

LITERATUR UND ANDERE KÜNSTE: NEUE FOLGE

Eine Sammelrezension

Zur Erinnerung: "Jenseits der brüskten These vom unverwechselbaren Einzelkunstwerk und von panischen Vorstellungen einer Universalkunst, jenseits auch der triadischen Gliederung der Gattungen und ihrer hierarchischen Ordnung entfaltet die Poetik in der Moderne einen Fächer vielfältiger Formen und mannigfacher Verbindungen der Literatur mit anderen Künsten, Wissenschaften und Medien." (Bd. 1, S. 14) - Bereits in den Geleitworten zur Reihe "Literatur und andere Künste" wurden dem Leser "Prolegomena zu einer neuen Systematik der Künste" (Bd. 1, S. 13) angekündigt, bereits in diesem ersten Band hat Thomas Koebner "Fragmente zu einem anderen 'Laokoon'" vorgelegt und die 'Bildbeschreibung' verteidigt. Die nun vorliegenden Bände

Thomas Koebner (Hrsg.): Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste. München: edition text + kritik 1989 (= Literatur und andere Künste, Bd. 3), 150 S., DM 26,-

Wolfgang Kemp (Hrsg.): Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung.- München: edition text + kritik 1989 (= Literatur und andere Künste, Bd. 4), 131 S., DM 24,-

knüpfen (schon vom Titel her) an diese Ausrichtung und Programmatik an. Allerdings: Die damals versprochene "Blickweitung auf die mannigfachen Verbindungen mit anderen Künsten" (Bd. 1, S. 13) bleibt beschränkt; die 'anderen Künste' - das sind dieses Mal die bildenden Künste und die Musik. Zudem: Ob mit "Wettstreit der Künste" ein glücklicher oder eher irreführender Assoziationen weckender Titel gewählt wurde, wäre zu fragen; denn die Einzelbeiträge machen doch gerade deutlich (was ja auch Grundgedanke der Reihenkonzeption ist): daß 'Wettstreit' kein ab- und ausgrenzendes Nebeneinander meinen kann, nicht als schlichtes Konkurrenzverhältnis verstanden werden darf, vielmehr als "Zusammenprall und Zusammenspiel" (Bd. 3, S. 9) der einzelnen Künste - vor allem als fruchtbare Grenzüberschreitungen.

Eben eine solche "wechselseitige Erhellung der Künste" (Oskar Walzel) beleuchtet Gert Sautermeisters "'Musik' im literarischen Werk. Dionysische Erbschaft und architektonisches Gefüge" (Bd. 3, S. 10-57). An Beispielen der Lyrik, aber auch - und wohl erstaunlicher - an solchen der Erzählkunst zeigt er auf, wie sich literarisch (!) musikalische Strukturen artikulieren: Wie die poetische Sprache Brentanos und Eichendorffs durch die ästhetische Form - Reim, Rhythmus, Syntax, etc. - alltäglich vertraute Sprach- und Wahrnehmungsmuster aufbricht, 'Gesang' wird und damit von einer anderen, nicht mehr diskursiv einzulösenden, ja die menschliche Vorstellungskraft transzendierenden 'Wahrheit' kündigt; wie Goethes "Novelle" durch das (der Dichtung und

Musik gemeinsame) Prinzip der 'Wiederholung' die Grundthemen 'Kultur und Natur' verknüpft, durch 'gleichzeitige Widersprüchlichkeit' - im Sinne der Beethovenschen 'Pastorale' - diese variiert und musikalisch-kontrapunktisch durchführt, wie schließlich im "Doktor Faustus" das Kompositionsprinzip des Romanautors Thomas Mann und das des (fiktiven) Komponisten Adrian Leverkühn identisch werden: "das des funktionalen, alles 'Unthematische' ausscheidenden, auf 'Grundmotiven' entfalteten und auf sie zurückführenden Erzählens." (S. 44)

Die Analysen der literarischen Manifestationen musikalischer Strukturen überzeugen, erhellen 'altbekannte' Werke aus ungewöhnlicher Perspektive - und regen so zum Wieder- und Neulesen an. Sie eröffnen aber auch (unbeantwortet bleibende) Fragen. Ein Beispiel: "Der Begriff des 'Dionysischen' dürfte sich zwangloser (als der Begriff der 'architektonischen Struktur'; J.F.) mit überlieferten Vorstellungen des Musikalischen verknüpfen" (S. 21), schreibt Sautermeister und erhebt später "die Musik (...) zum beredtesten Organ einer Grundspannung menschlicher Existenz" (S. 51), die er an Leverkühns Oratorium "Apokalypsis cum figuris" exemplifiziert: "Aus ein und derselben musikalischen Substanz ertönen Himmel und Hölle." (S. 50) Woran Sautermeister offensichtlich gelegen ist: daß die Kunst dieses deutschen Tonsetzers nicht als dämonisch-präfaschistische Ideologie (miß-)verstanden wird. Ein solcher Befund überzeugt für die ästhetische Analyse, für die historische reicht er nicht aus. Allzu schnell (scheint mir) werden unausgewiesene (Allgemein-)Begriffe ins Feld geführt: das 'Dionysische' in Th. Manns "Doktor Faustus", 'Natur und Kultur' in Goethes "Novelle", das 'Zauberwort' im Falle der romantischen Lyrik. Vielleicht ist es eine durch die (leider längst wieder aktuellen) rechtsradikalen Tendenzen in unserem Land heraufbeschworene übersensible Reaktion - aber: Wird mit dieser unausgesprochenen, aber deutlich vernehmbaren Wertschätzung des 'Dionysischen' nicht vielleicht weniger ein Erklärungsmodell angeboten, als eher eine differenzierte Wahrnehmung historischer Spielarten des 'Vernunftfeindlichen' verstellt oder zumindest ausgeblendet? Ich frage mich das. - "Die Ordnung der Künste entkommt dem Magnetfeld geschichtlicher und sozialer Konstellationen" (S. 8), schreibt der Herausgeber Thomas Koebner im "Vorwort". Das gilt zweifellos auch für die von den Künsten etablierten 'Ordnungen' - und diese wären gleichermaßen auf ihre sozial-geschichtlichen Wurzeln wie Wirkungsgeschichte zu befragen.

"Die Schriftzeichen der Maler - die Stilleben der Dichter" (Bd. 3, S. 58-95) - mit den "Grenzverwehungen zwischen den Künsten um 1910" (so der Untertitel) beschäftigt sich Dietrich Scheunemann, speziell mit den gegenseitigen Befruchtungen der avantgardistischen, kubistischen Malerei und den im engen Umkreis der Künstler entstandenen Gedichten Gertrude Steins und Apollinaires. In dieser instruktiven Detailanalyse wird der Impuls zur Aufweichung der von der klassischen Ästhetik propagierten 'reinen' Kunstgattungen einer Vorreiterrolle der Malerei zugeschrieben: In einer radikalen Abkehr von der traditionellen, zentralperspektivischen Darstellung und durch ein neues Interesse an der experimentellen Materialerprobung setzten die Kubisten Anfang des 20. Jahrhunderts allgemeine Zeichen des Aufbruchs. Kennzeichnend für die Schwesterkünste wird die Auflösung der

klassischen Darstellungsmodi: Nicht länger soll die Darstellung des 'Raums' der Bildenden Kunst, die der 'Zeit' der Poesie vorbehalten bleiben. Wie die kubistische Malerei durch die Zerstörung des einheitlichen Raumes und die Verwendung von Buchstaben und Zeitungsversatzstücken in ihren Bildern ein polyvalentes, assoziatives Nebeneinander von Gegenständen und Erlebnissituationen der Großstadt entfaltet, das in die additiven Arrangements der Collage, Photomontage und die Aufnahme filmischer Elemente einmündet, so bringt die Erweiterung auf Klangexperimente, Rhythmus und Figurengedichte in der Poesie eine Verschränkung mit den Nachbardisziplinen unter der Preisgabe einer Entzeitlichung mit sich. Bezeichnend für den Zusammenschluß auditiver und visueller Momente sowie den Verlust der 'Geschichte' oder Erzählung ist der stillebenhafte Charakter eines gleichzeitigen Nebeneinanders - sowohl bei den kubistischen Bildern als auch in den (z.T. so benannten) Gedichten G. Steins. Der allgemeine Austausch der Formen und Mittel vollzieht sich im Bewußtsein einer Gleichrangigkeit der Künste und unter Ausschluß einer 'höheren' Intention: Vieldeutigkeit, Zufall, Fragmentarhaftigkeit als authentische Spiegelungen des Industriezeitalters machen den vormaligen Schöpfer zum experimentellen Arrangeur gleichwertigen Materials.

Scheunemann rückt das Programmatische der künstlerischen Avantgarde in den Vordergrund: Die klare Grenzziehung des "Laokoon" - "nur zur Folie kann er heute noch dienen" - muß abgelöst werden durch einen 'neuen Laokoon', der "jenseits der Alternativen Nachahmung und Schöpfung eine Ästhetik der Materialkonstruktion" (S. 93) zu sein hätte. Es fragt sich allerdings, ob der damit den Künsten zugeschriebene Anspruch auf totale Diskontinuität und Preisgabe jeglicher Sinnkonstruktion vom menschlichen Erleben überhaupt nachvollzogen werden kann. Auch Fragmente, Ausschnitte und scheinbar sinnlose Zusammenstellung aktivieren stets assoziativ ganze, zeitlich und räumlich strukturierte Vorstellungskomplexe. Gerade die von Scheunemann für die gattungsübergreifenden Ansätze angeführte antike Rhetorik hat stets betont, daß die von den Künstlern gebrauchten 'Gemeinplätze' keine unzusammenhängenden, bruchstückhaften 'Daten' sind, sondern die Gemeinsamkeit des Erlebens - und nicht eine abgeworfene Vergangenheit - als Hintergrundfolie haben und auf diese bezogen bleiben.

Wolfgang Kemp's "Die Kunst des Schweigens" (Bd. 3, S. 96-119) ist dem Kunsturteil im 18. Jahrhundert gewidmet. Seine historischen Analysen der Bilder und Texte zeigen, daß es während der bürgerlichen Kulturrevolution zu einem noch heute in Museumssituation und Kunstgeschichtsschreibung spürbaren Paradigmenwechsel in der Betrachtung von Kunstwerken gekommen ist. Wurde im höfischen Umkreis - aufgrund des Eigenwerts gepflegter Unterhaltung - das geschickte Argumentieren vor dem und über das Werk gepflegt, so zeugt seit ca. 1780 das schweigende, in sich versunkende Betrachten von der (einzig) 'wahren' Kunstkenntnis. Gegen die affektierte Schwärmerei, aber auch gegen das Kommunizieren mehrerer Betrachter vor dem Bildwerk wird das Ideal der einsamen, verinnerlichten Kontemplation aufgestellt. Durch Plaudern und Rasonnieren in Gegenwart der Bilder ist gesellschaftliche Akzeptanz im bürgerlichen Milieu nicht mehr zu

erreichen; vielmehr fordert die eigene Sprache des Bildes, da der gesprochenen Sprache die Worte zu ihrer angemessenen Erfassung fehlen, zur schweigenden Anschauung auf, ja erzwingt diese sogar. Das öffentliche Kunsturteil beschränkt sich auf die Phase nach der Anschauung und umfaßt "das Mittelbare der historischen Daten, Inhalte und Künstlercharakteristiken" (S. 111); das Sprechen untereinander wird vom privaten Lesen und Schreiben abgelöst. Die neu aufgeworfene Frage, ob Kunstwerke überhaupt beschrieben werden können, spiegelt die immense Aufwertung wider, die die Bildsprache durch Winckelmann, Lessing, Herder, Goethe usw. i.S. einer religiösen Offenbarung, der man nur andächtig verstummend oder aber durch die Überhöhung durch eine neue Kunstsprache gegenüber treten kann, erfährt.

Auch in dem abschließenden Beitrag "Schrei und Körper" (Bd. 3, S. 120-148), einem Gespräch zwischen der Literaturwissenschaftlerin Sigrid Weigel und der Autorin Anne Duden, geht es um die Rezeption von Bildern und die (nur) diesen eigene 'Wahrheit', aber auch um das "Verhältnis von Bildern und Schrift" und (vielleicht vor allem) um die literarische Artikulation genuin weiblicher (Schmerz-)Erfahrungen: "Gegen das Verstummen des weiblichen Subjekts gerade richtet sich mein Schreiben." (S. 139) Fragestellungen abklopfend, Antworten oder besser: Zustandsbeschreibungen erprobend, hochkonzentriert und vom Leser höchste Konzentration fordernd, gleichsam tastend, doch mit jähem Spannungsbögen schreitet der Dialog über "Das Judasschaf" (1985), Anne Dudens Roman, voran, in dem das Ich, die Person die Frau in die Bilder des Venezianischen Renaissance-Malers Carpaccio 'hineingeht', diese als Spiegel der eigenen Befindlichkeit erlebt. Wer sich auf die bildhaft-sinnliche, hochverdichtete Sprache dieser Gedankengänge einläßt (und einlassen kann), erfährt Anläufe einer anderen, einer weiblichen 'Ästhetik des Widerstands', die (anders als Peter Weiss) den 'Schrei' nicht stumm lassen will, ebenso wie dessen Vorgeschichte, den Schmerz, das Leid, den Schock: "Vielleicht kann man das nur ausdrücken, indem man schamlos wird. Und vielleicht kann eine Frau eher schamlos sein, weil sie weniger zu verlieren hat bei diesem Übergang von Innen und Außen, immer weniger zu verlieren hatte." (S. 142) Auch das wäre eine Grenzüberschreitung - nicht mehr (nur) die ästhetischen Gattungen, sondern die einer (noch) männlich dominierten Ästhetik.

Die vier Beiträge des von Wolfgang Kemp herausgegebenen Bandes "Der Text des Bildes" lassen sich als Ausarbeitungen des rezeptions-ästhetischen Ansatzes in der Kunstgeschichte verstehen, der in Gegenwendung zur Ikonologie einerseits und zur reinen Wirkästhetik andererseits die bildimmanent angelegte, vom Betrachter mitzukonstituierende Primärbedeutung eines Kunstwerkes herausstellt. Die zunächst unausgesprochene, im letzten Aufsatz aber auch thematisierte Auseinandersetzung mit der ikonologischen Methode zeigt sich darin, daß von allen Autoren Bildwerke im Hinblick auf ihre Beziehung zu anderen 'Texten' (Musik, Dramen, Bibel bzw. literarischen Stilelementen) untersucht werden - ohne jedoch jene als 'Auflösung' der Bildbedeutung zu präsentieren. Im Mittelpunkt des Interesses steht vielmehr die Eigenständigkeit des bildnerischen 'Gewebes' gegenüber seinen außerbildlichen Anregungen.

Wilhelm Seidel behandelt "Die Symphonie von Moritz von Schwind" (Bd. 4, S. 10-34) - und damit ein Werk, das eine musikalische Gattung im bildkünstlerischen Medium vergegenwärtigt. Schwind setzt die zyklische Form der Symphonie (einer reinen Instrumentalmusik) in eine mehrszenige, durch strenge Rahmenarchitektur gegliederte Geschichte um, welche die durch Musik hervorgerufene Liebe zweier Menschen schildert. Die Eigenständigkeit des Bildes erweist sich in der Sichtbarmachung eines vierstufigen Hörprozesses durch die spezifischen Ausdrucksformen der Malerei, während umgekehrt die geschlossene Form der Symphonie der szenischen Bildfolge die Gewähr des höheren Zusammenhalts bietet. Vorausgesetzt ist ein 'hörender Betrachter', der die Leistungen des sukzessiven inneren Sinns und des simultanen äußeren Sinns kreativ zur 'Bedeutungskonstitution' zu verbinden versteht.

Im anschließenden Beitrag "Das erzählte Drama in Bildern: Adolph von Menzel und Max Klinger" (Bd. 3, S. 35-61) untersuchen Amy Kurlander, Stephan S. Wolohojian und Christopher S. Wood graphische Zyklen, die auf Texte im engeren Sinne zurückgehen: A.v. Menzels umfangreiche Bildfolge zu Kleists "Zerbrochenem Krug" und Max Klingers Folge von drei Radierungen zu einer Zeitungsnotiz über den versuchten Selbstmord einer verzweifelten Mutter. Das über die bloß illustrierende Funktion Hinausgehende wird bei den beiden Künstlern auf entgegengesetzte Weise deutlich, zum einen im Weitererzählen durch Hinzufügen von zusätzlichen Informationen, zum anderen in der verknappenden Reduzierung auf wenige 'Ergebnisbilder'. Durch die wechselnden Standorte wird der Betrachter zur Stellungnahme herausgefordert (beide Zyklen behandeln Gerichtsprozesse). Dem Rezipienten der Klingerfolge wird jedoch bei der Bedeutungskonstitution weit mehr abverlangt als im ersten Fall, da hier die Eindeutigkeit von Zeichen und Zusammenhängen durch bezeichnende Leerstellen und Auslassungen in und zwischen den Bildern verunklärt wird und allererst seitens des Betrachters hergestellt sein will.

Der Beitrag Wolfgang Kemps "Ellipsen, Analysen, Gleichzeitigkeiten" (Bd. 4, S. 62-88) schließt an die Funktion derartiger Auslassungen in Bildtexten an, nähert sich dem Problem der Darstellung von Zeitlichkeit in Bildfolgen (Hogarth, Klinger, Egg) anhand der dezidiert literarischen Begriffe der Ellipse und Analepse als semiotischen Gesetzen der Spannungserzeugung. Im Bildmedium wird das Stilelement 'Ellipse' durch markante Projektionsflächen wie offene Fenster, blinde Spiegel, dunkle Gemälde oder Schattenpartien bzw. als Intervallsprünge zwischen einzelnen Szenen, die vom Betrachter sinnstiftend überwunden werden müssen, offenkundig. Die Anwendung der literarischen Analepse, der Rückblende, in der bildenden Kunst erörtert Kemp mit einer Bildfolge Eggs, die in ihrer Verknappung auf scheinbar unzusammenhängende Schlüsselszenen vom Betrachter nur durch mentale zeitliche Umstellungen der einzelnen Bilder und das Bewußtmachen von Gleich- und Nachzeitigkeit verstanden werden kann.

Nicht nur den methodologischen Hintergrund zum Thema 'erzählender Bildtext', sondern auch eine Untersuchung seiner historischen Wurzeln liefert der Aufsatz von Felix Thürlemann "Geschichtsdarstellung als Geschichtsdeutung" (Bd. 3, S. 89-115). (Weshalb nicht dieser Beitrag

den Band eröffnet, könnte man sich fragen - würden daraus nicht längere Passagen im "Vorwort" zitiert.) Thürlemann verbindet die Darlegung einer weitgehenden Autonomie des Bildtextes (Bellinis Zeichnung einer "Kreuztragung" gegenüber dem zugrundeliegenden Bibeltext) mit einer Kritik der ikonologischen Methode, welche den verweisenden Zeichencharakter des Kunstwerkes auf außerbildliche, schon bestehende Bedeutungen besonders herausstellt. Demgegenüber betont er die eigenständige Konstitution von Bedeutung durch die Gestaltungsmittel des Bildes wie Perspektive, beziehungsreiche Anordnung der Gegenstände, Lichtführung und die Auswirkungen auf die Emotionen der Betrachtenden, die sich seit der Frührenaissance auch in einer Gegenwendung zur herrschenden 'Weltanschauung' (ein in der Ikonologie nicht vorgesehener Fall!) manifestieren kann. Anstatt eine außerbildliche Bedeutung im Bild wiederzuentdecken, schreitet der Betrachter, geleitet von den bildimmanenten Gestaltungsmitteln, einen "generativen Parcours der Bedeutungsproduktion" (S. 109) ab.

Die Behauptung der eigenständigen Bedeutungskonstitution durch Bildtext und Betrachter gegenüber dem "logozentrischen Deutungsverfahren" (S. 91) der Ikonologie sowie die Herausstellung der spezifisch bildkünstlerischen Ausdruckssphäre gegenüber Musik und sprachlichen Texten kommt in allen vier Beiträgen überzeugend zum Ausdruck. Die vielseitige Anschlußfähigkeit des rezeptionsästhetischen Ansatzes bringt dabei den Vorteil mit sich, daß er nicht aus latent weltanschaulichen Gründen um jeden Preis den Dissens mit anderen Zugangsweisen suchen muß, sondern die Ergebnisse der ikonologischen und anderen kunstwissenschaftlichen als auch der musik- und literaturwissenschaftlichen Vorgehensweisen unter neuen Voraussetzungen zu einer historischen Analyse von Werk und Rezeptionsvorgang nutzen kann, ohne den eigenen Charakter des Bildmediums preiszugeben.

Wolfgang Kemp (äußerst knapp) kommentierte "Bibliographie" (Bd. 4, S. 116-130) schließt den Band ab.

Wenn auch nach den ersten vier Bänden ein Fazit noch voreilig scheint - Wünsche (vielleicht gar Anregungen für die Herausgeber?) seien erlaubt: daß die weniger 'altherwürdigen' Künste (Hörspiel, Fernsehspiel, Video etc.) Aufnahme finden, daß sich die vielfach betonten 'Grenzüberschreitungen' nicht nur an verschiedenen Gegenständen, sondern auch in unterschiedlichen Methoden niederschlagen (was spräche gegen die interdisziplinäre Analyse eines Themas?), daß im Bemühen um 'Wissenschaftlichkeit' der 'normale' Leser nicht aus dem Blick verloren wird - und natürlich: daß bald 'Neue Folgen' von "Literatur und andere Künste" vorliegen.

Jürgen Felix / Reinhild Stephan-Maaser