

Walter Hess

Einige Bemerkungen zur "Permanenz" der Kunstwerke

Das Thema bezeichnet ein Grundproblem, mit dem man sich in dem Fachbereich Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft ständig konfrontiert sieht, das allerdings von der heute gängigen Soziologisierung der Geisteswissenschaften stark beiseite gedrängt ist: da möchte man ja Kunstwerke hauptsächlich als Dokumente behandeln für gesellschaftliche Verhältnisse, unter denen sie entstanden sind, für Ideologien, die sich in ihnen spiegeln usw. Kunstwissenschaft hat es aber *primär* mit einer ganz anderen Frage zu tun. - Ich erinnere mich, daß unser Freund Spierer als Musiker in seinem Ego-Bericht diese Frage beiläufig gestellt hat, nämlich: Warum reproduzieren wir in der Musik immer wieder diese Klänge, die in vergangenen Zeiten entstanden sind, und warum wollen heute lebende Menschen diese Musik immer wieder hören? In der Tat: wenn wir in ein Konzert mit Barock-Musik gehen, dann tun wir das nicht, um das Zeitalter des Absolutismus besser verstehen zu lernen, sondern weil diese Musik offenbar für uns heute lebendig und gegenwärtig sein kann, in einem *direkten* und keineswegs historisch vermittelten Bezug. Wie ist das möglich? Wie können Kunstwerke über die Zeiten hinweg *lebendig* bleiben? - Es mag vermessen erscheinen, zu diesem großen Problem in einer Überlegung von 20 Minuten etwas Nützliches beitragen zu wollen, aber vielleicht ist es doch möglich, einen ganz bescheidenen Ansatz zu skizzieren.

Zunächst muß man sich wohl folgendes klarmachen: Ein Kunstwerk wird als solches nur gegenwärtig durch eine Gegenleistung des Empfängers; andernfalls ist es nur ein trivialer Gegenstand. Zwischen dem Werk und dem Rezipienten muß ein Prozeß der Interaktion stattfinden, oder das Werk ist gar nicht da, es wird nicht präsent, es schweigt. Auch ein aufgeführtes Musikstück bleibt stumm, wenn es im Sensorium des Hörenden nicht einen antwortenden Prozeß in Gang setzt. Ein Kunstwerk hohen Ranges setzt auch beim Rezipienten mindestens der Möglichkeit nach ein entsprechendes menschliches Niveau voraus. Wenn jemand ein Werk negativ beurteilt, dann muß man sich immer fragen, ob das nicht nach dem Satz von Gottfried Benn zu erklären ist: "Die Beurteilung eines Kunstwerks ist der Zusammenstoß eines Kopfes mit einem Werk; wenn es dabei hohl klingt, muß das nicht unbedingt an dem Werk liegen."

Offenbar ist ein Kunstwerk nicht eine bloße Mitteilung. Denn wenn ich eine Mitteilung verstanden habe, dann ist das Nachrichtenmittel, durch das ich sie empfangen habe, sofort uninteressant. Kunstwerke aber kann man immer wieder von neuem hören oder sehen, man will das ganz entschieden, geht immer wieder zu ihnen hin oder erwirbt sie sogar, in der Überzeugung, daß sie sich auch in ständigem Umgang nicht erschöpfen werden. Die Frage ist, ob eben dieses Sich-nicht-Erschöpfen, diese Eigentümlichkeit der Kunstwerke, daß sie über die Zeiten hinweg immer neu *aufleben* können, ob diese Potenz näher bestimmbar ist.

Einen Ansatz dazu hat der Italiener Umberto Eco geliefert in seinem Buch "Das offene Kunstwerk", indem er am Beispiel von drei Sätzen die Frage stellt, wann und wodurch ein Satz der Sprache Dichtung wird. Ich exemplifiziere also jetzt auch am Beispiel der Sprachkunst; ein Werk der bildenden Kunst steht uns hier nicht vor Augen, und für die Musik bin ich ohnehin wenig kompetent. Ich glaube jedoch, daß sich das Beispiel auf andere Kunstgattungen analog übertragen läßt.

Der erste der drei Sätze lautet: "Dieser Mann kommt aus Mailand." Der Satz stellt eine

eindeutige Beziehung her zwischen dem *Signifikanten* (den Wörtern, die etwas bedeuten) und dem *Signifikat* (dem, was die Wörter bezeichnen, meinen). Aber diese Zusammenstellung von Wörtern fordert doch schon meine Mitarbeit. Hätte ich das Wort "Mailand" noch nie gehört, wäre die Mitteilung für mich sehr viel ärmer. Wenn ich aus Mailand wichtige Nachrichten erwarte, sagt mir der Satz mehr als jemandem, der nicht solche Motive hat. Ist Mailand für mich mit Erinnerungen oder Wünschen verbunden, dann kann der Satz Wellen von Emotionen auslösen. Jeder färbt also das Schema persönlich; der eindeutig referentielle Satz bewirkt doch eine Aura der Offenheit, wie sie jedem kommunikativen Akt zwischen Menschen zukommt.

Der zweite Satz lautet: "Dieser Mann kommt aus Basra." Für einen Bewohner des Irak wird dieser Satz kaum eine andere Wirkung haben als der Mailand-Satz für einen Italiener. Für einen ungebildeten Mann bei uns ist Basra nur eine unbekannte Herkunftsbezeichnung, der Satz also ein verstümmeltes referentielles Schema. Bei einem anderen aber kann Basra die Erinnerung an einen Ort der Phantasie wecken, den er aus "Tausend und eine Nacht" kennt. Dann führt dieser Reiz zu einem Feld von Empfindungen, Geheimnis, Magie exotischer Herkunft. Das Wort "Basra" wirft dann seine Färbung auch auf die vorangehenden Wörter: "dieser Mann", der aus Basra kommt, wird geheimnisvoll und interessant, und das Wort "kommt" beschwört faszinierende Vorstellungen von einer weiten Reise. Der Satz öffnet sich also jetzt für eine Reihe von *Konnotationen*, die weit über das hinausgehen, was *denotiert* (bezeichnet) wird. Der Unterschied liegt allein im Empfänger. Aber auch der den Satz Aussprechende kann etwas damit bezwecken, z.B. den ankommenden Mann interessant machen wollen, also eine suggestive Absicht organisieren. Einigermaßen gleiche psychologische und kulturelle Bedingungen vorausgesetzt, wird durch den Satz ein Suggestionfeld von gewisser Einheitlichkeit erregt. Andererseits wird der Satz im Büro einer Ölgesellschaft ganz andere Suggestionen erregen als in einem Reisebüro.

Man kann die Suggestion gezielter machen, und das ergäbe dann einen dritten Satz, nämlich: "Dieser Mann kommt aus Basra über Bishe und Dam, Tarib und Hofuf, Anaiza und Buraida, Medina und Khaibar den Euphrat aufwärts bis Aleppo." Das ist eine Möglichkeit, den exotischen Reiz zu wiederholen, mit etwas primitiven Mitteln, aber nun unter Einbeziehung des Klangreizes der Wörter, einer Lautsuggestion. Dieser Appell an die Sinnlichkeit mittels phonetischer Kunstgriffe führt bereits an die Grenze ästhetischer Gestaltung, weil der Versuch gemacht wird, das gegebene Lautmaterial mit dem begrifflichen, also den ins Spiel gebrachten Bedeutungen, zu vereinigen. Der Versuch ist noch sehr rudimentär, weil die Wörter austauschbar sind und die Verkoppelung von Laut und Bedeutung fast zufällig und auch konventionell ist, denn sie stützt sich auf die Gewohnheit, ähnliche Namen in Zusammenhang mit arabischen und mesopotamischen Ländern zu hören. Aber der Hörer wird jetzt doch veranlaßt, bei den Signifikanten selbst zu verweilen und nicht allein nach dem Signifikat (der Wortbedeutung) zu fragen. Anders gesagt: Die Signifikanten verweisen auch auf sich selbst, die Botschaft wird *autoreflexiv*.

Diese Beobachtungen lassen sich nun weiterführen, indem man noch einen vierten Satz heranzieht, der ebenfalls nur eine Herkunftsbezeichnung enthält, aber einer Dichtung entnommen ist, dem Drama "Phädra" von Racine. Der Satz teilt mit, daß Phädra als Tochter des Minos und der Pasiphaë nach Athen kam, das ist sein Inhalt in Prosa wiedergegeben. Die Mitteilung geschieht in dem Drama als erste Erklärung dafür, daß Hippolytos, der Sohn des Theseus, Athen verlassen will; er fühlt sich in seiner Heimat nicht mehr geborgen, seit Phädra kam und Theseus sie heiratete. Racine will seinem Publikum gleich zu Anfang suggestiv deutlich machen, daß in Phädra etwas ist, das sie zu einer tragischen Gestalt macht, so daß alles Folgende nur Vertiefung schicksalhafter Notwendigkeit

ist. Der Dichter konnte bei seinem Publikum damals eine gewisse Kenntnis der griechischen Mythen voraussetzen, so daß der bloße Hinweis auf die Herkunft der Phädra einen Schauer zu erregen vermochte. Sie ist die Tochter des Königs Minos von Kreta, der von den Athenern alljährlich als Tribut sieben Jünglinge und sieben Jungfrauen gefordert hatte, die dem Minotauros zum Fraß übergeben wurden, und diesen Stiermenschen Minotauros hat Pasiphaë, die Mutter der Phädra, mit einem Stier gezeugt. Mit der bloßen Nennung der Herkunftsnamen kann Racine eine Aura unbestimmter Phantasievorstellungen erwecken, in analoger Weise, wie es mit den orientalischen Städtenamen in dem vorhin zitierten Satz geschah. Aber der Dichter kann sich nicht mit einem solchen suggestiven Feld ungeordneter Assoziationen begnügen. Die Herkunft der Phädra, dieser genealogische Bezug, soll bereits Koordinaten einer tragischen Handlung festlegen. Die Suggestion darf sich nicht aufbrauchen in dem Spiel der Bezüge, zu dem der Hörer eingeladen wird. Dieser muß auf die Form der Mitteilung zurückgehen können und in ihr ein Stimulans für neue Suggestionen finden. Der Satz "Dieser Mann kommt aus Basra" mag beim ersten Hören phantasieanregend wirken, aber beim zweiten Mal ist er schon verbraucht. Wenn ich aber jedesmal, sooft ich zu einem Satz zurückkehre, die von ihm erweckten Vorstellungen an eine Materialstruktur gebunden finde, die immer von neuem in Erstaunen versetzt wegen ihrer Ausgewogenheit und organisierten Notwendigkeit, so daß es mir hinfert unmöglich ist, den begrifflichen Sinn von dem sinnlichen Reiz zu trennen, dann wird das Staunen über diese Verbindung jedesmal ein komplexes Spiel meiner Einbildungskraft auslösen. Nicht nur die unbestimmten Suggestionen, zu denen ich eingeladen werde, fesseln mich, sondern auch die bestimmte formvollendete Weise, wie das geschieht: Die Präzision dieses Mechanismus, der mich zum Inpräzisen einlädt, bewirkt, daß ich jedesmal, auf die Form zurückkommend, neue Möglichkeiten für die Orientierung meiner Vorstellungskraft entdecke.

Racine drängt die genealogische Mitteilung über die Herkunft der Phädra in einen einzigen Vers, einen Alexandriner mit seiner charakteristischen Zweigliederung und Symmetrie, und er verteilt die beiden Namen auf die beiden Vershälften, den Namen der Mutter, der am stärksten evokativ sein kann, setzt er ans Ende. - Hippolytos also ist seiner Heimat überdrüssig,

Depuis que sur ces bords les Dieux ont envoyé
La fille de Minos et de Pasiphaë

(seit die Götter an diese Gestade sandten die Tochter des Minos und der Pasiphaë). Jetzt gehört der Komplex der Signifikanten (der Wortbedeutungen) mit ihren vielfachen Konnotationen (den miterweckten Vorstellungen) nicht mehr nur sich selbst und auch nicht dem Zuschauer, der sich zwar immer noch davon zu unbestimmten Phantasien anregen lassen kann (er kann z.B. von Pasiphaë zu düsteren Vorstellungen über die Vereinigung mit einem Tier, über die Macht unbeherrschter Leidenschaften, über barbarische Mythen oder deren archetypische Weisheit weitergehen), aber das Wort gehört jetzt dem Vers an, seinem unanfechtbaren Maß, dem Zusammenhang der Laute, in den das Maß eingesenkt ist, dem ununterbrechbaren Rhythmus der dramatischen Rede und der Dialektik der tragischen Handlung. Die Suggestionen sind jetzt ausdrücklich gewollt, aber innerhalb der Grenzen, die von der ästhetischen Struktur festgelegt wurden, die der Autor in Bewegung gesetzt hat. Das Funktionieren dieser Form ignoriert nicht die persönlichen Reaktionsfähigkeiten der Zuschauer, sie werden im Gegenteil zur notwendigen Bedingung des Funktionierens. Die Wirkung der beiden Namen erweitert und präzisiert sich, indem sie mit der Form identisch wird. Sie läßt sich dennoch nicht in die Form einschließen, sondern dehnt sich gerade kraft ihrer aus. Der Vers ist eine artikulierte Form von Signifikanten, die nicht mehr nur ihren Wortsinn, sondern vor allem ihre strukturelle Artikulation selbst bedeuten.

Entscheidend für die dichterische Sprache ist die Gleichsetzung von Signifikant und Signifikat, Sinnträger und Sinn. Der Sinnbezug erschöpft sich nicht im Hinweis auf das Gemeinte, sondern bei jeder neuen Rezeption reichert er sich an kraft der unvertauschbaren Verkörperung in diesem Lautmaterial, in dem er sich strukturiert hat. Das Signifikat wird ständig auf den Signifikanten zurückgeworfen und reichert sich mit immer neuem Echo an. - Hölderlin sagt an einer Stelle seiner Hymne "Der Archipelagus", daß wir, im Unterschied zu den Griechen des klassischen Zeitalters, in einer düsteren, freudelosen und armseligen Welt leben, und das lautet nun:

... es wandelt in Nacht, es wohnt, wie im Orkus
Ohne Göttliches unser Geschlecht. Ans eigene Treiben
Sind sie geschmiedet allein, und sich in der tosenden Werkstatt
Höret jeglicher nur, und viel arbeiten die Wilden
Mit gewaltigem Arm, rastlos, doch immer und immer
Unfruchtbar, wie die Furien, bleibt die Mühe der Armen.

Wortsinn, Klang und Rhythmus sind derart strukturiert, daß der Empfänger des Satzes nicht wie bei jeder bloßen Mitteilung die Komponenten des Satzes voneinander trennen kann, um für jede die Bedeutung festzustellen, sondern er muß das Ganze erfassen, jedes Zeichen ist an andere gebunden, nicht nur begrifflich, sondern auch durch die Stellung im Ganzen aus Klang und Rhythmus und erhält erst dadurch seine vollständige Physiognomie. Jedes Signifikat in diesem Ganzen muß deshalb als mehrwertig aufgenommen werden. In der ästhetischen Struktur sind die einzelnen Komponenten gebunden durch eine Notwendigkeit innerer Wechselbeziehungen, sie bilden ein Ganzes, das ich als Rezipient nicht zerstückeln kann, ich muß den Gesamtbezug erfassen, und der ist so komplex, daß ich mich in der ersten Phase des Verstehens zugleich befriedigt und nicht befriedigt finde; d.h. mit dem ersten Vernehmen bin ich bereits motiviert, mich dem Ganzen erneut zuzuwenden. Wenn ich das tue, wird aber bereits die Erinnerung an die erste Erfahrung mit ins Spiel gebracht. Die zweite Rezeption wird angereichert durch die Wechselwirkung mit der Erinnerung an die erste, und sie ist schon von Anfang an verschieden von dem ersten Kontakt, weil die Komplexität der ästhetischen Struktur dazu führt, daß die erneute Rezeption unter etwas anderer Perspektive erfolgt, es treten Reize in den Vordergrund, die vorher nur beiläufig aufgenommen wurden und umgekehrt. Das Ganze erscheint nicht verbraucht, sondern im Gegenteil erneuert und bereit zu tieferer, intensiverer Durchdringung. Es wird sozusagen eine Kettenreaktion entfesselt, die theoretisch unendlich ist. Das hat den Philosophen Schelling zu dem Satz veranlaßt, jedes Kunstwerk sei einer unendlichen Auslegung fähig. Theoretisch unendlich, faktisch endet die Interaktion eines einzelnen Menschen mit dem Werk (und damit dessen Lebendigkeit für ihn), wenn durch Gewöhnung die Aufmerksamkeit nachläßt, oder wenn die Erinnerung an frühere Begegnungen mit dem Werk, die wir dem Wahrnehmungsakt hinzufügen, keine frischen Produkte des angeregten Gedächtnisses mehr sind, sondern bloß noch Resümees früher hinzugefügter Erinnerungen. Wenn wir z.B. seit vielen Jahren ein Musikstück hören und schätzen, dann kann ein Augenblick kommen, in dem das Stück uns zwar immer noch schön erscheint, aber nur, weil wir uns daran gewöhnt haben, es so zu betrachten, während Phantasie und Verstand nicht mehr zu neuen Abenteuern des Verstehens fortgerissen werden.

Oft ist es dann erforderlich, die Sensibilität durch eine lange Quarantäne zu erneuern. Und wenn wir uns nach langer Zeit dem Werk erneut zuwenden, bemerken wir, daß wir wieder frisch und von neuem fasziniert seinem Vorstellungsfeld begegnen. Das liegt nicht nur daran, daß wir der Reizstruktur wieder entwöhnt sind, sondern meist ist auch unsere ganze Denk- und Vorstellungsweise verändert, reifer geworden, unsere Erinnerungen sind reicher, und so werden neue Bereiche von

Verstand und Sinnlichkeit stimuliert, die sich jetzt in der ästhetischen Struktur wiedererkennen, oder besser: uns durch sie erst voll gegenwärtig werden. – Es kann aber auch geschehen, daß keine Quarantäne uns das Staunen und die Lust von einst zurückzugeben vermag und diese Kunstform für uns endgültig tot ist. Das kann entweder bedeuten, daß unser geistiges Wachstum zum Stillstand gekommen ist, oder aber, daß das Werk in seiner ganzen Struktur sich an einen Empfänger wandte, der ganz anders war, als wir jetzt sind. Unsere ganze Epoche kann sich so gewandelt haben, daß eine Interaktion zwischen dem Werk und heutigen Menschen nicht mehr möglich ist. Es wäre falsch zu sagen, das Werk sei tot oder unsere Zeitgenossen seien zum Erfassen wahrer Schönheit nicht mehr fähig. Es haben sich nur für eine bestimmte Periode der Geschichte oder unseres persönlichen Daseins einige Möglichkeiten der verstehenden Interaktion mit bestimmten Kunstwerken verschlossen.

Von keinem Werk der Kunst kann man je sagen, daß es endgültig verbraucht sei; seine Lebenskraft ist nur zeitweise latent, sie kann jederzeit neu auflebend gegenwärtig werden. Man darf wohl sagen: Es gibt außer den Kunstwerken nichts, was in der Vergangenheit entstanden und uns überkommen ist, das diese potenzielle Lebensgegenwärtigkeit, die Fähigkeit des immer neuen Wiederauflebens besitzt; und das meinte ich mit "Permanenz" der Kunstwerke.