

DIE KUNSTBEDÜRFTIGKEIT DES KOMMENTARS

VON ROLAND SCHAPPERT



ROLAND SCHAPPERT, o. T. (SOMETIMES IT'S A PIPE), 2014,
Draht und Leinwand auf Leinwand, 190 x 300 cm, Copyright: R. Schappert

Die Geschichte der Kunst lässt die Kommentarbedürftigkeit zumindest der modernen Malerei immer deutlicher werden, demonstrierte der Soziologe Arnold Gehlen in seinem Buch „ZEIT-BILDER“ von 1960. Natürlich ist es aus heutiger Sicht sehr naheliegend, Gehlens Ansichten über Kunst als hoffnungslos veraltet und reaktionär abzulehnen. Er selbst lehnte in seiner erweiterten Ausgabe von 1972 beispielsweise Marcel Duchamp immer noch als destruktiven Anti-Künstler ab und unterstellte den Kunstbegriff von Joseph Beuys einer bildungslosen „weitverbreiteten Freude am Selbermachen“. Am Anfang seines einleitenden Kapitels „Die Epochen der Malerei“ behauptet er: „Das Wiedererkennen stellt eine ganz fundamentale Leistung des Bewusstseins dar, ohne sie gibt es weder Orientierung noch inneren Zusammenhang der Wahrnehmungen“⁴¹ Die Geschichte der abstrakten und konkreten Kunst erschien ihm somit als Anzeichen prinzipieller Unverständlichkeit und Beliebigkeit eines zudem nicht mehr auf konkrete Begriffe und Inhalte zu bringenden Kunstgeschehens. Der konservative Kunstfreund Gehlen attestierte der Kunst des 20. Jahrhunderts eine Kommentarbedürftigkeit, die zum Kern der Kunst wie eine Blick- und Leseanweisung dazugehört, die also kein bloß interpretierendes Beiwerk ist. „Die aus dem Bilde nicht mehr eindeutig ablesbare Bedeutung etabliert sich *neben dem Bild als Kommentar*,

als Kunstliteratur und, wie jedermann weiß, auch als Kunstgerede. Die Kommentare, die sich in unübersehbaren Manifesten, Kritiken, Büchern, Broschüren, Ausstellungstexten, Vorträgen usw. darstellen, sind als wesentlicher *Bestandteil der modernen Kunst selbst* aufzufassen (...).“⁴² Gehlen beklagte zudem, dass sich trotz der Kommentarfluten zumindest ungegenständliche Bilder und deformierte Darstellungen nicht eindeutig identifizieren und in ihrer Individualität sprachlich übersetzen lassen.

Aus heutiger Sicht stellt sich eher die Frage, ob überhaupt irgendein Bild – gegenständlicher, ungegenständlicher oder gemixter Art – sich in seiner Einmaligkeit adäquat in Wortsprache übersetzen lässt, zumindest wenn man an die Mittel ikonographischer Bilduntersuchungen, Stil- sowie Formanalysen denkt.

Hier lassen sich nun zwei Einsichten ableiten: Von der einen Seite aus suchen offensichtlich die Wörter und Begriffe der Kunstinterpretationen nach der Individualität der einzelnen Werke und Bilder. Man könnte auch sagen, die Wörter laufen dem Sein der Werke hinterher und wenn sie Gehalt, Inhalt oder die Anschauung der Formen nicht spezifisch erfassen können, dann rächen sie sich mit der Behauptung, das Werk sei nicht einzigartig oder überhaupt nicht existent, nicht greifbar oder beliebig. Von der anderen Seite aus bedürfen

die Exponate der Kunst der Wörter und Begriffe in Form von Kommentaren, die die Struktur ihrer Anschauung belegen oder überhaupt erst kenntlich machen sollen. Beide Bewegungen sind mit Gefahren verbunden: „Gemälde und andere Kunstwerke existieren nur, um den Text zu illustrieren.“⁴³ Oder, von der anderen Seite kommt: „Wenn ich heutzutage keine Theorie zu einem Gemälde habe, kann ich es auch nicht sehen“⁴⁴, wie es Tom Wolfe in seinem Buch „The painted Word“ 1975 so eindrücklich bekundet hat.

Oh, sorry. Jetzt verstricken wir uns selbst in der Falle der Kommentierbarkeit der Geschichte der modernen und auch der zeitgenössischen, postungegenständlichen Kunst.

Eine der unumstößlichen Gewissheiten der modernen und zeitgenössischen Kunst ist doch, sich auf gar keine eindeutigen Begriffe beziehen zu lassen. Oder? So stellt sich der Verdienst der Ästhetiken von Baumgarten bis zu Kants „Kritik der Urteilskraft“ dar, uns aufgezeigt zu haben, dass Anschauung und Begriff nicht übereinkommen können, weil aus der Anschauung zwar ein freies Spiel der Erkenntnisvermögen in Gang gesetzt werden kann – was sich aber auf keinen bestimmten Begriff bringen lässt –, so wie in der Kunst eine formale Zweckmäßigkeit als Vorstellungsart ohne objektiven Zweck erkannt werden kann, ohne eine Aussage über den Gegenstand der Kunst als Objekt zu treffen.

Einmal tief Luft holen und neu beginnen.

KOMMENTAR GEGEN INTERPRETATION

Vier Jahre nach dem Erscheinen der ZEIT-BILDER veröffentlichte Susan Sontag ihr kurzes emphatisches Essay „Against Interpretation“. Im vierten von insgesamt neun kleinen Abschnitten schreibt Sontag einen in unserem Zusammenhang bemerkenswerten Satz: „Wie die Abgase der Autos und der Schwerindustrie, die die Luft der Städte verunreinigen, vergiftet heute der Strom der Kunstinterpretationen unser Empfindungsvermögen.“⁴⁵ Für Sontag steht die Interpretation damit der Empfindung der Kunst entgegen. Mehr noch, Interpretieren heißt für sie, „die Welt arm und leer machen – um eine Schattenwelt der ‘Bedeutungen’ zu errichten“⁴⁶.

Kommentare und Interpretationen kommen natürlich nicht unbedingt derselben Funktion nach, vor allem wenn man bestimmte Kommentare als konstitutiv betrachtet für das Wesen der Kunst. Aber kann man sich überhaupt eine Kunsterfahrung ohne Interpretation vorstellen? Für Sontag kommt unser Verstehen selbst dem Vorgang einer Interpretation nach, bei dem die Phänomene neu formuliert und damit letztlich ein Äquivalent für sie gefunden wird. Entscheidend ist nun, dass nach Sontag jede Interpretation eine Beschränkung darstellt, mit der Reduktion jeweils auf einen Inhalt, mit dem man dann im Laufe der Interpretation die Kunst zähmt und manipuliert.⁷ So lässt

sich verstehen, warum sich Sontag gegen die meisten Interpretationen wendet. Sie möchte den Inhalt zurückschneiden, damit die Sache selbst zum Vorschein kommt und fordert deshalb ein verstärktes Interesse an der Form der Kunst und ein beschreibendes Vokabular zur Erfassung der Gestalt. Inhaltliche Erwägungen sollen innerhalb der Kritik der Kunst mit formalen verschmolzen werden, um eine „wirklich präzise, scharfsichtige und liebevolle Beschreibung der äußeren Erscheinungsform eines Kunstwerkes“⁴⁸ bieten zu können. Sie vollzog nebenbei auch eine Interpretation der gesellschaftlichen Situation ihrer Zeitgenossenschaft während der Erstellung ihres Textes, indem sie ihrem kulturellen Umfeld Übermaß und Überproduktion unterstellte, was zu einem stetig fortschreitenden Rückgang der Schärfe der sinnlichen Erfahrung beigetragen hätte. Deshalb ginge es 1964 darum, die Sinne wiederzuerlangen, mehr zu hören und mehr zu fühlen. In ihrem Essay „On Style“ (1965) schwang sich Sontag dann zu der ihrer Meinung nach einzig überzeugenden Rechtfertigung des Kunstwerks auf, nämlich etwas Einmaliges im Sehen und Begreifen bieten zu wollen und im Akt des Begreifens Wollust empfinden zu lassen.

Ich frage mich nun, wer würde das heute (2014) fordern und mit welchem Interesse an der Kunst? Einmaliges im Sehen und Begreifen – dies wäre ein sehr hoher Anspruch. Einzigartigkeit oder Unersetzbarkeit bräuchte sich dabei jedoch nicht notwendigerweise auf die Produkte oder Werke der Kunst selbst zu beziehen, sondern könnte einem rituellen oder magischen Erlebnis nachkommen. Denken wir auch daran, dass sogar Experten des Auktionswesens von Einmaligkeit und Aura sprechen. Vielleicht meinen sie damit aber eher ihre eigene Inszenierung, das vermeintlich magische Erlebnis im Auktionsraum, welches dann vielfältig medial kommentiert wird.

Ich möchte noch einmal auf den Begriff der Interpretation zurückkommen. Susan Sontag zeigt uns in ihrem Essay Gefahren auf, die entstehen, wenn dem Kunstwerk inhaltlich etwas zugeдichtet oder ein außerkünstlerischer Inhalt beigestellt wird, der nicht seinem Phänomen entspricht. Beides beschränkt die sinnlichen Erfahrungsmöglichkeiten des Werkes. Deshalb hat sie das Erfassen und Erleben dessen, was mit der Anschauung der Kunst gegeben wird, bevorzugt. Mit Arnold Gehlen habe ich zuvor darauf hingewiesen, dass zum Erfassen und Erkennen des Anschaulichen oftmals Kommentare hinzugehören, die das Anzuschauende in gewisser Weise dann auch erst lesbar bzw. interpretierbar zu machen scheinen.

Denken wir auch an Interpretationen von Musik, dann kommen uns weitere Aspekte in den Sinn, wie das Wiedererwecken, Nachschaffen oder Aufführen einer Partitur, getragen von der Virtuosität der Solisten etc. Der konservative Kunstwissenschaftler und Kunsthistoriker Hans Sedlmayr, der mit seinem Buch „Verlust der Mitte“ von 1948 seine Leserschaft frühzeitig in Freunde und Gegner seiner Kritik der mo-

dernen Kunst aufteilte, wies zehn Jahre später in „Kunst und Wahrheit“ auf die vermeintlichen Unterschiede sowie Gemeinsamkeiten der Struktur von Interpretationen der bildenden Kunst und der Musik sehr deutlich hin und zog folgende Schlüsse daraus: „Der ‘Interpret’ des musikalischen Kunstwerks ist der ‘reproduktive Künstler’ (...). Ein Werk der (...) bildenden Künste interpretieren aber heißt nach der geläufigen Meinung, an dem ‘vor uns stehenden’ Kunstwerk – das nicht erst neu geschaffen zu werden braucht – etwas auslegen, Verschlüssenes erschließen (...)“⁹.

Folgende Aspekte sind hierbei wichtig: Nach der geläufigen Meinung läge demnach ein Kunstwerk der bildenden Kunst dem Betrachter schon vor jeder Interpretation in der Anschauung und in einem gewissen Grundverständnis als irgendwie geartete Einheit vor. Man wüsste also vor der Interpretation schon, was es zu sehen und zu erfahren gäbe und das Kunstwerk wäre als formal durchschaubares oder sogar geordnetes Objekt identifiziert. Erst nachträgliche, geistige Verarbeitungen oder Zudeutungen könnten anschließend zu möglicherweise unterschiedlichen Interpretationen führen. Dies würde dann auch leichtfertig die Annahme zulassen, dass zunächst auch verschiedene Betrachter dieselben Wahrnehmungen von einem Kunstgegenstand hätten. Demnach wären die sinnlich angeschauten und erfahrenen Bildinformationen für alle Betrachter gleich. Das dies ein Irrtum ist, darauf hat Sedlmayr mit Verweisen auf die Gestaltanalyse hingewiesen.

Ein musikalisches Kunstwerk wird für Zuhörer grundsätzlich erst durch eine Aufführung oder durch die Reproduktion einer Aufführung präsent. Der Hörer erfährt in gewisser Weise immer nur Reproduktionen des musikalischen Werkes. Sedlmayr behauptet nun dasselbe für die Erfahrung von Werken der bildenden Kunst: Die geläufige Meinung sei falsch. „In Wahrheit ist das Interpretieren von Werken der bildenden Kunst genauso wie von jenen der Musik“¹⁰. Für Sedlmayr bedeutet Interpretation in jedem Fall vor allem das Wiedererschaffen oder Neuschaffen eines Werkes. Alle Kunstwerke sind für ihn zunächst „nicht da, sie sind nicht gegenwärtig. Um da zu sein, müssen sie erst vergegenwärtigt, erweckt und wiedererweckt werden.“¹¹ Dabei ist jedoch nicht der Vorgang der ursprünglichen Entstehung zu reproduzieren, der Betrachter braucht deshalb auch kein Maler zu sein, sondern reproduziert wird immer nur das Produkt, das Werk. Das Werk entsteht immer wieder neu im aktuellen Prozess dieses Verständnisses von Interpretation.

Sedlmayr und Sontag haben offensichtlich ein völlig unterschiedliches Verständnis von Interpretation. Das Anliegen der Autoren ist jedoch zunächst weitgehend vergleichbar, wenn es um Erfahrung und Erkenntnis von Kunst geht. Für Sontag liegt das Ziel aller Kommentierung der Kunst darin, aufzuzeigen, wie die Phänomene und Werke beschaffen sind – und nicht darin, sie zu deuten. Für Sedlmayr vollendet sich

das Wiedererschaffen eines Werkes der bildenden Kunst dabei nicht in der Öffentlichkeit, wie bei der Aufführung der Musik, sondern vor dem inneren Auge, in der Abgeschlossenheit des einzelnen Geistes, der der Reproduktion fähig ist. Für diese Art der Reproduktion oder Interpretation sind zweierlei besondere Fähigkeiten notwendig. Zum einen bedarf es einer Schulung der Anschauung, um die Merkmale der Werke in ihrer Struktur und Gestalt erkennen zu können – und zum anderen bedarf es einer geschulten Vermittlung, um das Erkannte festzuhalten und auch anderen zugänglich zu machen. Vermittelt wird aber nicht wie in der Musik zunächst durch das Erklingenlassen, sondern durch das Wort. Für Sedlmayr folgen aus dieser medialen Übertragungsleistung in Wörter und Begriffe „zahllose Schwierigkeiten und Missverständnisse, die aus dem Interpretieren der bildenden Kunst ein so gefährliches Unternehmen machen“¹².

Arnold Gehlen äußerte an dieser Stelle ebenfalls größte Bedenken. Er negierte grundsätzlich die Möglichkeit einer getreuen Vermittlung als Übersetzung formaler Eigenschaften der Bilder ins Medium der Wortsprache. „Die kommentierende Denkbewegung ist psychologisch erzwungen, aber sie kann gar nicht auf passende Worte kommen, denn die rein optische Materie lässt das nicht zu, was in der Musik möglich ist: Eine Punkt-für-Punkt-Transformation in ein ganz andersartiges Zeichensystem. (...) Mit welchen Worten wollte man ein tachistisches Bild unverwechselbar und identifizierbar beschreiben?“¹³ Man könnte hier anfügen, dass auch eine nicht an Notensysteme gebundene Musikform, mit höchst individuellen Klangfarben wie in der elektronischen Musik, in Transformation kaum darstellbar, sondern nur reproduzierbar ist.

Auf jeden Fall werden wir nun mit den Erfahrungen der Kunst alleingelassen. Der Aspekt der Vermittelbarkeit innerhalb der Interpretationen scheint zu scheitern.

Sedlmayr versuchte sich innerhalb der bildenden Kunstwissenschaft jedoch weiterhin mit der Ausarbeitung seiner Form der Strukturanalyse, wobei er auf Grundannahmen von Alois Riegl aufbaute. Sedlmayrs geforderte Form der Interpretation sollte sich mit dem Nachgestalten in der Anschauung befassen, in einer Sphäre des Erschaffens aufhalten und die „Gesamtperson – Geist, Seele und Leib – des Menschen in Anspruch“¹⁴ nehmen. Es blieb sein hoher Anspruch, entgegen der Skepsis von Gehlen, Kunstwerke in ihrer Individualität zu erfahren, ihr jeweils Einmaliges in der Anschauung habhaft zu werden unter Berücksichtigung des Vergleichs mit ähnlichen Werken – und dann mit Worten zu bezeichnen und zu vermitteln. Worte und Begriffe dürfen dabei das Kunstwerk und seine Erfahrung nicht ersetzen oder abbilden, eine Punkt-für-Punkt-Transformation schien auch ihm prinzipiell nicht möglich. Die Worte der Interpretation sollten folgender Funktion nachkommen, „in anderen ein ähnliches Verstehens-Erlebnis, wie man es selbst

gehabt hat, anzubahnen, auszulösen, zu vermitteln, zu evozieren.“¹⁵ Diese Bemühungen sollten nicht nur der Kunstwissenschaft dienen, sondern auch helfen, den Genuss an der Kunst zu erhöhen. Umso besser der Betrachter ein Kunstwerk erkennt, seinen ‘anschaulichen Charakter’ erfasst und seinen Strukturzusammenhang versteht, desto besser könne er es auch genießen. So beginnt für ihn jede Anschauung mit Schweigen, in ruhiger Konzentration. „Sonst genieße ich nicht das Werk, sondern das, was ich daraus mache, eigentlich also *mich*.“¹⁶

Eine entscheidende Frage bleibt an dieser Stelle offen: Inwieweit war auch Sedlmayr für sein in der Anschauung konstruierendes bzw. strukturierendes Kunstdenken auf weltanschauliches Begleitwissen sowie parallel zu den Werken existierende Kommentare zu Kunsttheorie und Produktionsprinzipien angewiesen? Formulierungen von Sedlmayr, wie die ‘richtige’ Einstellung oder die ‘richtige’ Auffassung, die ihm unerlässlich für eine adäquate Interpretation künstlerischer Gebilde schienen, dienen als Anzeichen der Inanspruchnahme einer voraussetzenden oder begleitenden Kommentarebene. Weitere Anzeichen einer nicht voraussetzungslosen Anschauung ergeben sich aus der ungeklärten Frage: Nach welchen Kriterien wird überhaupt eine Vorauswahl der zu interpretierenden Kunstwerke getroffen? Stellen sich uns heutzutage nicht immer noch dieselben Probleme und Fragen?

MYTHOS ODER RECHTFERTIGUNG

Woher kommen die Probleme der bildenden Kunst mit der Wortsprache und mangelnden Übersetzbarkeit?

„Das früheste *Erlebnis* der Kunst muss ihr Erlebnis als Mittel der Beschwörung, der Magie gewesen sein; die Kunst war ein Instrument des Rituals.“¹⁷ Sonntag deutet hier an, was Walter Benjamin ausführlicher beschrieben hat.¹⁸ Die ältesten der von uns im nachhinein als Kunstwerke bezeichneten Gegenstände dienten dem Ritual, als Ausdruck im Kult, zuerst in magischen, dann in religiösen Zusammenhängen. Sie hatten einen Zweck, waren eher Zauberinstrumente und nicht für öffentliches Ausstellen gedacht. Funktion und Bedeutung der Kunstgegenstände änderte sich bei den Griechen: „Die früheste *Theorie* der Kunst, die der griechischen Philosophen, forderte die Kunst der Mimesis, als Nachahmung der Wirklichkeit. An diesem Punkt stellt sich zwangsläufig die Frage nach dem *Wert* der Kunst. Denn die mimetische Theorie fordert schon durch ihre Begriffe die Kunst auf, sich zu rechtfertigen.“¹⁹ Für Plato, mit dem der Ursprung der mimetischen Theorie der Kunst verbunden wird, waren die Bilder der Kunst nur noch Nachahmungen der Dinge, die wiederum nur Nachahmungen der Ideen waren. Der Raum für einen spezifischen Erkenntniswert ausstellungswürdiger Kunstgegenstände bleibt dabei sehr beschränkt.

Vieles spricht für das inzwischen selbst schon his-

torische Essay „Against Interpretation“ und mit ihm von einer permanenten Rechtfertigung der Kunst durch Theorie und Wort sowie von der weitergehenden Vorherrschaft mimetischer Theorie auszugehen. Nachahmung der Wirklichkeit darf hierbei keinesfalls bloß als Abbildrealismus verstanden werden, die Geschichte der modernen Kunst erschließt sich natürlich in keiner Weise nur aus Formen oder Stilarten realistischer Malweisen und Fotoabbildungstechniken. Die Tendenz jedoch, auch Analogien oder konkrete Verweise zu gleichzeitig existierenden, anderen Medien und Teilbereichen der Gesellschaft herzustellen, war und ist unverkennbar. Vielleicht sollte man den Begriff der Wiedererkennung, den Gehlen im ersten Zitat des vorliegenden Textes verwendete, in diesem erweiterten analogen Sinne verstehen. Dann passt er auch in Bezug auf abstrakte und gemixte Kunst. In letzter Zeit scheint mir zudem besonders auffällig, dass viele Mitspieler des zeitgenössischen Kunstbetriebs als Qualitätskriterium fordern: Gegenwärtige Kunstproduktion soll den Problemhorizont ihrer umfanglichen Zeitgenossenschaft auf besondere Weise abbilden.

Jetzt frage ich mich, wozu braucht der Kommentar die Kunst? Ist hier nicht wieder eine Form der Mimesis gefordert, als mehr oder weniger konkrete Abbildung sozialer, gesellschaftlicher und politischer Verhältnisse? Falls ja, braucht man sich über permanente Rechtfertigungen nicht wundern.

ANMERKUNGEN

¹ Arnold Gehlen: ZEIT-BILDER (erste Auflage 1960), Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt am Main 1986, S. 8

² Ebd. S. 54

³ Tom Wolfe: Worte in Farbe (The painted Word, 1975), Droemersch Verlagsgesellschaft Th. Knauer Nachf., München 1992, S. 8

⁴ Ebd., S. 6

⁵ Susan Sontag: Gegen Interpretation (Against Interpretation, 1964) in: Susan Sontag: Kunst und Antikunst, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1989, S. 15

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. ebd., S. 16

⁸ Vgl. ebd., S. 21

⁹ Hans Sedlmayr: Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Rowohlt, Hamburg 1958, S. 88

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd., S. 87

¹² Ebd., S. 88

¹³ Gehlen: ZEIT-BILDER, S. 163

¹⁴ Hans Sedlmayr: Kunst und Wahrheit, S. 89

¹⁵ Ebd., S. 110

¹⁶ Ebd., S. 89

¹⁷ Susan Sontag: Gegen Interpretation, S. 11

¹⁸ Vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (zuerst veröffentlicht 1936), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977, S. 16-20

¹⁹ Susan Sontag: Gegen Interpretation, S. 11