selbst häutende Schlange? Auch hier ist ein Wort entscheidend: »Schmerzlos« geschieht dies, auch wenn dem Prozess der Bildung des Selbst Schmerzen einbeschrieben waren. Diese Erfahrung ist also dem Gedächtnis nicht mehr gegenwärtig, zwar aufgehoben im doppelten Sinn als vorhanden und transformiert, aber eben ohne den Körperschmerz. Dies ist die größte Differenz zum Zimmerkollegen des Tübinger Stifts Hölderlin, der den »Schmerz der Erinnerung« geradezu zum entscheidenden Teil eines gegenwärtigen

Selbstbewusstseins und zur Bildung einer »neuen Welt« erhoben hat. In Differenz stehen also das Gedächtnis, das wie in einem Speicher die Vergangenheit aufzeichnet, und die Erinnerung, bei der unwillkürlich auch der Schmerz nach oben kommt. Auch hier können wir kritisch folgern: Das Selbst bildet sich vermöge der Verdrängung des Anderen und Fremden. Es hat zwar die früheren Spuren der Bildung des Selbstbewusstseins in sich aufgenommen, nicht aber den Schmerz der Erinnerung. Die beiden Zitate aus den Heidelberger *Vorlesungen über Ästhetik* und aus der *Phänomenologie des Geistes* identifizieren also das Andere und den vergangenen Schmerz als Fremdes. Nur vermöge einer Xenophobie konstituiert sich das Selbstbewusstsein, gewinnt das Selbst seine scheinbar so sichere, konsistente und kompakte Identität. – Judith Butler hat in ihrer *Kritik der ethischen Gewalt*, gerade von Hegels »Kampf um Anerkennung« im Selbstbewusstsein ausgehend, hier die entscheidenden Fragen gestellt, die sie innerhalb der Frankfurter Adorno-Vorlesungen im Institut für Sozialforschung 2002 entwickelt und wesentlich am Begriff von Nicht-Identität im Subjektbegriff festgemacht hat. Es ist gerade die *Lücke* innerhalb der Grenzen des Ich und in seiner überschießenden Kraft, es ist die Alterität und das Fremde in uns und im Anderen, das sie gegenüber Hegel reklamiert und in der Ausgrenzung dieser Anteile des Nicht-Verstehbaren in uns den ständigen Ursprung von Gewalt sieht:

»Die Einsicht, dass man nicht jederzeit ganz der ist, der man zu sein glaubt, könnte umgekehrt zu einer gewissen Geduld gegenüber Anderen führen, so dass wir zunächst einmal von der Forderung ablassen, dass der Andere jederzeit selbstidentisch zu sein hat. Die Aussetzung der Forderung nach Selbstidentität oder genauer nach vollständiger Kohärenz, so scheint mir, stellt sich einer gewissen ethischen Gewalt entgegen.«<sup>5</sup>

Obwohl Judith Butler diesen Gedanken im Hinblick auf die Kunst nicht eigens weiterführt, kann hier bereits gefolgert werden, dass es der Bereich des Unbewussten und Schöpferischen ist, der uns auf das Nicht-Verstehbare in uns selbst hinweist. In der Ablehnung dieser Dimension – und dies ist das Entscheidende – wird nicht nur die Kunst in ihrem radikalen Anspruch des

Unverstehbaren verdrängt, sondern dasjenige, was uns an uns selbst und an anderen fremd ist.

Wenn Judith Butler diesen Bereich des an uns selbst Nicht-Verstehbaren, weil Unbewusste in Verbindung mit der Entstehung von Gewalt bringt, ist es wichtig an dieser Nahtstelle auch die Produktion der Kunst einzubringen. Denn sie ist durchaus keine nur die Gewalt sublimierende Kraft, sondern treibt gewissermaßen die »gefährliche Lücke« im Selbst, auch im Sinne seines »Überschusses« an die Oberfläche und nach außen. Auf andere Weise hat dies bereits Aristoteles erkannt, wenn er in seinem System der Poesis, Aisthesis und Katharsis nach Hans Robert Jauss die Gewalt im Zuschauer einer aufgeführten Tragödie oder Komödie voraussetzt, eine Gewalt, die dann allerdings durch die reinigende Kraft der dargestellten Gewalt auf der Bühne vom Zuschauer abgehalten, keinen Besitz von ihm ergreifen kann. Ohne hier die Genealogie dieser gereinigten Gewalt in der Tragödie auf den Tatbestand einer solchen im Opferritual zurückzuführen, das nach Werner Burkert in der Tragödie gleichwohl noch mitkonnotiert ist, bleibt für unsere Diskussion hier der Zusammenhang zwischen der in der Katharsis vorausgesetzten Gewalt und der bei Judith Butler als latent in der »Lücke« des Subjekts vorhandenen Gewalt festzuhalten. Kann sich das Selbst diese diffuse Undurchsichtigkeit nicht wenigstens als nicht identischen Anteil in der Identität eingestehen, dann muss es dieses Fremde immer wieder auf andere projizieren und dort abwehren. In einem glänzend geschriebenen Buch *Fremde sind wir uns selbst* von Julia Kristeva, der wir neuerdings wie früher Umberto Eco auch einen veritablen Krimi mit dem Titel *La mort de Byzanz* verdanken, finden wir zu dieser aus der Übertragung entstehenden Xenophobie des Fremden in uns selbst auf andere folgende unvergleichliche Formulierung:

»Das Fremde ist in uns selbst. Und wenn wir den Fremden fliehen oder bekämpfen, kämpfen wir gegen unser Unbewusstes – dieses ›Uneigene‹ unseres nicht möglichen ›Eigenen‹. Feinfühlig, Analytiker, der er ist, spricht Freud nicht von einem Fremden: Er lehrt uns, die Fremdheit in uns selbst aufzuspüren. Dies ist vielleicht die einzige Art, sie draußen nicht zu verfolgen.«<sup>6</sup>

## II. Verstehen/Nicht-Verstehen des Autors, des Textes und in der Rezeption

Im ersten Teil des Vortrags hatte ich, von Hegel ausgehend und mit Blick auf Judith Butler und Julia Kristeva das Nicht-Verstehbare in und an uns als einen integralen Bestandteil des Fremden in unserem eigenen Selbst ausgewiesen und in seiner Nicht-Akzeptanz den Ursprung von Gewalt angesiedelt. Anteil und Ausdruck dieser in der »Lücke« des Subjekts entstehenden Gewalt ist die nach außen getriebene Kunst, die keinen gewaltfreien, weil sublimierten Raum darstellt, sondern dem nach den neueren Forschungen vor allem von Susan Sontag, Karlheinz Bohrer und Harald Gumbrecht selbst Spuren der Gewalt in der Repräsentationsstruktur der Bilder und Texte einbeschrieben sind.

Unter diesen Voraussetzungen geht es nun in einem zweiten Teil um weitere Aspekte des Nicht-Verstehens und Verstehens. Bereits vor einigen Jahren hat Jochen Hörisch eindrucksvoll vor einer »Wut des Verstehens« gewarnt. Sie ist förmlich und inhaltlich der Grund für eine Position, die das Nicht-Verstehen einfach nicht zulassen kann: weder in den Kunstwerken und ästhetischen Objekten noch in uns selbst und in anderen. Was nicht sofort verstehbar ist, hat kaum eine Chance wahr- und ernst genommen zu werden. Die sonst philosophisch so selten einklagbare Evidenz wird zum ständigen Anspruch, der nur vermöge von leeren Pointen, von Auswirkungen ohne wirklich erklärende Ursache erfüllt wird.

Eine erste Vereinfachung liegt in der Verlagerung vom Autor auf den Text – und hier befinden wir uns bereits in der Debatte des Strukturalismus und Poststrukturalismus – d. h. von der Sinneinschreibung etwa literarischer Texte, die durch die Intertextualität miteinander kommunizieren und Sinn aushandeln, nicht mehr aber über den Autor, der ihnen einen möglichen Sinn eingekerbt hatte. Aus guten Gründen hatte es deswegen Michel Foucault abgelehnt, in die Reihen der Strukturalisten und Poststrukturalisten aufgenommen zu werden, weil ihm die Grenze zwischen Autor und seinem Text gar nicht so klar war, wie es die entsprechenden Lager angenommen hatten. Es war für ihn zwar

klar, dass die obsoletere Position einer biographisierenden Hermeneutik längst zu den Akten gelegt werden musste, nicht aber, wo etwa bei Nietzsche die Grenze zwischen Autor und Text gezogen werden kann, wenn es um die Frage von Notizzetteln geht. Sind sie eher ein Bestandteil, welcher der Biographie des Autors zugeschlagen werden muss oder sind sie ein Schlüssel für das Verstehen bestimmter unklarer Textstellen in der Philosophie? Die Dekonstruktion des Autors bereitet aber darüber hinaus Probleme, welche die Autorisierungsstrategien im literarischen Text betreffen, die bei aller Differenz von Autor und Ich-Erzähler zumindest doch von einem schreibenden Urheber ausgehen. Er ist zwar nicht die erste und letzte Instanz der Sinngebung oder der Irreführung des Lesers vom Sinn bis hin zum Nicht-Sinn und Nonsense, aber er hat zumindest die Sinnsuche in Gang gebracht, auch wenn er sich vom alles wissenden Autor, der dieses Wissen auch im Roman ausbreitet, befreit hat.

Der Grund für die Verabschiedung des Autors ist klar. Da durch ihn und mit seiner Hilfe der Prozess der Interpretation nicht zum Stillstand gebracht werden konnte, zumindest nicht zu einem Punkt, an dem alle Probleme des Nicht-Verstehbaren eines Textes gelöst wurden, konnte dieser Prozess des Verstehens entweder in den Vergleich der Texte innerhalb des Konzepts von Intertextualität oder in die von ihnen ablösbare Rezeptionsästhetik überführt werden. Auch wenn in beiden Konzepten der Intertextualität und Rezeptionsästhetik die Funktion von »Leerstellen« oder solchen der Über-Determiniertheit und Unbestimmtheit aufgenommen wurde, waren sie nicht solche, die dem literarischen oder literaturtheoretisch begründeten Verstehensbegriff die Möglichkeit von Nicht-Verstehen eingeräumt hätten.

Das Problem von noch so diffizil ausgeklügelten Interpretationsmodellen von Texten liegt in der systematischen Unterdrückung eines Sinnes, der sich dem traditionellen Verstehensbegriff verschließt. Kaum ist zu sehen, dass eine dergestalt radikale Sinnlehre, die wie diejenige von Gilles Deleuze, der Sinn vom Nicht-Sinn, Wahnsinn und Unsinn her versucht zu bestimmen, sich hier auch nur in Ansätzen behauptet hätte. Die A-Logik mancher Texte der Moderne, vor allem von Joyce's *Finnegans*

*Wake* oder von Lewis Carroll und von den neuesten Musiktheaterstücken von Adriana Hölszky und Wolfgang Rihm, unterwandert jeden geradlinigen Vermittlungsprozess zwischen Autor-, Text- und Leserintention.

Diese kompakte und logisch-diskursive Einheit der Intentionen zielt immer auch auf die Aufhebung, wenn nicht auf die Löschung des Nicht-Verstehbaren, weil die Logik der Artefakte keine der Erkenntnistheorie ist. Das Nicht-Verstehbare ist also nicht nur ein integraler Bestandteil einer sich auch durch das *Uneigene* bestimmenden Subjektivität, sondern ein immer wieder an die Oberfläche des Bewusstseinsstroms geschwemmter Bereich, der durch das Nicht-Verstehbare die Einheit von Autor-, Text- und Leserintention sprengt.

### III. Die Behauptung von »Verstehen« in den Medien: die Musik im 18. Jahrhundert am Modell »Mozart«

War im letzten Teil meines Vortrags der Aspekt des Nicht-Verstehbaren in den Artefakten, in deren Verhandlung von Sinn durch den Autor und den Leser und durch die Intertextualität akzentuiert worden, so folgt nun die Frage, unter welchen Bedingungen die verschiedenen Medien, die skripturalen, ikonischen und auditiven, auch auf Grund ihrer unterschiedlichen Materialität *verstanden* werden können. Ich werde mich hier im Gegensatz zu den Teilen I und II meines Vortrags mehr auf das auditive Medium der Musik beziehen und dies nicht nur, weil es mein Gebiet ist, sondern vor allem deswegen, weil sich hier die Fragen in einer besonderen Komplexität zeigen. Erkenntnisse und auch nur heuristische – und dieses dürfte ein Grundsatz von Forschung sein – sollten und müssten sich gerade dort bewähren, wo die Problemdichte besonders hoch ist und nicht dort, wo der Sachverhalt einigermäßen einfach vor den Augen liegt.

In mehrfacher Hinsicht bereitet der Verstehensbegriff von Musik Schwierigkeiten, vor allem was ihr Objekt und ihre Medialität angeht. Zeigt sich die Musik dort, gibt sie sich dort zu *verstehen*, wo sie im Sinne eines Zeichensystems, einer Körperschrift notiert ist oder dort, wo sie über das Klangmedium auf

unsere Haut und auf unsere Ohren trifft? Diese Frage verweist noch auf eine andere Instanz, welche für die Objektivität der Musik von besonderer Bedeutung ist: den musikalischen Interpreten. Er steht zwischen der notierten Partitur und dem Hörer, wobei sich der Begriff des Klangmediums auf das des Körpermediums des Spielers und Dirigenten zurückverlagert. Zugleich macht es auf den Sachverhalt aufmerksam, dass die handlungsmäßige, performative Seite nicht erst in der musikalischen Ausführung wirksam wird, sondern bereits der Partitur als Aktionsraum einbeschrieben ist, welcher vom Komponisten, der häufig auch ein Klavierspieler oder Dirigent ist, gestisch erfüllt und ausgefüllt ist. Auch unter dem Aspekt der Rhetorik, die vom Gestus des Sprechens und Verhandels von Texten ausgeht, kann auch in der Musik ein dreifacher Medienbegriff unterschieden werden: das sich dem Notentext einschreibende Körpermedium des Komponisten, der Durchgang dieser Handlung durch den Körper des Spielers und das Resonanzmedium des Hörers. An Boulez' *Douze notations* kann dies jetzt noch einmal von einer anderen Seite gezeigt werden.

Bevor wir dies erneut versuchen, möchte ich jedoch von der Tradition her einen ganz deutlichen Bereich markieren, wo das Verstehen von Musik ganz klar gegeben und vorgesehen ist, nämlich in derjenigen des 18. Jahrhunderts. Wenn *Verstehen* immer auch eines über Sprache und durch Sprache ist, so kann die Musik des 18. Jahrhunderts auf Grund ihrer Sprachähnlichkeit *verstanden* werden. Weil sie vergleichbar der Sprache, vor allem der Syntax, funktioniert, kann sie vor diesem Hintergrund verstanden werden. Dies aber nur unter der Voraussetzung, dass die Differenz zwischen sprachlicher und musikalischer Syntax und ihrem jeweiligen Regelsystem bekannt ist.

Der Vergleich zwischen der Syntax und den Satzzeichen der Sprache und der formalen Syntax und der Interpunktionslehre der Musik ist systematisch Ende des 18. Jahrhunderts von Forkel in der Einleitung zu seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik*, in Kochs *Versuch einer Anleitung zur Komposition* und in Türks Klavierschule entwickelt worden. Diese dort entfaltenen Prinzipien haben die Sprachähnlichkeit der Musik in Anschluss

## 12. Sonate in F

KV 332 (300<sup>b</sup>)Sonata III<sup>97</sup>

Allegro Entstanden in Wien (oder Salzburg), 1785

<sup>97</sup> Zu den unterschiedlichen Lesarten im Autograph und im Krätzsch (Arns, Wien 1961) vgl. Wurwort: Die in allen Sätzen Lesarten ge-  
wöhnlichen dynamischen Zeichen sind dem Bestdruck entnommen.  
<sup>98</sup> V. 26: rechte Hand, 2. Vierton: im Autograph ursprünglich "staccato".

Abb. 10: Mozart, Klaviersonate F-Dur, KV 332, 1. Satz.

an das Konzept der *Klangrede* von Johann Mattheson begründet. Von ihnen aus können etwa die Klaviersonaten von Mozart in dem Sinne verstanden werden, dass sie nach Maßgabe einer geordneten Grammatik und Syntax verlaufen. Aber dieser formale Aspekt muss wie eine neue Sprache gelernt werden. Erst von ihr aus, schon gar nicht von den vorgeblichen Gefühlen, welche die Musik angeblich ausdrücken soll, kann die Musik Mozarts verstanden werden:

Wie die Rede in der Rhetorik kann Mozarts Komposition als eine Aufeinanderfolge von verschiedenen Sätzen verstanden werden, die in einer besonderen Gliederung durch die Interpunktionszeichen in einem bestimmten, auch veränderbaren Tempo

vorgetragen werden. Die Takte 1–12 stellen den Vordersatz und den Nachsatz dar. Es sind zwei kleinere Sätze, die in ihrer Mitte durch ein Komma (Viertelpause in der rechten Hand) und die Spannung auf der Dominante sowohl voneinander abgesetzt als auch miteinander verbunden sind. Auf den männlichen Schluss im Sinne der Prosodie in T. 12 folgt eine Parenthese, eine Einfügung, wie von einer anderen Person gesprochen, wie von einem anderen Instrument in höherer Registerlage gespielt, mit Hornquinten, die Ferne signalisieren. Es ist eine Musik, die von außen, gleichsam *en dehors* zu der eigentlichen Musik der Sonate hinzuklingt. Nach der variierten Wiederholung hören wir eine Überleitung, die nicht figurativ, sondern entwickelnd wie in einer Rede den Zusammenhang mit dem nächsten Hauptgedanken herstellt. Zu dieser in Sätzen geordneten Rede gehören Unregelmäßigkeiten, Abweichungen von der normativen Syntax, die aber eben wie die Ellipse doch auch Bestandteil der Norm sind. Wenn der Spieler und Hörer diese Ellipse, diese »Takterstückerung« (Koch) in T. 8–9 nicht realisiert hat, hat er diese Stelle und damit den ganzen Satz nicht verstanden. In T. 7 ff. haben wir ein imitierendes Thema in der linken Hand, das nicht ausklingt, sondern in der rechten Hand gleich weitergeführt wird. Es fällt also eine Schlusswendung mit einer neuen Bewegung ineinander, statt voneinander abgesetzt zu sein. Vereinfacht gesprochen haben wir hier also die Vorstellung, dass jemand in Form einer regulativen Syntax spricht, dass wir aber nicht wissen, was er spricht, es sei denn wir würden aus der Art zu sprechen heraus hören können, was gesagt wird und dies ohne das Wie auf eine platte Inhaltlichkeit reduzieren, was Susan Sontag in ihrem Essay *Against Interpretation* ausdrücklich kritisiert hat. Es gelte die Form der Kunst gegen inhaltliche Vereinnahmungen zu verteidigen, weil diese die Kunst auf ihre äußerlichen und fremden Sinnreferenzen zurechtstutzt.

Gleichwohl kann gegenüber dem Wie des Gesprochenen und in der Musik Vorgetragenen durchaus auch einiges Genaueres zum Was des Ausdrucks gesagt werden. Das Tempo, ein singendes Allegro, das eben die menschliche Stimme nachahmt, der  $\frac{3}{4}$ -Takt, der ein bestimmtes metrisch-rhythmische System und mit



Es ist wichtig, bereits hier den Sachverhalt zu unterstreichen, dass dieses Modell der Sprachähnlichkeit von Musik nur eines ist, das für das Verstehen von Musik des 18. und 19. Jahrhunderts herangezogen werden kann. Weder kann es bei der barocken Topik in ihrer Spannung zur Architektur und zur Mathematik als Modell des *Verstehens* in Anspruch genommen werden, noch für das Verstehen des Übergangs von der athematischen Komposition der späten Intermezzi Brahms' im ausgehenden 19. Jahrhundert und für die Klangkomposition in der Musik des 20. Jahrhunderts.

#### IV. Logischer und mimetischer Verstehensbegriff bei Boulez und Beethoven

Am Ende meines Vortrags komme ich wieder zum Anfang der Einleitung zu den *Douze notations* aus dem Jahre 1945 von Pierre Boulez zurück. Zunächst widerstrebt dem traditionell orientierten Verstehensbegriff die schmerzhaft und auch abrupte Kürze der Stücke, welche keine größeren Entwicklungen zulassen. Weiter ihre intensive Ereignisdichte, die auf engem Raum kontrastierende Charaktere gegeneinander stellt. Schließlich die veränderte Poetik des Beginnens und Schließens. Es sind weniger Prozesse des Einschwingens und Ausschwingens als vielmehr plötzliche Setzungen, mit denen die Musik *da* ist und auch wieder mit einem Schlag aufhört. Hört man genauer zu, gibt es allerdings auch Stücke, deren Klänge wandern und wuchern, sich wie bei Debussy in Klangwolken auflösen, Stücke auch, die nicht plötzlich vorüber sind, sondern sich *da lontano* in der Ferne verlieren. Nach möglichen Modellen braucht man nicht lange zu suchen. Sie finden sich in Beethovens drei Bagatell-Zyklen op. 33, op. 119 und op. 126, die nicht zufällig an den jeweils entschei-



Abb. 12: Beethoven, op. 119.

12 Skizze a 12 Takt  
 a 12 Takte  
 d. J. G. ...

- c) ostent. ...
- d) ostent. ...
- e) ostent. ...

douze notations  
 pour piano

kleinsten ...  
 Fantasque - Modéré  
 12 Takte  
 12 Takte  
 12 Takte

Annotations: a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l

Performance markings: *pp*, *ff*, *rit.*, *rit. vivace*, *ma. pld.*, *ma. pld.*, *ma. pld.*

2.

Tres vil

Performance markings: *f*, *rit. vivace*, *rit.*, *rit. vivace*, *rit.*

## 3.

The image shows three staves of musical notation, each representing a different piece. The first staff is labeled 'Assez lent' and 'p avec intensité'. The second staff is labeled 'cresc.'. The third staff is labeled 'decresc.'. The notation is highly complex, with many notes, accidentals, and dynamic markings. The pieces are arranged vertically on the page.

111 18.130

Abb. 13: Notations No. 1–3, Pierre Boulez.

denden Wenden seines Stils zum Neuen und zum Späten stehen. Es sind geradezu Nichtigkeiten, kurze und äußerst dichte Notate, die dem romantischen Fragmentbegriff Friedrich Schlegels eher folgen als den ausgedehnten Romanen Jean Pauls. Hier ist eines der kürzesten aus op. 119, floskelhaft, wie aus einer großen Form abgezogen, nur noch die *Stretta*, die verdichtende Schlusswendung eines Stückes, preisgebend. Darin ist es der *Notation 2* von Boulez vergleichbar:

Die Stücke I–III können im Sinne einer durchlaufenden Prozesskomposition gehört werden. Gegenüber ihrer Isolierung und ihrem für sich bestehenden Anspruch ist ein gleichsam durch- und mitkomponierter Zusammenhang erkennbar. Zwar sind im zweiten Stück gerade in den Rändern der Cluster und der Glissandi die Eckpunkte der jeweiligen 12-tönigen Grundgestalten erkennbar, aber die Löschung der Distinktion überwiegt, auch und gerade wenn der Mittelteil die horizontale Linie wieder bekräftigt. Der Schluss ist die Wiederaufnahme des Beginns: wild und eruptiv, wie aus einer wirbelnden Körpergeste heraus gewonnen, worin seine anarchische Kraft, aus alter Spielleidenschaft gewonnen, sich Bahn bricht gegenüber der rationalen Kontrolle

des Komponierens. Das dritte Stück ist eine Steigerung des ersten und eine Zurücknahme des zweiten Stückes. Ganz verhalten, zunächst das klassische Verhältnis von Melodie und Begleitung ausbildend, dann verschränken sich die Funktionen im Sinne des Bach'schen und Schönberg'schen Kontrapunkts, dass ein Thema sich durch seine Ableitungen und damit sich selbst in Form einer Gegenstimme begleiten können müsse. Auch hier kommt inmitten des Konstruktivismus beim Spielen des Klaviers für Boulez etwas gleichsam Antrainiertes, im Muskelgedächtnis Aufbewahrtes nach oben an die Bewusstseinsoberfläche von Schönbergs op. 19 und op. 33a/b.

So wie das haptische Gedächtnis als auch die unwillkürliche Erinnerung ein Bestandteil der Inspiration sein können, durch welche sich das Stück zugleich von der vergangenen Historie entfernt, so ist die Konstruktion nie nur etwas auf der Seite des rationalen Verfahrens, sondern im Einfall wie in der Anwendung immer auch Teil einer Eingebung. Diese muss sich nicht unbedingt einer transzendenten Kraft verdanken: Sie entsteht auch an magischen Orten wie die Haikus von Basho. Das schöpferische Subjekt sucht diese guten Orte auf, um sich diesen Einflüssen in der Einsicht der *Lücke* und des *Uneigenen* zu öffnen, aus dem dann auch das mit Gewalt verbundene Nicht-Verstehbare der Kunst entsteht.

### Diskutable Schlussthesen zum Verstehen und Nicht-Verstehen von Kunst/Musik

1. Musik/Kunst kann nur innerhalb ihres Mediums durch die musikalische Aufführung, durch eine entsprechende Neukomposition/Transkription oder durch die Übermalung mimetisch verstanden werden (Modelle: Weberns Bearbeitung von Bachs *Ricercar* und Francis Bacons Übermalung von Velasquez).
2. Wenn *Verstehen* an ein Verstehen durch die Sprache gebunden ist, kann Musik nur auf Grund ihrer Sprachähnlichkeit, d. h. nach Maßgabe ihrer Syntax und Interpunktionslehre verstanden werden, im Sinne auch von Susan Sontag als Form

ohne Inhalt, als Formsemantik (Film) oder im Sinne einer expressiven Gestik.

3. Musik folgt in der abendländischen Zivilisation verschiedenen Paradigmen: zuerst der Mathematik/Logos, dann der Architektur, schließlich der Sprache, oder sie bildet in ihrer Autonomie eine keinen anderen Ordnungs- und Orientierungsgrößen verpflichtete Eigengesetzlichkeit heraus. Je nach Paradigma, d. h. je nach kulturwissenschaftlichem Modell der (Welt-) Anschauung kann sie *verstanden* oder auch nicht *verstanden* werden: in ihrem Zehlsinn, ihrer räumlichen Proportion, ihrer Syntax und in ihrer logischen oder alogischen Form.
4. Nicht-Verstehbar ist Kunst/Musik in dem Maße, wie sie als Anteil des Unbewussten und Fremden ein Ausdruck einer uns uneinsichtigen Alterität ist, die ebenso die Konstitution des Subjekts wie die Bildung des in der Anrede des adressierten Du betrifft. Sie bezieht sich auf die *Lücke* im angeblich konsistenten Selbst, wie auf die Unterbrechung in der psychoanalytischen Narration (vgl. Butler, Judith: Kritik der ethischen Gewalt, Frankfurt/M. 2002).

1 Die Kategorie des Verstehens wurde immer schon in der Opposition zum Nicht-Verstehen diskutiert. Vgl. dazu grundsätzlich einige Angaben: Schlegel, Friedrich: Über die Unverständlichkeit. im Verhältnis zur Schleiermacher'schen Hermeneutik (vgl. dazu die exzellente Einleitung von Frank, Manfred: F.D.E. Schleiermacher, Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers, hg. und eingeleitet von Frank, Manfred. Frankfurt/M. 1977, S. 55 ff.); vgl. weiter Hörisch, Jochen: Die Wut des Verstehens. Zur Kritik der Hermeneutik, Frankfurt/M. 1988; vgl. neuerdings prinzipiell das Buch von Gumbrecht, Hans-Ulrich: Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz. Frankfurt/M. 2004; vgl. schließlich insbesondere zum Nicht-Verstehen: Lehmann, Hans-Thies: Über die Wünschbarkeit einer Kunst des Nichtverstehens. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Heft 542, S. 426–431; vgl. Zenck, Martin: Nono – Mozart. Das Verstehbare und Nicht-Verstehbare ihrer Kunst. In: Kunst verstehen – Musik verstehen. Laaber 1993, S. 215–236; vgl.

- schließlich Musik und Verstehen. Internationales Musikwissenschaftliches Symposium an der Universität Köln (vgl. dazu den Bericht von Mungen, Anno. In: Die Musikforschung (Mf) 57. Jg. 2004, Heft 1, S. 61).
- 2 Vgl. Zenck, Martin: Die Notwendigkeit der Kunst da zu sein. In: Festschrift zum 60. Geburtstag von Heinz Gockel, Würzburg 2002.
  - 3 Hegel: Vorlesungen über Ästhetik. Mit einer Einleitung von Georg Lukács, Frankfurt/M. (Europäische Verlagsanstalt), o.J. Band I, S. 328.
  - 4 Hegel, Phänomenologie des Geistes (1807. Bamberg, Würzburg, bey Joseph Anton Goebhardt), Hamburg 1952, S. 388.
  - 5 Butler, Judith: Kritik der ethischen Gewalt, Frankfurt/M. 2003, S. 54 f.
  - 6 Kristeva, Julia: Etrangers à nous mêmes, Paris 1988; deutsche Übersetzung: Fremde sind wir uns selbst, Frankfurt/M. 1990, S. 208 f.

## *Roland Simon-Schaefer*

### Einführung zum dritten Abend

Das Thema des heutigen Abends lautet »Präsentation statt Interpretation«. Wir haben den Direktor des Kunstmuseums in Wolfsburg als Gast, Herrn van Tuyl. Er wird uns einen kleinen Vortrag über seine Tätigkeit als Museumsdirektor halten, der vor der Aufgabe steht, ein Museum mit Kunst der Gegenwart zu füllen. Wahrlich nicht einfach; Sie haben den Bilderstreit in Bamberg um Schrott oder nicht Schrott am eigenen Leibe erlebt, und ich hoffe, der Streit hat dazu geführt, dass Sie gerade in der Auseinandersetzung mit Herrn Luginbühl vielleicht die Kunst von Herrn Wagenhäuser auch mit anderen Augen sehen lernen.

Herr Welzel hat Ihnen gestern eine Einführung in die Sensibilität der Sinne gegeben, indem er Ihnen gezeigt hat, dass Ekstase in Landschaften, in Körpern, als religiöse, als erotische Ekstase existiert. Vielleicht gibt es auch eine wissenschaftliche Ekstase; Archimedes ist, als er das Verdrängungsgesetz gefunden hat, voll Begeisterung nackt durch Syrakus gelaufen! Auch das war wohl Ekstase. Herr Welzel hat Ihnen gezeigt, wie auf unbewegten Bildern Bewegung ist, die uns ergreifen kann. Und im Gegenzug hat Martin Zenck Ihnen vorgeführt, wie die Konstruktion, die hinter einem Kunstwerk ist, eine mathematische Konstruktion sein kann. Pierre Boulez ist ein großer Kenner und auch ein Verehrer von Klee, daher diese Verbindung. Aber es zeichnet große Kunstwerke aus, dass man die Mathematik natürlich nicht sieht. Wenn man sie zu stark sieht, dann führt es zu einer Banalisierung des Kunstwerkes.

Insofern haben wir also hier komplementäre Ideen entwickelt bekommen, und wir haben uns heute vorgenommen, eben dieses Thema abzuhandeln: »Präsentation statt Interpretation«. Vielleicht sollte ich, damit Missverständnisse nicht aufkommen, Ihnen doch noch sagen: Natürlich interpretieren wir immer. Es geht darum, ein Überborden von Interpretation zurückzuweisen. Es geht darum, zu verhindern, dass die Menschen ihre Sinne schweigen lassen und sich stattdessen in Gedankenausflüchte

verlieren und dann die Gedanken, die sie haben, für das Kunstwerk halten. Ein klassisches Beispiel dafür ist der berühmte Passus von Martin Heidegger, als er eine Kohleskizze von Van Gogh sah und über das Landleben nachgedacht hat. Diese Kohleskizze, in der ein Schüler, der zwar schon Van Gogh hieß, aber noch gar nicht Van Gogh war, Schraffuren und Figur-Grund-Beziehungen geübt hat, hat Heidegger zu einer lyrischen Hymne auf das Landleben genutzt – im damaligen Deutschland übrigens ein Standardthema für Literatur und bildende Kunst.

Das ist alles legitim, aber er hat dieses Kunstwerk, wenn es denn überhaupt eines war, überhaupt nicht gesehen. Deshalb also: Interpretation kann uns auf schrecklichste Weise in die Irre führen und gerade wenn sie widerspruchsfrei ist, kann sie falsch sein. Das ist das Dilemma. Deshalb also das Plädoyer, das ich Ihnen mit dem Satz von Wittgenstein nahe bringen möchte: »Denk nicht, sondern schau!« Es geht um die Sensibilität der Sinne.

## PRÄSENTATION STATT INTERPRETATION

Zu Beginn dieses Monats gab es ein Treffen im Bundeskanzleramt. Gerhard Schröder, der – und das ist kein Zufall gewesen – vor 10 Jahren, damals noch Ministerpräsident von Niedersachsen, unser Kunstmuseum in Wolfsburg eröffnet hat, wurden Bilder präsentiert, und die Künstler waren von seinen Mitarbeitern gebeten worden, nicht nur neben ihren Kunstwerken zu stehen, sondern sie auch zu kommentieren. Aus der Ferne konnte man schon sehen, wie sie schwitzten und ihre Zungen etwas dick wurden. Der Bundeskanzler hat diese Situation verstanden. Ich weiß nicht, ob er Wittgensteins berühmten Satz »Denk nicht, sondern schau!« kannte, aber er sagte: »Da muss man nichts sagen, es muss einem einfach gefallen.« Das war seine Lösung für die Verlegenheit der Situation.

Für einen Museumsdirektor ist es sehr wichtig, sich mit Primärerfahrungen auseinander zu setzen statt mit Texten, die sich künstlich über Vorurteile dem Kunstwerk annähern wollen. Am Besten merkt man das, wenn man eine Sammlung aufbaut. Meine Erfahrung ist, dass bei Entscheidungen, welches Kunstwerk man sozusagen für die Ewigkeit bewahren möchte, der Entschluss meistens ganz direkt und spontan fällt, und die Argumente erst hinterher auftauchen. Dann kann man sich alle Argumente einfallen lassen, um zu rechtfertigen, warum ein bestimmtes Kunstwerk wichtig ist.

Aus meiner Erfahrung möchte ich sagen, es steckt auch ein existenzielles Moment in diesem Vorgang, weil man als Museumsdirektor die Verantwortung hat, keine Fehleinkäufe zu tätigen. Ich glaube, dass bei dem Aufbau einer Sammlung, aber auch bei der Auswahl von Ausstellungen es unglaublich wichtig ist, dass man sich zunächst auf die Präsentation, auf die Erfahrung von Fakten konzentriert und sich erst dann in die Theorien vertieft, die dahinter stecken. Es ist ein *moment suprême* der Auswahl, und das geht meistens blitzschnell. Und ich muss sagen, dass ich noch nie bedauert habe, was ich dann so gemacht habe.

Es ist nicht so – ich komme gerade von der Kunstmesse in Basel – dass man herumgeht und schaut. Man hat sich schon vorbereitet und man schaut sich nach dem um, was unsere Sammlung bereichern kann. Da geht es natürlich vor allem um Spitzenqualität, weil man eigentlich die besten Werke für die Sammlung erwerben möchte. Und wie kann man entscheiden, ob etwas wirklich Spitzenqualität ist?

Wir hatten heute vor dieser Veranstaltung ein Essen mit allen Podiumsteilnehmern, bei dem wir uns über Literatur unterhalten haben. Da verhält es sich natürlich anders, weil man – so hatten wir festgestellt – doch erst einmal 30 bis 50 Seiten lesen muss, bevor man sich ein Urteil bilden kann. Das ist der Vorteil der bildenden Kunst, man kann es unglaublich schnell sehen, wenn man das Auge dafür hat. Ob nun Luginbühl oder Tinguely oder Andy Warhol, es geht blitzschnell. Natürlich wird man dann zurückkommen und stundenlang ein Bild anschauen, und man wird immer mehr Details wahrnehmen. Aber bei dieser ersten Entscheidung – es klingt vielleicht wie eine Plattitüde – liegt ein ähnlicher Mechanismus vor wie bei der Verliebtheit. Der Kuss der Muse und der Pfeil Amors – beides trifft plötzlich und unerwartet. Beim Kunstwerk handelt es sich um eine gestalterische Dichte und Konzentration, die man sonst nicht wahrnimmt, die in einem Moment zusammengefasst und im Kunstwerk selbst zur Darstellung gebracht wird.

Natürlich wird sehr viel über bildende Kunst geschrieben. Aber glauben Sie mir, sehr viel, etwa 90 % davon, ist relativ großer Quatsch, wenn ich es so salopp ausdrücken darf. Es ist unglaublich, was da alles über die Bühne geht. In den 90er Jahren wollte jeder Autor einmal unter Beweis stellen, dass er Derrida oder Deleuze oder weiß Gott was alles gelesen hatte. Ich kann Ihnen nur empfehlen: Lesen Sie diese Kunstkritiken nicht, lesen Sie Deleuze oder Derrida selbst! Dann bekommt man etwas mehr von dem mit, worum es geht.

Es gibt sogar eine Zeitschrift, die heißt *Texte zur Kunst*. Aber es stellt sich die Frage, was hat ein Text mit Kunst zu tun? Es gibt Kunst, die ohne Texte auskommt, das heißt, ohne Hintergrundinformationen. Das ist so wie ein Lied ohne Worte. Man braucht

keine Geschichte dazu. Keinen Hintergrund, der rational oder wie auch immer versucht, eine Arbeit aufzuklären.

Das ist die eine Seite, Kunst ohne Texte. Aber es gibt auch Texte ohne Kunst. Da sieht man, und das überwog in den 90er Jahren, man konnte es auch auf der Documenta in Kassel wahrnehmen, eine Überfülle von Texten. Und natürlich gab es genügend Künstler, die das mitgemacht haben.

Für mich war es ein absolut interessantes Erlebnis bei der Gründung des Museums, als ich eine Bestandsaufnahme dessen vornehmen wollte, was heute in der Kunst wichtig ist. Also war ich – neben anderen Städten – auch in New York und habe verschiedene Künstler besucht. Ich interessierte mich für einen Künstler, der abstrakte, sehr farbige Bilder malte. Aber als ich in seinem Atelier war, hat er mich richtig – wie man, glaube ich, auf Deutsch sagt – zugetextet! Stundenlang! Ich bin fast aus dem Atelier gerannt, und ich mochte die Kunst nicht mehr sehen. Denn durch das Gerede wird das Erlebnis völlig getötet. Ich nenne keinen Namen, er ist auch relativ erfolgreich, und ich nehme an, dass nicht jeder von ihm zugetextet wird. Aber es kann ein unglaubliches Hindernis für das Erleben von Kunst sein.

Wir sind auch schuld daran, wir sind auch ein Museum, wir produzieren Kataloge mit Texten dazu; es wird zuviel geschrieben. Ich habe einmal unter Kollegen gefragt: Wer liest all diese Texte? Das sind doch die Wenigsten, muss ich sagen, und das ist gut so.

Natürlich ist nichts dagegen einzuwenden, sich auch um die Hintergründe zu kümmern. Die besten Texte sind übrigens oft von Künstlern. Im Moment ist in Basel im Kunstmuseum eine Ausstellung von Francis Bacon. Wenn Sie sich für Kunst oder Malerei interessieren, dann lesen Sie seine Texte oder die Interviews mit Francis Bacon. Da brauchen Sie überhaupt nichts anderes zu lesen, denn es ist unglaublich, was er da über die Kunstgeschichte, über Velasquez, über Manet, über Degas zu erzählen weiß. Warum? Das ist von innen heraus, das ist erlebt, das ist nicht wie so oft, dass man einfach etwas schreibt und noch einmal liest, was andere gesehen haben oder vielleicht nicht gesehen haben. Es geht um eine direkte Konfrontation. Ich habe gesehen,

dass ein Thema der diesjährigen Hegelwoche eine Hommage an Susan Sontags *Against Interpretation* war, dieses wunderbare Buch von 1962. Susan Sontag hat sich auch intensiv mit Kunst beschäftigt, und als ich in Amsterdam als Student im Stedelijk-Museum Praktikant war, kam sie zur Ausstellungseröffnung. Was sie damals geschrieben hat, sollte man durchaus wieder lesen.

In den 80er Jahren gab es eine Debatte in Amerika, ausgelöst durch zwei Literaturtheoretiker, die einen Aufsatz geschrieben haben – nicht mit dem Titel *Against Interpretation*, sondern *Against Theory*. Es waren Steven Knapp und Walter Benn Michaels. Es war damals ein totaler Skandal in Amerika. Durch die beiden bin ich zu meinem Statement *Against Theory* angeregt worden. In dem Buch gibt es eine Reihe von Begriffspaaren, die sich auch auf die Kunst anwenden lassen, von denen ich nur einige nennen möchte, um heute Abend nicht zu ausführlich zu werden.

Zum Beispiel der Gegensatz zwischen unmittelbarer Perception und mittelbarer Wahrnehmung und Reflexion oder die Oberflächenphänomene auf der einen Seite und die fundamentalen Grundlagen auf der anderen Seite. Da geht es also darum, was ist Theorie und was ist Theorie nicht. Dann die Dinge, wie sie sind. Auf der einen Seite die Modelle, die Schemata und die Systeme, die erdacht und erfunden sind. Einerseits, und ich weiß nicht, ob ich das hier im Rahmen einer Hegelwoche überhaupt sagen darf, Physik, andererseits Metaphysik. Schließlich die herkömmliche Weisheit, das lebensweltliche Wissen, und andererseits die Spekulation.

Es gibt noch mehrere Gegensätze, aber für mich ist die konkrete Erfahrung interessant. Darum geht es uns in der Kunst, um konkrete Erfahrung wie in der Musik auch. Was muss man zu Debussy sagen, der uns soeben präsentiert wurde? Debussy muss man einfach hören. Und dann kommt hinterher das abstrakte Denken, die Frage, wie Musik funktioniert. Man kann das natürlich nicht alles direkt auf die bildende Kunst beziehen, diese hat wieder ihre eigenen Gesetze.

Ich habe in Hannover einen Vortrag von Paul Feyerabend zum Thema *Against Method – Gegen die Methode* gehört, in welchem

er sich mit der überbordenden Wissenschaftstheorie- und Methodendiskussion auseinander gesetzt hat. Das hat mich damals sehr fasziniert und ich habe mit Vergnügen zugehört, denn es passte natürlich sehr gut in den Rahmen dessen, was ich über Kunst denke.

Halten Sie mich bitte nicht für ganz dumm, in dem Sinne, dass ich überhaupt nicht lesen möchte, was an Theorie formuliert wird. Auch die Theorie *Against Theory – gegen die Theorie* – ist eine Theorie, aber es ist eine Theorie, die auf einer höheren Ebene befreien möchte vom Wust der Theorien.

Ich habe mit Gerhard Schröder angefangen, und ich möchte mit einem Künstler enden: und zwar mit Bruce Nauman. Das ist ein amerikanischer Künstler, der in den letzten 40 Jahren eine *Ceuvre* geschaffen hat, ein sehr umfassendes Werk, das sich sowohl mit politischen wie auch existenziellen, sozialen und menschlichen Inhalten beschäftigt. Kurz gesagt, mit der *conditio humana*.

Nauman war sehr stark beeinflusst von Samuel Beckett. In unserer Sammlung haben wir eine Skulptur von ihm, das sind Köpfe aus Wachs, jeweils als Pärchen. Sie hängen an Drähten, jeweils ein Kopf nach oben gerichtet und der andere verkehrt herum. Es ist irgendwo auch ein grausames Kunstwerk, weil es diese Emotion von Quälerei enthält und natürlich an Dante Alighieris Hölle erinnert. Man kann alles dahinter vermuten. Aber es geht bei Bruce Nauman nicht um eine Theorie oder eine Geschichte die dahinter steckt, es ist keine Illustration etwa aus den Zeiten der Diktaturen in Südamerika, unter denen die Gefangenen misshandelt wurden, sondern es hat eine direkte Wirklichkeit. Man muss nicht etwas dazwischenschieben. Daher hat Bruce Nauman einmal gesagt: Ein echtes Kunstwerk ist wie ein Schlag in den Nacken, so direkt. Es ist ebenso physisch wie Musik. Natürlich, bei Literatur hat man es mit Sprache zu tun. Ich glaube, das klingt jetzt vielleicht ein bisschen provozierend, dass Musik und bildende Kunst näher miteinander verwandt sind als mit der Literatur. Daher die Formulierung von Bruce Nauman, »ein Schlag in den Nacken«, die ganz direkte physische Erfahrung. Als Gerhard Schröder sagte, da müsse man nichts denken, hat er,

vielleicht ohne sich das bewusst zu machen, genau diese Weise ansprechen wollen, wie Bruce Nauman Kunst erfahren will.

Und in der Tat, es ist wirklich ärgerlich, wie viel Mist es vor dem Kunstwerk gibt. An Geschriebenem, Gedachtem und Interpretiertem, das uns den Blick auf die Kunst verstellt. Es ist schade, ich habe das schon erwähnt, dass auch Künstler das aufnehmen und in ihre eigenen Kunstwerke Theorien hineinbauen oder hineingeheimnissen.

Wenn ich zum Schluss zusammenfassen darf: Man muss beim Kunstwerk von Qualität und Konzentration und Dichte ergriffen werden, der Rest ist Schweigen, wie schon Shakespeare wusste.

## PODIUMSDISKUSSION

Auf dem Podium:

*Ruth Klüger*

*Roland Simon-Schaefer*

*Gijs van Tuyl*

*Dieter Welzel*

*Martin Zenck*

Gesprächsleitung:

*Klaus Podak*

*Klaus Podak:* »Der Rest ist Schweigen« – das stimmt nicht ganz – wir werden reden. Diese Hegelwoche steht unter dem Motto »Vom Eigensinn der Kunst«. Eigensinn, das ist ein vieldeutiges Wort. Das kann heißen, Kunst hat einen eigenen Sinn. Das wird niemand bestreiten. Es schwingt aber da auch mit: Kunst ist eigensinnig, trotzig, widerborstig, macht ihre eigene Sache, lässt sich nicht reinreden. Mit dieser Eigenschaft von Kunst, widerborstig, eigensinnig zu sein, haben wir uns in dieser Hegelwoche beschäftigt und heute, am letzten Tag, kommen wir zu einem Thema, das heißt »Präsentation statt Interpretation«. Mir macht dieses Thema Schwierigkeiten.

Vorhin haben wir ein Musikstück gehört: Präsentation *als* Interpretation. Das geht in der Musik gar nicht anders, jede Präsentation eines Stückes, jede Aufführung, ist Interpretation. Aber ich will nichts vorweg nehmen, ich will nur darauf aufmerksam machen, wie wenig einfach unser Thema ist. Man könnte sagen: Präsentation, das heißt, wie Roland Simon-Schaefer schon angedeutet hat, es geht um sinnliche Gegenwart und nicht um den Umweg über Theorie. So einfach scheint das aber nicht zu sein. Sehen, schauen, sich einer Sache aussetzen, das ist gut und schön. Bloß, sehen muss man lernen. Ich habe eine dreijährige Enkelin, der ich Bilder zeige. Dann sage ich: Guck mal, was da ist! Dabei lernt sie sehen. Obwohl sie das Bild schon vorher vor sich hatte und auch ganz viel weiß, was sie da auf dem Bauernhof beispielsweise sieht: die Hühner und der Bauer und der Hund und die Schweine und die Kühe. Das weiß sie alles. Ich sage: Guck

mal, diese Kuh, die sieht so aus und die andere sieht so aus. Guck mal, was der Hund da macht – und auf einmal, das merke ich an ihren Reaktionen, *sieht sie mehr*. Genauso haben wir als Kinder gelernt und genauso lernen wir vor Kunstwerken.

Interpretation ist ein Totschlagewort, aber irgendetwas hat Sehen mit Interpretation zu tun. Wenn man zum Beispiel mit einem Kunsthistoriker nach Griechenland fährt und sieht sich die Akropolis an, und der sagt: Guck mal da, guck dort! Da sieht man, dass einer, der sehen und interpretieren gelernt hat, einem etwas *zeigen* kann. Präsentation heißt ja auch zeigen, und im Deutschen haben wir das vieldeutige Wort *deuten*: Ich zeige, ich deute auf etwas, *ich deute*. Aber ich will mich nicht in Spekulationen verlieren, sondern Ihnen jetzt erst einmal die Teilnehmer an unserer Diskussion vorstellen: Gijs van Tuyl leitet die Kunsthalle in Wolfsburg, sehr erfolgreich, wie man den Zeitungen und dem Internet entnehmen kann. Dann Roland Simon-Schaefer, der Veranstalter der Hegelwoche. Ruth Klüger ist Literaturwissenschaftlerin, in Deutschland bekannt geworden als Autorin von Büchern, die einen riesigen Erfolg beim großen Publikum hatten. Zu meiner Rechten sitzt Dieter Welzel, der Kunsthistoriker, neben ihm Martin Zenck, Musikwissenschaftler an der Uni Bamberg.

Wie gebrauchen wir das Wort *Präsentation* im Deutschen? Es hat etwas mit Präsenz zu tun, mit dem Präsens, also mit der Gegenwartsform unserer Sprache. Präsenz hat mit Gegenwart zu tun, damit, etwas in die Gegenwart zu bringen. Vielleicht hat es sogar damit zu tun, *Gegenwart herzustellen*. Gijs van Tuyl hat ja eben schon zu uns gesprochen, deswegen frage ich Martin Zenck: Dieser Abend hat mit Musik begonnen. Präsentation *statt* Interpretation, können Sie bei dieser Formel überhaupt mitmachen?

*Martin Zenck*: Nein, natürlich nicht. Es wurde ja auch schon angesprochen, dass sich das in der Musik vollkommen anders verhält als in der Malerei. Natürlich steht auch in einer Ausstellung ein Gemälde ja nie für sich, es wird sozusagen in einen Kontext von anderen Bildern gestellt und damit seiner einmaligen Präsenz beraubt, weil die anderen, es umgebenden Bilder es

kommentieren. Damit könnte von einer Inszenierung der Bilder gesprochen werden, welche dem Programm in einem Konzert zunächst vergleichbar ist, weil die anderen Werke das einzelne Werk jeweils in einer ganz anderen, auch historischen Tiefenperspektive zeigen. In der Musik würde ich sagen – das ist ja das Schwierige, das nicht so richtig klar wurde – macht der Begriff der Präsentation aber eminente Probleme, weil wir eigentlich nicht wissen, ob die Aufführung die Präsentation ist oder ob wir die Aufführung von der Partitur als Dokument der Präsentation so vollkommen vom Konzert ablösen können, weil die Aufführung ein Zur-Erscheinung-Bringen, ein Zu-Gehör-Bringen des Notierten ist. Das ist die eine Dimension.

Die andere Dimension besteht darin, dass wir unbedingt unterscheiden sollten zwischen präsentieren, Präsenz und repräsentieren. Im Repräsentieren gibt es dieses darstellende Moment, was auch das nicht Darstellbare einschließt, was also nicht oder nicht vollständig zur Darstellung oder zur Erscheinung gelangt. Im Vergleich mit der Partitur gibt es auch diese Dimension, dass es zwar die Regel für den Dirigenten gibt, »alles hörbar zu machen« (Hermann Scherchen), aber die Partitur oder der Notentext enthält zugleich einen Bereich des Unhörbaren, einen Bereich, der mit »Augenmusik« bezeichnet wird, dass also Proportionen oder die Schwärzung der Notenschrift etwas ist, was sich nur dem Betrachter erschließt.

Die Kunstwissenschaft spricht vom »Bild als dem Schleier des Unsichtbaren« und dies ist ein Grundzug der Künste überhaupt, dass sie gleichsam aus einem hinteren, nicht sinnlichen Horizont versuchen, etwas sichtbar und hörbar zu machen, was gleichwohl verhängt ist und nicht vollständig in die sinnliche Erscheinung vordringen kann. Früher hat man diesen Sachverhalt etwas pathetisch bei Kandinsky »Das Geistige in der Kunst« genannt. So wie die bildende Kunst auch immer mit der Dimension des Unsichtbaren im Bild arbeitet, so muss man sich vorstellen, dass das Stück, das wir zu Beginn von Debussy gehört haben, nämlich *L'isle joyeuse*, von der Partitur aus gesehen nicht vollständig in Klang umgesetzt ist. Etwa der Bezug zu Watteaus Gemälde *L'embarquement sur Cythère*, der verdeckt und zu-

gleich offenbar ist. Es bleibt immer sozusagen ein Überschuss, ein Rest, der sich im einmaligen pianistischen Vortrag nicht vollständig realisieren kann. Es ist möglich, dass der Pianist/die Pianistin davon eine ganz klare Vorstellung hat, dass – unabhängig von technischen und situativen Problemen – immer nur ein Ausschnitt zur Darstellung gelangt und dies ist bei der Beziehung von Repräsentation und Präsentation immer mitzudenken. Die Präsentation macht uns auf höchst trügerische Weise die vollständige Erfüllung glauben, weswegen ich dagegen die Repräsentation gesetzt habe, die immer einen Bereich des Nicht-Erfüllten, des nicht ganz zur Darstellung Gekommenen enthält.

Vielleicht ein Letztes noch dazu, damit auch kurz angerissen ist, was ich mit der Alternative zur Präsentation meine. Dabei müsste der Name des Dirigenten und Komponisten (und genialen Organisators von Konzerten neuer Musik) genannt werden, nämlich derjenige von Hermann Scherchen. Dieser hat die Interpretation, die hier zur Diskussion steht und durch den scheinbar neutraleren Begriff der *Präsentation* ersetzt werden soll, weil er der Rezeption eine größere Sinnzuschreibung zuspricht, von dem Begriff der *Realisierung* unterschieden. Er hat gesagt, man müsse den Begriff der Interpretation, der musikalisch selbstherrlichen Interpretation beim Dirigieren, durch den der Realisierung ersetzen. Weil er meinte, gegen Karajan gewandt, der Mann dirigiert eigentlich ständig sich selbst in der Musik und die Musik hat eigentlich überhaupt nichts mehr mit sich selbst zu tun, sondern nur noch mit Karajan, der sich darin selbst produziert.

Scherchen hatte also eine ganz klare Vorstellung von seinem Metier, meinte einfach, es geht beim Dirigieren um die ganz nüchterne Umsetzung des Notierten ohne jegliches Zutun des Dirigenten. Ohne jegliche Interpretation. Das würde ich für eine akzeptable Interpretation dessen halten, was ich hier unter Präsentation verstehe: nämlich als Realisierung.

*Klaus Podak:* Ich finde dieses Wort *Realisierung* sehr schön. Vielleicht sind wir da auf eine Spur geraten, gleich am Anfang, die aus dem Dilemma Interpretation gegen Präsentation hinaus hilft. In der Musik ist klar: Nur in der Realisierung ist für uns das Stück da. Ich glaube aber, dass es in der Literatur auch so ist, dass,

wenn man ein Gedicht liest, man es innerlich aufführen, realisieren muss, und dass es nur in einer solchen Realisation gegenwärtig ist. Herr Welzel, wie sieht das aus Ihrer Sicht aus, dieses Gegensatzpaar Präsentation/Interpretation? Ich glaube, wir wissen alle, warum man überhaupt auf dieses Problem kommt. Weil zu viel interpretiert worden ist und zu viel interpretiert wird. Wir alle haben diese Erfahrung in der Schule gemacht: Interpretieren Sie Schillers *Tell* oder ein Stück daraus – schon verschwand das Stück hinter der Interpretation. Wenn man aber Leute, die sich für Literatur interessieren, bittet, jeder soll dasselbe Gedicht vorlesen, dann liest es jeder anders. Man kann die heftigsten Diskussionen auslösen, wenn man fragt, warum hast du so gelesen, warum du so? Dann kommt auf einmal heraus, dass diese Realisierung im Vorlesen die ganz persönliche Interpretation war. Jetzt waren wir bei Musik und bei Sprache. Wie aber ist es bei Kunst, der Kunst, die stumm ist und die doch zu uns spricht? Wie stellt sich in der Kunst das Problem dieses Gegensatzpaares, dieses scheinbaren Gegensatzpaares dar, Herr Welzel?

*Dieter Welzel:* Die Präsentation in Ausstellungen setzt voraus, dass Kunstwerke hierfür ausgewählt wurden. Ausgewählt wird nach bestimmten Kriterien: Gefragt wird nicht nur nach ihren thematischen, formalen und historischen Bezügen zur Thematik und Position der geplanten Ausstellungen, sondern zunächst und vor allem nach ihrer künstlerischen Qualität.

Sie ist die entscheidende Voraussetzung, um Bilder, Skulpturen, Installationen als sehenswürdige Exponate zur Schau zu stellen. Ausstellungen, in denen Kunstwerke nur als Quellenmaterial, als Beispiele für historische und kulturelle Entwicklungen dienen oder als Illustrationen für außerkünstlerische Themenstellung benutzt werden, verfehlen die Wahrnehmung vom Eigensinn der Kunst. Der Zugang zur Kunst ist auf keinem anderen Weg als auf ihrem eigenen möglich. Künstlerische Qualitätsurteile lassen sich nicht theoretisch begründen, schon gar nicht aus wissenschaftlich-theoretischen Positionen herleiten, sondern werden von Fachleuten aufgrund genauer intensiver Seherfahrung ausgesprochen. Evidenzurteile über Rang und Bedeutung künstlerischer Arbeiten werden zumeist spontan getroffen.

Aber die anschließende Zusammenstellung unterschiedlicher Werke in einer Ausstellung, ihre Präsentation in Räumen, in denen sie miteinander und gegeneinander in visuelle Beziehung gesetzt werden, bedarf eingehender reflektierter Auseinandersetzung mit ihnen. Welchen Stellenwert, welche Bedeutung bekommt im Ensemble der Exponate, im Kontext unterschiedlicher Bildsprachen und -inhalte das einzelne Kunstwerk? Und wie entsteht in einer Ausstellung ein künstlerischer Gesamtzusammenhang, der die Seherfahrungen und Erkenntnisse des Betrachters erneuert, erweitert und intensiviert? Die Zusammenstellung und Präsentation unter bestimmten Raumkonstellationen und Lichtverhältnissen, an einem bestimmten Ort, zu einer bestimmten Zeit und einer einsehbaren Zielsetzung setzt umfangreiche Kenntnisse der Kunstentwicklung und interpretatorische Arbeit voraus. In Ausstellungen werden Kunstwerke so präsentiert, dass sie die Aufmerksamkeit und die Neugier des Betrachters auf sich ziehen.

Damit ein Kunstwerk zur Wirkung kommt, gehören mindestens zwei Personen dazu: einerseits ein Künstler, der beispielsweise ein Bild malt, und andererseits ein Betrachter, der diesen farbigen Gegenstand als ein Kunstwerk erkennt und ihn dementsprechend wahrnimmt. Ein solches Bild ist zunächst eine auf einen Holzrahmen gespannte Leinwand, auf die in bestimmter Weise Farbe aufgetragen ist. Diese leblose Materie mit einer farbig strukturierten Oberfläche verwandelt sich im Kopf des Betrachters, in seiner Vorstellung, in eine imaginäre Bildwelt. Gelingt dies dem Betrachter nicht, bleibt es ein stummer, toter Gegenstand.

Der Eigensinn der Kunst, der den Eigensinn des Künstlers zur Sprache bringt, kann erst dann voll zur Wirkung kommen, wenn er auf den Eigensinn des Betrachters trifft. Dann entsteht eine Reibung, dann entsteht eine lebendige, individuelle Auseinandersetzung. Kunstwerke verlangen eine adäquate künstlerische Wahrnehmungsfähigkeit vom Betrachter.

*Klaus Podak:* Das ist aus der Sicht des Machers, der präsentiert und der etwas repräsentiert, gesprochen. Ich denke jetzt an die berühmten Zeilen aus dem Rilke-Gedicht *Archaischer Torso*

*Apollos*, wo es heißt: »Da ist keine Stelle, die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern!« Das ist, glaube ich, gemeint, wenn für den Vorrang der Präsentation plädiert wird.

*Ruth Klüger*: Darf ich auch zwei Rilke-Zeilen hinzufügen, die dazu passen?

*Klaus Podak*: Frau Klüger, soeben wollte ich Sie fragen, wie Sie gerade diese Rilke-Stelle verstehen.

*Ruth Klüger*: Ich wollte etwas über den Unterschied zwischen der Aufnahme von Literatur einerseits und Musik und bildenden Künsten andererseits sagen, aber weil Sie den *Archaischen Torso Apollos* zitiert haben, in dem es um bildende Kunst geht, füge ich ein weniger bekanntes Rilke-Gedicht hinzu, das den Titel *Der Leser* trägt, wo es heißt, selbst seine Mutter wäre nicht gewiss, ob er es ist, der da liest. Und am Ende heißt es, sehr ähnlich wie im *Apollo*: »Seine Züge, die geordnet waren, blieben für immer umgestellt.« Der Dichter hofft da nicht, dass sich innerhalb des Menschen wirklich etwas ereignet.

Aber wenn ich auf das erste Thema zurückkomme: Man kann natürlich die Sprache nicht so abtun, wenn es zu Literatur kommt, denn diese ist ja die Kunst der Sprache. Wir sprechen dann von einem »sprachlichen Kunstwerk«. Und da kann man nicht sagen, wir müssen schweigen. Ich meine – und da schließe ich mich Ihnen an, und ich glaube, ich schließe mich auch Herrn Welzel an, wenn ich ihn richtig verstanden habe – es geht überhaupt nicht ohne Interpretation. Wir interpretieren selber. Wenn wir nichts verstehen, dann findet keine Interpretation statt und dann hat das Kunstwerk für uns versagt. Das Offensichtlichste ist, dass niemand ein Buch in einer Fremdsprache liest, die er nicht versteht. Oder auch ein Gedicht anhört in einer Sprache, die er überhaupt nicht versteht.

Es gibt allerdings Leute, die dann behaupten, ein Gedicht, das sie nicht verstanden hätten, sei schöner als ein anderes. Aber das bedeutet meistens nur, dass das gefälligere Gedicht mehr Vokale hat, so dass das italienische Gedicht schöner ist als das tschechische. Auch wenn das italienische vielleicht ein obszöner Unsinn ist und das tschechische sehr tief Sinnig und philosophisch. Im Grunde ist es so, dass wir verstehen müssen, und um gerade

dieses Beispiel weiterzuführen: Es ist etwas ganz anderes, wenn wir eine Sprache so halb verstehen und ein Buch lesen, wobei uns einiges entgleitet, aber wir vieles verstehen. Das hat seinen besonderen Reiz, wie Sie sicher alle wissen. Denn mit jeder Seite oder mit jeder halben Stunde, die man damit verbringt, öffnen sich neue Möglichkeiten. Also unsere Fähigkeit, dieses Buch zu interpretieren, d.h. es aufzunehmen und etwas damit anzufangen, vergrößert sich jedes Mal. Und das ist, glaube ich, was Literatur von uns verlangt. Ich meine, eine unmittelbare Aufnahme von Literatur, so unmittelbar wie der Schlag in den Nacken, den man von einem Bild bekommen kann, das gibt es trotz Rilkes hoffnungsvollen Zeilen kaum. Ein unmittelbares Verstehen, das Nicht-Interpretieren verlangt, würde ich sagen, ist Unsinn. In unsinnigen Versen muss man nicht nach dem Sinn suchen. Das kann auch die Attraktion von solchen Versen sein. Ich will sie gar nicht runtermachen. Es sind sprachliche Gebilde statt Kunstwerke. Es sind sprachliche Gebilde, die direkt auf uns einwirken, und das ist eine vergnügliche Geschichte.

Das Problem mit der Interpretation, das wir alle nicht mögen, ist, wenn zu Ende interpretiert wird. Wenn das Ding vor uns steht und es ist verpackt in Papier mit Schleife drum und man sagt: So musst du das verstehen und nicht anders. Dann ärgern wir uns entweder oder wir zucken die Schultern und sagen: Ja bitte, aber ich lerne ja nichts mehr daraus. Da ist nichts mehr offen. Ein richtiges Kunstwerk, meine ich, muss weiterhin offen sein, also weiterhin unserem Denken, wenn Ihnen das lieber ist als Interpretieren, offen sein. Wenn es ganz geschlossen ist, ist es meistens Kitsch.

*Klaus Podak*: Ein literaturtheoretisches Hauptwerk von Umberto Eco heißt *Das offene Kunstwerk*. Das ist ein wichtiges Buch. Es geht immer um Gegenwärtigkeit. Aber ich kann oszillieren, einmal Interpretation stark machen, einmal Präsentation. Ich will jetzt mal Präsentation stark machen mit einem Rückgriff auf Goethe. Sie werden es kaum glauben, aber bei ihm, von dem so viel Schriftliches überliefert ist, steht am Ende des 10. Buches von *Dichtung und Wahrheit*: »Schreiben ist ein Missbrauch der Sprache. Stille für sich lesen ein trauriges Surrogat der Rede.«

Was heißt das? Er hat kurz vor diesen knappen, ungeheuren Sätzen erwähnt, dass er den Kindern in Sesenheim ein Märchen erzählt hat und alle ganz begeistert waren. Dann sagt er: Ja, das Märchen – *Die neue Melusine* ist es – werde ich aufschreiben. Und dann sinnt er nach: Wenn es aufgeschrieben ist, dann ist es nicht mehr dasselbe, ist nicht mehr die Situation da, wird es nie wieder so sein wie in der Situation, in der ich es erzählt habe. Und dann kommen diese beiden Sätze: »Schreiben ist ein Missbrauch der Sprache. Stille für sich lesen ein trauriges Surrogat der Rede.« Oberinterpretierer sind die Philosophen. Roland Simon-Schaefer: Präsentation oder Interpretation in der Philosophie?

*Roland Simon-Schaefer:* Ich habe es vor zwei Tagen in meinen Einführungsstatements für unsere Hegelwoche ja schon gesagt: Ich halte die Philosophen für Übeltäter. Gerade in diesem Bereich. Wir dürfen nicht vergessen: Sokrates war ein entlaufener Steinmetz und Platon war jemand, der sich ursprünglich einmal als Tragödienschreiber versucht hatte, deshalb muss ich ganz ehrlich sagen, dieser Satz »Die Interpretation ist die Rache des Intellekts an der Kunst« sagt mir sehr zu, weil er genau darauf hinweist, dass diejenigen, die nachher selbst nicht mehr in der Kunst sind, trefflich darüber reden können. Das sind dann die Verkäufer.

Auch ich beherrsche diese unsägliche Kunsthermeneutik, die sich in ganz tollen Phrasendreschmaschinen austobt, die eine wunderbare Verführungskunst ist, denn Menschen werden zu etwas gebracht, was sie vorher gar nicht erlebt haben. Und zwar über Erzählungen. Das ist großartig. Ich hatte einmal die Aufgabe, einem ganz lieben Provinzpublikum etwas über Beuys zu erzählen. Was habe ich gemacht? Ich habe einen schmutzigen Trick angewandt, ich habe nämlich den Menschen erzählt, dass Beuys als Kampfflieger auf der Krim abgeschossen worden ist, dass er von Krim-Tartaren gefunden worden ist, dass die ihn in Fett eingepackt, mit Filz zugedeckt und so gerettet haben. Und dass das deshalb für Beuys die Symbole des Lebens seien. Von da an verstanden die Zuhörer Beuys und sie liebten ihn. Ich habe mich geschämt dafür, aber ich hatte Erfolg.

*Klaus Podak:* Du hast sehr geschickt von der Philosophie abgelenkt. Von der Philosophie zu Beuys, das ist raffiniert. Lernt man das als Philosoph, ist das eine Kunst der Interpretation oder war das gerade eine Präsentation?

*Roland Simon-Schaefer:* Also Beuys hat gesagt: Jeder ist ein Künstler. Das akzeptieren wir, wobei wir hinzufügen müssen, einige sind es dann wirklich und andere höchstens potentiell. Jeder ist auch ein Philosoph. Einige können es dann und andere können es nicht.

*Klaus Podak:* Also ist jeder ein Präsentierer *und* ein Interpret?

*Roland Simon-Schaefer:* In der Tat, natürlich, wir präsentieren uns immer. Aber ich möchte Folgendes sagen: Wir als Philosophen haben den Menschen definiert als *animal rationale*, aber wir müssen diese Definition erweitern. Der Mensch ist in Wirklichkeit ein ungeheures Sinnenwesen, und es geht mir darum, Folgendes klarzumachen: Kultiviert nicht immer nur das Reden über die Dinge, sondern kultiviert die Sinne selbst. Deshalb also Präsentation statt Interpretation – lernt sehen! Klaus, du hast es ja wunderbar vorgemacht, wie deine Enkelin sehen lernt. In der Tat, durch diese Aufforderung »Schau hin!« lernen wir alle sehen. Wir erkennen wieder und wir können beispielsweise in Bildern, aber auch in der Wirklichkeit umherwandern, immer mehr identifizieren, und unser Seheindruck wird immer reichhaltiger.

Wenn wir einen Seheindruck, den wir als blitzschnellen Seheindruck erleben, beschreiben sollen, dann brauchen wir 20 oder 30 Seiten eines diskursiven Textes. Darauf hatte ja Herr van Tuyl in seinem Einführungsvortrag schon aufmerksam gemacht. Diese ungeheuere Plötzlichkeit des Aufnehmens von Wirklichkeit mit den Sinnen. Diese Sinne, die das so ungeheuer schnell können, sind allerdings dann entwickelte und geschulte Sinne. Wir alle haben die Möglichkeit, insofern wir intakte Sinne haben. Aber wir müssen das Sehen und das Hören in der Tat lernen, und es gibt eine Intelligenz des Sehens und des Hörens. Es gibt Vorprägungen, dass wir beispielsweise ungeheuer gut Gestalten sehen können, weil das überlebenswichtig ist. Deshalb spielen wir in der bildenden Kunst immer mit Figur-Grund-Beziehun-

gen. Und es macht uns ein ungeheueres Vergnügen, Gestalten zu sehen, möglicherweise aber auch beliebig etwas umzuinterpretieren im gestalthaften Sehen. Das sind alles Vorgänge, über die wir dann anschließend sprechen können. Aber zuerst müssen wir sie gehabt haben. Und das ist das, was das Anliegen dieser Tagung für mich gewesen ist.

*Klaus Podak:* Mir ist das nach diesem kecken Angriff auf das *animal rationale*, das Vernunftwesen, das wir ja auch alle bleiben wollen, dennoch zu zögerlich. Ich habe immer das Gefühl, wenn über Präsentation geredet und dann von Wahrnehmung gesprochen wird, dass *mehr* gemeint ist als nur *wahrnehmen*. Es ist nämlich *fühlen* und *empfinden* mitgemeint. Es geht auch um Gefühl und Empfindung, um Bewertung. Das versteckt sich zwar in dem Wort »wahrnehmen«, doch es ist uns heute oft nicht mehr bewusst, dass alles das mit *wahrnehmen* gemeint ist. Dass ich mich einlasse, die Sache auf mich zukommen lasse, mich einlasse und reagieren will.

Ich finde, dass Gijs van Tuyl am Beispiel Bruce Naumans schön gezeigt hat, was die Gegenwärtigkeit eines Kunstwerks mit einem machen kann. In München waren einmal Arbeiten von Bruce Nauman ausgestellt und ich habe – nachdem ich mir die Sachen selbst angeschaut hatte und auf mich habe wirken lassen – mir die Leute angeguckt, die vorbeigingen. Manche waren so schockiert, dass sie entsetzt den Raum verlassen haben. Gijs van Tuyl, ist es das, was Kunst heute machen sollte?

*Gijs van Tuyl:* Es braucht nicht immer zu schockieren in diesem Sinne. Aber zurück zu diesem auch nicht so glücklichen Begriffepaar Präsentation/Interpretation. Das Nötige ist schon darüber gesagt. Goethe war einmal in Darmstadt im Museum und da hat er wunderschön darüber geschrieben, wie die Kunstwerke immer ihre Reihenfolge änderten und dadurch auch ihre Bedeutung.

Aber es gibt auch eine andere Schwierigkeit mit diesem Begriffepaar, denn es geht auch um die Qualität der Interpretation und um die Qualität der Präsentation. Es gibt schlechte Interpretationen, wie in der Musik, und es gibt ganz gute. Es gibt schlechte Präsentationen und es gibt ganz gute. Und was ich für

sehr wichtig halte, das ist – ich rede nur aus der Kunst heraus, denn ich bin kein Philosoph –, dass es um Fakten und Ereignisse geht. Nicht um Gerüchte und Geschichten, nicht um Spekulation und Vermutungen. Ich meine, wenn man sich auf dieses Gebiet begibt, dann wird es sehr gefährlich und spekulativ. Ich habe einmal in meiner Jugend einen Vortrag von einer Psychologin gehört, die über Botticelli, über die langen Hände der Frauen bei Botticelli, eine ganze Theorie entwickelte. Es war alles großer Quatsch, weil es nicht mit den Fakten übereinstimmte. Es gab ein bestimmtes Schönheitsideal im Quattrocento, das man kennen muss, um nicht Falsches hineinzudeuteln. Es gibt kein schöneres und treffenderes Wort als *hineindeuteln*. Das ist die große Gefahr. Es gibt einen großen Unterschied zwischen *deuteln* und *hineindeuteln*. Und daher habe ich Bruce Nauman genannt, weil die amerikanische Kunst – und das finde ich so attraktiv an ihr – so unglaublich faktisch ist. Das sind Zahlen, das sind Formen – nicht, dass nichts dahinter steckt, aber darum geht es in erster Linie.

*Ruth Klüger*: Was meinen Sie mit Fakten in diesem Zusammenhang?

*Gijs van Tuyl*: Fakten? Was man sieht, was man – wie Sie auch sagen – fühlt und spürt. Das sind die Fakten.

*Ruth Klüger*: Aber Gefühle sind doch keine Fakten!

*Gijs van Tuyl*: Ich nehme noch einmal das Beispiel von den langen Fingern bei Botticelli. Da kann man nicht sagen, das hat eine ganz besondere psychologische Bedeutung. Das sind facts, facts, facts. Und davon lebt die Kunst. Facts, das können Wörter sein, das kann ein Ton sein, das können Geräusche sein, das können Düfte sein, das kann alles sein, was sinnlich erfahrbar ist, und darum halte ich das für wichtig. Und ich habe erzählt, was alles über Kunst geschrieben wird. In den 50er Jahren las man Heidegger und verstand ihn nicht. In den 60er Jahren waren es Marcuse und McLuhan. In den 70er Jahren kam Beaudrillard, und immer versuchen die Menschen, Theorien hineinzudeuteln in die Kunst, auch die hilflosen Kritiker, die immer versucht haben, irgendwo ein Fundament in irgendeiner Theorie zu finden. Ich halte das für sehr, sehr gefährlich, denn es stimmt

oft nicht überein mit dem, was man sieht und was man visuell erfährt. Es geht in der Kunst meistens um das Visuelle.

*Klaus Podak:* Frau Klüger, ich hatte den Eindruck, dass Sie Widerspruch einlegen möchten?

*Ruth Klüger:* Ja, ich möchte gerne Widerspruch einlegen. Denn Fakten sind ja Tatsachen und Sie können doch nicht sagen, dass eine Form oder ein Gefühl ein Fakt ist, und eine Meinung, mit der Sie nicht übereinstimmen, kein Fakt ist. Das ist mir alles zu vage. Und dann wollte ich noch in Zusammenhang mit Ihnen, Herr Podak, sagen, wenn Sie Ihre 3-jährige Enkelin fragen: Was ist das? und Sie erwarten, dass sie Huhn oder Bauernhof oder was immer sagt, so haben Sie tatsächlich einen Fakt, aber das ist doch schon ganz geschlossen. Das gibt ihr doch eigentlich keine Möglichkeit mehr, zu interpretieren. Als meine Kinder im Kindergarten waren, hat man uns das absolut verboten. Man hat uns gesagt, man muss den Kindern über ihre Bilder sagen: Erzähl uns was darüber! Das heißt, man hat die Möglichkeit zur Interpretation geöffnet und zur Entwicklung von Wahrnehmung.

*Klaus Podak:* Vielleicht haben wir uns da missverstanden. Ich frage meine kleine Enkelin nicht: Was ist das und was ist das und was ist das? Ich sage zu ihr: Guck mal, was da noch ist. Das habe ich vorhin gemeint. Man könnte den Menschen als das interpretierende Wesen bezeichnen. Unsere Vorfahren in der Steppe beobachteten den Horizont. Da bewegte sich etwas. Freund oder Feind? Wir wissen, dass diese Beobachtungssituation im Körper ein Gefühl in Gang setzt, nämlich die Stressreaktion. Die Stressreaktion macht den Körper bereit zum Angriff oder zur Flucht. Ich nehme wahr, reagiere, indem ich interpretiere.

In der Kunst sind Flucht und Angriff wahrscheinlich selten. Aber ich mag etwas oder mag es nicht. Das sind verkleinerte Formen von Flucht und Angriff. Ich finde etwas schön, ich finde etwas nicht schön. Ich sage: »Damit beschäftige ich mich nicht.« Oder ich sage: »Darüber will ich mehr wissen.« Das eine ist die Flucht, das andere ist das auf die Sache zugehen. Wenn Sie sich selbst beobachten, werden Sie feststellen, dass Sie reagieren wie unsere Vor-, Vor-, Vorväter in der Steppe. Da ist etwas. Ist das freundlich oder feindlich? Ist das gut zu mir oder nicht gut zu

mir? Das frage ich mich nicht ausdrücklich, sondern mein Körper macht das. Er interpretiert unmittelbar. Was man auch bei diesem Beispiel nicht vergessen darf: Diese Interpretation ist untrennbar verbunden mit dem Gegenwärtigwerden, der Präsenz einer Sache, eines Menschen, eines Tieres, sie ist untrennbar verbunden mit einem Ereignis.

*Martin Zenck:* Ich glaube, wir haben einen Aspekt bislang vollkommen übersehen. Wir haben immer betont, dass Interpretieren etwas von außen Hinzukommendes ist – was die Wissenschaftler machen oder die Liebhaber, die Dilettanten oder wer auch immer, und haben eigentlich vollkommen übersehen, dass dieses selbstreflexive Moment in der Kunst selbst liegt. Wenn Sie das Buch *Opera Aperta, Das offene Kunstwerk*, von Umberto Eco nehmen, dann muss man ja klar dabei sehen, dass *Das offene Kunstwerk* ein Buch ist, was von James Joyce's *Finnegans Wake* und von der dritten Klaviersonate von Pierre Boulez ausgeht und zu zeigen versucht, dass diese Kunstwerke deswegen offen sind, weil sie rebellieren gegen geschlossene Kunstwerke und gegen den Machtanspruch der Interpretation. Also, die Kunst rebelliert sozusagen gegen Interpretation, indem sie selbstreflexiv auf die Hermetik, die falsche Hermetik der Interpretation, hinweist.

Wir sollten jetzt einmal festhalten, dass jedes bedeutende Kunstwerk, die *Diabelli-Variationen* von Beethoven meinetwegen oder ein Bild von Poussin, dass jedes Artefakt insofern durch eine Selbstreferentialität ausgezeichnet ist, als es in sich, im Bild, in der Sprache, in der Notation Sinn aus- und verhandelt und uns Interpretationsmöglichkeiten anbietet, die wir dann aufnehmen können, die wir weitertreiben können, die wir natürlich auch ad absurdum führen können. Ich wollte nur darauf hinweisen, dass diese angeblich reine Präsenz in der Präsentation, dass diese Annahme, dass sich im Kunstwerk oder ästhetischen Objekt einfach etwas von sich aus zeigt, unabhängig von selbstreflexiven Momenten, schlicht naiv ist und die Rezeption von Kunstwerken der reinen Willkür von Interpretation überantwortet.

Wir können ein Werk nur deswegen interpretieren, weil es diese Sinnverhandlung im Text, im literarischen Text, oder in der

Malerei und in der Musik gibt. Ich möchte noch ein Beispiel dazu nennen, weil das noch einmal eine Erweiterung unserer Diskussion darstellt und weil wir vorhin von Rilke gesprochen haben und von dem schönen Beispiel der Reziprozität des Blickes: dass das Gedicht uns ansieht. Kein Geringerer als Stéphane Mallarmé hat das zum großen Thema seiner Gedichte gemacht, weil dort die Form des Gedichtes, die Art, wie er ein Gedicht über mehrere Seiten verteilt, sozusagen »verräumlicht«, im Zentrum steht, womit er sagen möchte: Ihr müsst die Wahrnehmung auf diese besondere Form lenken, der lineare Sinn der Verszeilen ist vollkommen sekundär gegenüber der Anordnung des Gedichtes auf der Seite, also gegenüber dem Schriftbild und der Figur, welche das Gedicht umschreibt. Das ist ein selbstreflexives Moment, das sich gegen Gedichte richtet, die streng untereinander geschrieben sind, bei denen der Leser sozusagen in der Wahrnehmung nicht mehr irritiert wird. Ich möchte eigentlich darauf abheben, dass Interpretation nie etwas von außen Hinzutretendes ist, sondern dass Interpretation von der Kunst selbst ständig provoziert wird, und dies vermöge ihrer Selbstreflexivität und Selbstreferentialität.

*Klaus Podak:* Die Kunst, die Literatur, die Musik bieten uns das an, und die Pointe – auf eine Formel von Umberto Ecos Buch *Das offene Kunstwerk* gebracht – ist: Die Lektüre, die etwas mit mir macht, ist unabschließbar. Ich kann sie wiederholen und es ist jedes Mal etwas anderes.

*Dieter Welzel:* Ich muss noch einmal darauf hinweisen, dass es in der Auseinandersetzung um die bildenden Künste zu allererst darauf ankommt zu sehen, dass dieser Gegenstand, diese Rauminstallation, diese Performance Kunst ist, und andere Gegenstände und Installationen, die den Anschein von Kunst erwecken, sind es nicht.

Es wurden schon Umberto Ecos Thesen vom *offenen Kunstwerk* erwähnt. In heutiger Zeit, in der die traditionellen Erfahrungen im Umgang mit Kunst nicht mehr ausreichen, da sich die Künste ständig öffnen und erweitern für neue Realisierungsformen, neue Medien und Verfahren, kann es immer wieder vorkommen, dass neue Realisierungen zunächst nicht als künstlerische

sche Ausdrucksformen erkannt und akzeptiert werden. Hier sind es vor allem die Galerien, Museen, Ausstellungsmacher, die einem interessierten Publikum durch ihre Präsentationen den Zugang zu den noch ungewohnten, unbekanntem Erscheinungsformen von Kunst ermöglichen.

Und es sind zuerst die Kunstkenner, die ihre künstlerische Qualität wahrnehmen. Die bildende Kunst lebt von ihren eigensinnigen, bildsprachlichen Möglichkeiten, die wie eine Fremdsprache erlernt werden müssen, die sich in ihrem Vokabular und ihrer Syntax immer wieder erweitert, um neue Ausdrucksweisen zu gewinnen.

*Ruth Klüger:* Aber wie sehen Sie dann Kinder, die doch auch auf Kunst reagieren? Manchmal sehr schön und ...

*Dieter Welzel:* Verehrte Frau Klüger, ich vermute, hier liegt ein Missverständnis vor. Es ist ohne Zweifel wünschenswert, dass Kinder so früh wie möglich an Kunst herangeführt werden. In den Entdeckungen ihrer kulturellen Umwelt, in die sie hineinwachsen, darf die Kunst nicht ausgeschlossen werden. Im Gegenteil: Je nach Entwicklungsstufe werden Kinder und Jugendliche, die Gebilde und Ereignisse der Kunst mit ihren Augen wahrnehmen, durch ihre Phantasie und Vorstellungsfähigkeit angeregt. Abenteuer auf dem unbekanntem und weiten Feld der Kunst für alle Altersstufen! Aber nicht akzeptabel ist der Begriff »Kinderkunst«. Was Kinder und Jugendliche mit und ohne Hilfe von Erwachsenen formulieren und gestalten, sind unverzichtbare Artikulationen ihrer kognitiven und emotionalen Entwicklung in der Auseinandersetzung mit sich und ihrer Umwelt. Aber es ist keine Kunst. Kunst entsteht aus Kunst, aus einem genauen und umfangreichen Studium der historischen und gegenwärtigen Kunst im Kontext internationaler Diskurse. Wer Kunst studiert, präsentiert und interpretiert, nimmt am internationalen Diskurs teil.

*Ruth Klüger:* Sie sagen einerseits, es muss gelernt sein, und andererseits sagen Sie, es muss spontan sein. Wie verträgt sich das?

*Dieter Welzel:* Das ist kein Widerspruch!

*Klaus Podak:* Ich glaube, dass wir über verschiedene Stufen der Annäherung an Kunst reden. Sie, Herr Welzel, haben vom

trainierten, geübten Beobachter gesprochen, der sagt, das ist Kunst und das ist nicht Kunst. Es gibt noch eine andere Möglichkeit. Das Sich-Einlassen auf Kunst, auf Literatur, auf Musik, hat etwas mit Irritation zu tun und die Annäherung oder das Gegenwärtig-sein-Lassen oder das Geschehen-Lassen der Gegenwärtigkeit, die Präsenz von Kunst hängt davon ab, ob ich diese Irritation annehme, sie als meine Erregung übernehme. Und neue Kunst, Neues in der Literatur, in der Musik, irritiert mich auf eine Weise, wie mich nie zuvor etwas irritiert hat, das heißt, es macht etwas Neues mit mir. Ich mache eine neue Erfahrung mit mir. Frau Klüger, was halten Sie von dem Begriff Irritation als einem Hilfsmittel, um den Prozess der Annäherung an die Gegenwärtigkeitszumutung von Kunst zu verstehen?

*Ruth Klüger:* Was mir zu Ihren Ausführungen vor allen Dingen einfällt, ist, dass ich irritiert werden *will* und zweitens und vor allem, dass es nicht unbedingt darum geht, neue Sensationen, neue Gefühle zu produzieren. Ich will mehr aufnehmen, auch von dem, was außerhalb vorgeht, und will meinen Verstand beschäftigen, der nicht vollkommen separat ist von meinem ästhetischen Aufnahmevermögen. Es ist richtig, dass ich bei einem einigermaßen abstrakten und langen Gedicht eine Art von Euphorie empfinde, die ich nicht beim Lesen eines historischen Romans habe. An einem Ende ist dieses Gedicht und am anderen Ende ist ein Roman, der viel mehr mit der Wirklichkeit zu tun hat. Das ist die Spannung, die Skala, in der sich die Literatur abspielt. Aber ich weiß nicht, ob ich ganz ausschließlich fragen würde: »Was macht ein Kunstwerk mit mir?« Ist das wirklich so wichtig?

*Klaus Podak:* Ich glaube, dass wir immer in der Gefahr sind, wir alle hier oben auf dem Podium, einen Aspekt für das Ganze zu nehmen. Ich glaube, so etwas wie Annäherung an das, was da tatsächlich geschieht, ergibt sich erst, wenn wir dies alles widerspruchsvoll zusammennehmen und als lebendige, widerspruchsvolle Einheit begreifen. Ich habe neulich wieder *Die Wahlverwandtschaften* gelesen – tolles Buch, sagt Frau Klüger, ja, das ist es. Es passierte etwas *neben der Irritation*. Mir ist es oft so gegangen, wenn ich wieder vor Kunstwerken stand, die ich kannte,

dass sie mir plötzlich immer fremder wurden. Und ich hatte einmal die abstruse Idee zu sagen, ich habe etwas erst verstanden, wenn ich es nicht mehr verstanden habe, wenn es mir wieder erregend fremd geworden ist.

*Ruth Klüger:* Ja, das ist gut, das finde ich auch. Ein wunderbares Paradox. Denn das heißt, dass ich jetzt noch weiter an der Sache arbeite.

*Klaus Podak:* Ja. Dass man, wenn man in einem fremden Land ist, nicht sagt: Ah, dieses Bauwerk, das ist so wie die Bank bei uns um die Ecke. Oder: Das sieht ja aus wie ein Wüstenrot-Haus. Es geht vielmehr darum, Unterschiede zu sehen, Differenzen. Sich durch Differenzen in Bewegung bringen zu lassen – vielleicht ist das ein Element, das ganz, ganz wichtig ist.

*Ruth Klüger:* Da würde ich doch widersprechen und sagen, mit der Irritation hat es schon etwas auf sich, denn beim Kitsch, den ich vorhin erwähnte, trifft sie nicht zu, der beruhigt uns. Wenn wir uns ein kitschiges Bild anschauen, dann ist es die schöne Landschaft, und dasselbe beim Kitschroman, bei dem alles gut ausgeht. Es führt nicht weiter. Es ist nicht irritierend.

*Klaus Podak:* Was sagt die Interpretationskunst der Philosophie, die hier seltsam verschwiegen ist in Bamberg?

*Roland Simon-Schaefer:* Der Philosoph schweigt ja am besten, aber jetzt muss ich etwas sagen. Ich glaube, wir sind im Moment in der Gefahr, einen völlig zeitbedingten Begriff von hoher Kunst zu verallgemeinern, nämlich zu fordern: Kunst muss irritieren! Wir sind alle verpflichtet, dauernd irritiert zu sein. Ich glaube auch, dass es echten Kitsch gibt, und dass gerade, wenn die besten Absichten beim Künstler vorhanden sind, die Gefahr zum Kitsch die allergrößte ist.

Aber ich bin Gegner der Theorie von Hermann Broch. Broch hat ziemlich überheblich die lebenswerten Zeitgenossen, die einen kulinarischen Geschmack pflegen und an das Gute, Schöne. Wahre glauben, als Kitschmenschen bezeichnet und im Gegenzug das wahre Kunsterleben zu einer moralisch hochstehenden Kunst erhoben, in der die Intellektuellen sich an Betroffenheit, Irritation und masochistischer Unbehaglichkeit gegenseitig überbieten können. Ich glaube, wir sollten sehr viel vorsichtiger sein.

Warum muss uns etwas permanent herausfordern und irritieren? Das ist doch gar nicht das Ziel unseres Lebens. Es kann das Wiederentdecken, das Wiedererinnern und das Gewohnte sein, das sind genau solche interessanten und intellektuell gerechtfertigten Emotionen, die wir bei Kunst empfinden können. Ich müsste mir doch jede Woche neue Kunst anschaffen, um irritiert zu werden. Was soll das?

Ich möchte aber auf einen ganz anderen Bereich hinaus. Vielleicht ist es Ihnen noch nicht aufgefallen, aber es gibt den Begriff des Geschmacks. Woher kommt denn das? Das kommt von *schmecken*, von animalischem oder vielleicht menschlichem Schmecken, denn Sie wissen alle, Tiere schmecken auch. Aber wir Menschen haben das Schmecken zu einer Kunst entwickelt: das Schmecken-können. Nämlich in der Kochkunst. Und nun muss man sich fragen, was wollen wir eigentlich: eine Theorie der Kochkunst oder wollen wir kochen können? Nun schauen wir uns an, was denn der *Begriff* ist. Das Wort *Begriff* hält immer noch unsere erste Weise der Auffassung von Welt fest. Wir ertasten sie, und kleine Kinder nehmen alles in den Mund, aber dann werden die Zungen entwöhnt, weil ja alles, es sei denn, es ist mit Sagrotan x-mal abgespült worden, schmutzig und gefährlich ist. So werden die Kinder durch Erziehung von den Dingen entfernt.

Eigentlich hat man immer noch den Trieb, alles anzufassen, und deshalb steht in allen Museen: *Bitte nicht berühren*. Und dann werden wir auf Fern-Sinne verwiesen und zum Schluss auf den allerfernsten Sinn: Wir reden darüber. Zum Schluss haben wir auch keinen Orgasmus mehr, aber wir haben eine Theorie des Orgasmus. Die lapidare Anweisung Wittgensteins »Denk nicht, sondern schau« wird von uns nicht mehr befolgt, sondern interpretiert.

*Klaus Podak*: Ich glaube, dass wir mit solchen Phänomenen wie Empfindung sehr nah an dem sind, was gewollt ist mit dem Titel dieses Abends: *Präsentation statt Interpretation*. Damit ist gemeint: Nähe statt Ferne. Wenn ich das so sage, dann besteht immer noch eine Trennung zwischen der Sache und mir. Und was wir aus verschiedenen Ecken her versuchen ist, auch diese

Distanz noch einmal zu überwinden, indem wir sagen, das macht etwas mit mir. Der Abstand wird kleiner.

*Dieter Welzel:* Die Interpretation eines Werkes der bildenden Kunst findet ihre Grenzen in der Übersetzung visueller Artefakte in eine Wortsprache. Literarische Werke und ihre Interpretationen basieren auf der gleichen Wortsprache, benutzen das gleiche Vokabular und die gleiche Syntax.

Demgegenüber gelingt es immer nur annäherungsweise, die visuellen Formen und Farbbeziehungen, ihre Empfindungen, Gefühle, Assoziationen und Phantasien auslösenden Wirkungen in Worten adäquat so zu beschreiben, dass sie beim Adressaten die gleichen Seherfahrungen und Bildvorstellungen auslösen.

Ich erläutere es an einem Beispiel: Kurz nach der Nazizeit gab es die erste Ausstellung mit dem Titel *Befreite Kunst* in Celle, in der die von den Nazis verbotene und diskriminierte, so genannte *Entartete Kunst* gezeigt wurde. Meine Lehrer und die mir Nahestehenden sagten: »Diesen Scheiß muss man nicht sehen, das lohnt sich nicht.« Ich bin trotzdem hingefahren, es wurde für mich ein Schlüsselerlebnis, das meine Einstellung zur modernen Kunst bis heute geprägt hat. So faszinierend war die Präsentation. Niemand hat mir während der Ausstellung zu den Arbeiten etwas interpretieren wollen. Wieder zu Hause, versuchte ich, alle, die die Ausstellung nicht sehen wollten, davon zu überzeugen, wie bedeutend sie für uns ist. Es gelang mir nicht. Zu meiner großen Enttäuschung!

Man kann mit Worten niemanden von der Bedeutung der Kunst überzeugen, wenn er es nicht sehen will und kann. Ich hatte etwas gesehen und wusste etwas, das ich mit den anderen nicht teilen konnte. So kommt man in eine Außenseiterposition.

*Martin Zenck:* Ich möchte noch einmal auf unser Generalthema zurückkommen, nämlich die *Präsentation versus Interpretation* und umgekehrt, weil ich da vollkommen entgegengesetzter Meinung bin.

Ich meine, dass Präsentieren zwar heißt: etwas gegenwärtig machen, aber dass im Gegenwärtig-Machen die Differenz aufscheint zwischen der Gegenwart, in der es geschieht, und dem, woher etwas kommt und sich eben nicht vergegenwärtigt. Ich bin

zwar durchaus der Auffassung, auch von Roland Simon-Schaefer, dass sich diese ständigen Schockerfahrungen der Moderne abnutzen und dass sich mögliche Irritationen verlagert haben auf ganz andere Differenzbereiche, wie sie sich aus der Verschiebung der Tiefenperspektive der Geschichte ergeben. Ich gebe ein Beispiel. Wir haben vorhin Debussy gehört. Für einen Pianisten besteht die eminente Schwierigkeit darin, einen Abend mit verschiedenen Kompositionen aus verschiedenen Epochen zu bestücken. Wenn er dann jedes Stück ganz bewusst historisch interpretieren würde, dann könnte er gar nicht gut spielen, weil das Geheimnis des Konzerts darin besteht, dass für den Klavierspieler alle Werke, welche er im Konzert abends spielt, ohne die geschichtliche Distanz in einer unmittelbaren Nähe zu ihm selbst stehen.

Gleichwohl muss in diesem Präsentmachen die Differenz zur Vergangenheit da sein und dieser Abstand zur Geschichte und zum Spieler besteht im Augenblick in der Art des Vortrags – Bourdieu würde sagen im Habitus, der dann doch jeweils eine historische Signatur hat. Das heißt es gibt hier einen körperlichen Habitus, der von der Tradition her kommt, den man auch gelernt haben muss, und der im Konzert in der Präsenz, im Gegenwärtig-Machen eines Stückes aus der Vergangenheit, zugleich auch den Abstand zwischen dem Jetzt und der Geschichte zur Geltung bringt.

Auf eine andere Ebene gebracht, etwa der Inszenierungs- und musikalischen Aufführungsgeschichte von Mozarts Opern, würde das heißen – und dies wäre wiederum meine Kritik an der äußerlichen und absolut gesetzten Präsentation –, dass einseitige Aktualisierungen von Werken des Musiktheaters aus dem 18. Jahrhundert überhaupt nicht weiterführen, sondern dass es wesentlich auch darum geht, etwas fühlbar und hörbar zu machen, was uns ganz fremd geworden ist und eben den historischen Abstand zwischen heute und dem späten 18. Jahrhundert deutlich macht. Präsenz müsste demnach immer auch etwas enthalten, was bezogen auf den Augenblick, in dem etwas zur Erscheinung gebracht wird, sich diesem Augenblick vollkommen entzieht, weil es auf etwas anderes verweist. Harmoncourt hat das einmal

so formuliert, dass gegenüber der Aktualität einer Mozart-Oper heute die für uns zutiefst befremdende Konvention des 18. Jahrhundert in einer Aufführung zur Geltung kommen müsse, also die schmerzliche und auch irritierende Distanz gegenüber einem Code von Konvention, zu dem wir keinerlei Beziehung mehr haben. Diese Erfahrung von Fremdheit müsste also meiner Auffassung nach im Begriff der *Präsentation* enthalten sein, will sie nicht zur bloßen Design-Kultur herabkommen, in dem jeder Betrachter das sehen kann, was er will.

*Klaus Podak:* Das was Sie sagen, erlebe ich als einen Hinweis auf die immense Komplexität dieses Vorgangs *Präsenz und Ereignis*. Es gab Interpretationen, die ich gerne gelesen habe, wenn sie mir etwas zeigten, das ich vorher nicht gesehen habe. Wenn mir einer sagt, sieh hin, da ist doch etwas, das du bisher noch nicht gesehen hast. Wenn er mir das in der Musik zeigt, wenn er mir das an einem Kunstwerk zeigt, an einer Plastik, an einem Bild, wenn mir das jemand an einem Gedicht zeigt, dann nehme ich das als Interpretation an, die ebenfalls etwas mit mir macht, nämlich mich auf die Sache selbst hin- und nicht von ihr wegführt. Und in dem Augenblick ist doch dann das alles wieder überstrahlende Wort die Präsenz, die neu erlebte Gegenwärtigkeit.

*Ruth Klüger:* Ein Beispiel für das, was Sie da so schön beschrieben haben, wäre ja dieses schon zweimal zitierte Rilke-Gedicht *Archaischer Torso Apollos*; Rilke hat tatsächlich Gedichte geschrieben, die Kunstwerke so interpretieren, dass wir es sehen, das leise Drehen der Lenden, »... könnte nicht ein Lächeln gehen zu jener Mitte, die die Zeugung trug«. Also solche Zeilen sind doch künstlerische Interpretationen, die ein Kunstwerk sehr anschaulich machen. Das eigentlich nur als ein extremes Beispiel, dass Worte – genau wie Sie sagen – uns schon einem Kunstwerk näher bringen können, wenn sie richtig gesetzt sind.

*Klaus Podak:* Bleiben wir für ein paar Sekunden noch bei Rilke – ich glaube, wir alle kennen das Gedicht *Der Panther*: »Sein Blick ist vom Vorübergehen der Stäbe so müd geworden, dass er nichts mehr hält, ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe

und hinter tausend Stäben keine Welt ...« Wenn Sie dieses Gedicht ganz gelesen haben, gehen danach in den Zoo und sehen einen Panther – Sie sehen ihn anders! Da wird das Gedicht selbst zu einer Interpretation, einer neuen Heranführung an die Wirklichkeit. Das Gedicht macht, dass ich nun anders sehe, dass ich die Wirklichkeit, nicht das Gedicht, anders interpretiere.

*Dieter Welzel:* Auf einer Kunsthochschule wird begabten Studierenden gezeigt, wie Kunst entsteht, welche Voraussetzungen erforderlich sind, damit ein individueller Gestaltungsprozess in Gang kommt. Die Studierenden müssen vom ersten Tag an bestrebt sein, eine eigene Bildthematik, eine eigene Formensprache zu finden und zu entwickeln. In einem solchen Haus, in dem sich überall künstlerische Arbeiten zeigen, entdecken sie durch intensives, vergleichendes Sehen die eigenen Gestaltungsmöglichkeiten. Es zeigt sich, was man selbst will und realisieren kann im Angesicht der vielen künstlerischen Möglichkeiten von Mitstudenten und Professoren. Es entsteht ein fortlaufender Arbeitsprozess, der sich in ausgewählten Medien, Materialien und Verfahrensweisen realisiert.

Ich habe gestern Abend gezeigt, wie ein Bild der so genannten informellen Malerei entstehen kann. Ein Künstler hat eine leere Leinwand, eine weiße Bildfläche vor sich, die sich in unserer künstlerischen Wahrnehmung als weiße Helligkeit in einem imaginären Bildraum ausdehnt. Wenn nun der Maler einen schwarzen Strich von oben nach unten ins Bild setzt, entsteht zwischen der rechtwinkligen weißen Bildfläche und dem schmalen, schwarzen, kraftvoll gesetzten Pinselstrich eine starke bildimmanente Spannung. Es zeigt sich: Jede so gesetzte Form ist eine gerichtete Kraft, eine gerichtete Energie aus dem Körper des Künstlers. Auf diese erzielte Wirkung reagiert der Maler mit neuen Pinselstrichen usw. Es ist ein permanenter Prozess von Aktion und Reaktion, von künstlerischem Handeln und seiner Reflektion.

So entsteht ein fertiges Gebilde von starker Ausdruckskraft, das in sich stimmig ist, in dem sich die Bildvorstellung des Malers Zug um Zug geklärt, verändert und realisiert hat. Aus solcher Art Prozess Erfahrung entwickelt sich eine genaue Kennt-

nis, was ein Kunstwerk ist, was es zum Kunstwerk macht. Einem Betrachter eines solchen Prozesses muss es gelingen, in seiner Vorstellung das fertige Bild wieder in einen künstlerischen Prozess zu verwandeln, er muss eindringen in die innere dynamische Struktur dieses Bildes.

Ein Künstler kann das, was sich bewusst und unbewusst im Gestaltungsprozess ereignet, nicht beschreiben, auch nicht seine Intentionen, Gefühle und Assoziationen während der Arbeit und im Ergebnis. Er verweist auf seine fertigen Produkte und sagt: »Sehet selbst, was ich da gemacht habe.« Wenn der Künstler, der der Kunst am nächsten ist, es selbst nicht beschreiben kann, wie schwer ist es für diejenigen, die von außen kommend, das Kunstwerk und seine immanente Wirkung interpretieren wollen. Deshalb die Zweifel, dass man auf verbal beschreibende Weise den inneren Zugang zur Kunst vermitteln kann. Ohne ein entwickeltes Sensorium für Kunst kein Zugang. Aber das, was wir hier über den Eigensinn der Kunst diskutieren, all die abstrakten Begriffe, all unser Reden über Kunst und um Kunst herum, ist dennoch notwendig. Die Vieldeutigkeit der Kunst soll gerade das Nachdenken über die Welt, wie sie ist, wie sie sein könnte, wie sie sein sollte, anregen. Jedes Kunstwerk formuliert die Wirkungsweise von Kunst neu, eröffnet ein neues Problemfeld, gibt uns eine neue Sicht auf die Welt.

*Klaus Podak:* Präsentation statt Interpretation: Wir haben die Frage nicht beantwortet. Wir haben neue Fragen gestellt. Wir haben Sie vielleicht irritiert, hoffentlich produktiv irritiert.

## RUTH KLÜGER

Prof. Dr., geboren 1931 in Wien, Emigration in die USA 1947. Lehrte an den Universitäten Case Western Reserve University in Cleveland, Kansas, Virginia, California, Princeton und seit 1988 an der University of California Irvine. Gast-Professuren in Göttingen und Wien. Publikationen zum Holocaust, feministischer Literatur und literarischen Wertungsfragen. Diverse Auszeichnungen und Ehrungen (Auswahl): Niedersachsen-Preis 1994, Marie-Luise-Kaschnitz-Preis 1994, Heinrich-Heine-Preis 1997, Österreichischer Staatspreis für Literaturkritik 1998, Prix de la Shoah (Paris) 1998, Preis der Frankfurter Anthologie 1999, Bruno-Kreisky-Preis 2002.



## GIJS VAN TUYL

Prof. h.c. Dr., geboren 1941 in Gameren (NL), Studium der Nederl. Sprache und Literatur, Kunstgeschichte, Universität von Amsterdam. Kurator für Malerei und Skulptur Stedelijk Museum Amsterdam; 1976–1985: Leiter des Amtes für Bildende Kunst im Ausland, Amsterdam, Herausgeber der Zeitschrift »Dutch Art & Architecture Today«. 1985–1992: Direktor für Ausstellungen Niederländisches Amt für Bildende Kunst, Den Haag; 1978–1991: niederländischer Kommissar: Biennale Venedig, Biennale Sao Paulo. 1992 bis heute: Direktor Kunstmuseum Wolfsburg, seit November 2000 Ehrenprofessor der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Vorstand des Conseil International des Musées d'Art Moderne (CIMAM).

## DIETER WELZEL

Prof., geboren 1929 in Eschwege, studierte Freie Kunst, Design, Kunst- und Literaturgeschichte sowie Philosophie in Kassel und Göttingen. Seit 1971 Professor an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig (HBK). Von 1981 bis 1996 Prorektor, Rektor und Präsident der HBK. Langjährige Beratertätigkeit mit Beiträgen zu Designentwicklung für internationale Wirtschaftsunternehmen. Planung von Kunst- und Design-Studiengängen an Universitäten, Fach- und Kunsthochschulen in Straßburg, Brüssel und Karthum/Sudan.



## MARTIN ZENCK

Prof. Dr., geb. 1945 in St. Peter, nach dem Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und neueren deutschen Literaturwissenschaft in Freiburg 1975 Promotion über »Kunst als begriffslose Erkenntnis« und 1982 Habilitation über »Die Bach-Rezeption des späten Beethoven«. 1982–1985 Produzent für Neue Musik beim WDR in Köln, 1986–1989 Heisenberg-Fellow der Dt. Forschungsgemeinschaft und Privat-Dozent an der Universität Bonn. 1989 Ruf auf eine Professur für »Historische Musikwissenschaft« an die Universität Bamberg. Mitglied bzw. Vizevorsitzender des Bereichs Musik im Goethe-Institut München.