

Oct. 18, 1969

THE NEW YORKER

Price 50 cents

WESTMINSTER
- 5 NOV 1969
CENTRAL REFERENCE
LIBRARY

Braque, baroque, barnack,

back, poodle, Suzanne R., 68th St.?, REgent 7-12...?, BUTterfield 8

ALgonquin 4, ELdrade 5, EL Morocco, Mogador, Mogadiscio, Abyssinia, 1936!, Vittorio Emanuele III, Re d'Italia e di Albania Imperatore d'Etiopia, Genge V, Louis XIV, Louis XVIII, Louis XXXIX, Paris XIV e, N.Y. 21, 22, 28, 17, 5, Monte Carlo, Monte Cristo, Monteleone, Bernstein, Lev Davidovich Bronstein, Trotsky, ПРАВА, Iskra, Herzen, Lunacharsky, Stambolski, Bakunin, Kropotkin, Kostomitzki, Kandinsky, Kafka, Kupka, Kokoschka, K, K, K, R, R, R, R



AIR MAIL

BLACK, BLUE, YELL

RED, GREEN, Greenberg, Monteverdi, Verdi, Rossini, Lencavallo, Catfish,

Ratfink, Schweinekunde, Dragonfly, Horaxfly, Belmont, Jamaica, Auteuil, San Siro, My Old Man, The Killers, Kilimanjaro Kilogram, Kilometer, 7/8 Milk, Isotta Fraschini, Hispano-Suiza, Svizzera, Trieste, Joyce, James Joyce, Greta Garbo,

Donald Duck, BB, MM, Phileas Fogg, Ugene Unesco, Tristan Tzara, Tana, Tata, Uta, Ata, Ita, Nome, Papa,

Gigi, Tata, Dada, Ada, Hedda, Betty Parsons, Curt Vallentin, Macgirt, Janis, Museum, Rockefeller,

Nelson, David, Hare, Denise, The Knees, Haircut, Nose drop, Gogol, Nabokov, Hi Nabor, White-U. wint,

U Turn, UThant, H. B. BUT., No Xing, Vietato Fumare, Defense d'Affiher, English Spoken, Inghiliss, Pidgin

Bêche-de-Mer, Peles Kanaka, Kaikai Ikluk Iok,

Em I nabisman tesol, Mi sacce tok boy, Taekboy, Thinkto

STEINBERG

Wolfram Domke

Über das richtige und falsche Seligwerden in der Kunst

Ein Problem für Gebildete

I

Wenn heutzutage von Kunst im allgemeinen die Rede ist, wird unter anderem immer gerne jenes Bild von der Kunst als 'letztem großen Freiraum' der Gesellschaft beschworen. Kunst soll so etwas wie eine kulturelle Nische sein, in der viel mehr gestattet, viel mehr und anderes möglich wird als anderswo. Herstellung und Umgang mit Kunst erscheinen von einer vorbildhaften Liberalität und Toleranz geschützt: die Produzenten genießen ihre sprichwörtliche „künstlerische Freiheit“, und die Konsumenten bleiben von den üblichen Drangsalierungen verschont („über Geschmack läßt sich nicht streiten“). Kunst scheint also tatsächlich jener Bereich zu sein, in dem jeder nach seiner Fassung selig werden kann.

Eine Aufgabe der Kunstpsychologie ist es nun, das Wie und Warum dieses Seligwerdens in der Kunst mit möglichst autonomen Prinzipien zu erklären. Bei der Durchsicht der einschlägigen Literatur stellt man aber fest, daß neben dem Bemühen um 'wertfreie' Betrachtung immer auch noch etwas anderes mehr oder minder verdeckt mitschwingt: eine Art geheime Empfehlung für 'richtiges' Kunsterleben. Bei manchen Autoren kommt dies darin zum Ausdruck, daß sie sehr um die 'richtige' Würdigung bestimmter Kunstwerke besorgt sind: erst wenn das Kunsterleben dies oder jenes berücksichtige, wenn es so oder so gestaltet sei, könne man ein bestimmtes Kunstwerk, das z.B. durch einen verlorenen historischen Kontext mißverständlich geworden ist, wieder angemessen verstehen und somit 'wirklich' etwas davon haben. Anderen Autoren geht es weniger um Kongenialität mit Kunstwerken als vielmehr darum, wie weit sich beim 'richtigen' Umgang mit ihnen reicher bewegte Austausch- und Entwicklungsprozesse entfalten lassen.

Indem man typische Mißverständnisse, typische Erlebnisschritte, typische Erkennungszeichen beschreibt, bekommen selbst die autonomsten und wertfreiesten Erklärungen irgendwie den Charakter von Handlungsanweisungen für 'richtiges' Kunsterleben oder sind zumindest leicht als solche mißzuverstehen. Denn es wird ja deutlich gemacht, daß man auf diese oder jene Weise mehr vom Kunstwerk und mehr von seinem eigenen Erleben haben kann. Für den kunstpsychologisch sich Bildenden erscheint es deshalb gar nicht mehr so klar, daß man in der Kunst nach seiner Fassung selig werden kann.

II

Nun ist es ja allgemein bekannt, daß eine Vielzahl von Menschen, wenn überhaupt, auf eine ganz und gar schlichte Art in der Kunst selig wird: rotglühende Sonnenuntergänge, barbusige Zigeunerinnen, weinende Zirkusclowns und ähnliches mehr machen sie unweigerlich romantisch, feurig oder wehmütig - meistens sogar kaufwillig. Von Seiten der Kunstkennerschaft wirft man diesem Typus des Seligwerdens vor, er sei auf platteste Klischees hin ansprechbar und könne im Erleben nur eine äußerst begrenzte Zirkulation im Banalen zustandebringen. Man hält ihm aber auch nachsichtig zugute, er wisse eben nicht, was 'wahre' Kunst sei, ohne nichts von viel weitreichenderen Erlebnismöglichkeiten und begnüge sich deshalb mit den ihm zugänglichen einfachen Ersatzformen.

Kunst und Psychologie stehen hier vor dem Dilemma, daß sich etwas als Kunst deklariert und als solche zu einer ganz ungewöhnlichen Breitenwirkung gelangt. Eine solch starke Wirkung erscheint aber irgendwie suspekt und wird daher nicht als die kunstadäquate, als die 'richtige' anerkannt. Dem Wirkenden

wird die Kunstgeltung abgesprochen, indem man es Kitsch nennt. Seine Anhänger werden zu mitleidig belächelten Kunstbanausen.

Viel interessanter ist aber jener rarere Typus des Seligwerdens in der Kunst, der eine unfehlbare Idiosynkrasie gegen leiseste Kitschanklänge besitzt, dem die wirkliche Kunst noch ein echtes Anliegen ist, der keine Mühe scheut, der wahren Kunst angesichtig, und keine Kosten scheut, ihrer habhaft zu werden. Zweifellos: bei ihm müßte die Kunst jene gesuchte 'richtige' Wirkung zeigen. Wo aber findet man diesen Typus, wo spielt sich dieses vorbildliche Kunsterleben ab?

III

Drei tendenziöse Beobachtungen von richtigem Kunsterleben

a) im Museum / Kunstaussstellung

Man darf sich nicht irremachen lassen: es sind natürlich nicht nur Kunstgenießer, die es hierhin treibt. Es ist viel lärmendes Volk da, mit allenfalls quantitativem Interesse und vom touristischen Ehrgeiz getrieben, den Louvre zwischen Frühstück und Mittag abzuhaken. Den echten Kunstkenner graust es vor solch oberflächlicher Hast, aber er bekommt durch sie ein ganz angenehmes Abgehobenseitsgefühl. Er hat viel, viel Zeit mitgebracht, und die läßt er sich auch. Während alles drängt und aufgeregt sucht, Hälse reckt und erleichtert findet, schlendert er gelassen und scheinbar indifferent an Massenattraktionen vorbei und bleibt wie zufällig an irgendeinem verwaisten Gemälde stehen. Er suchte nichts Bestimmtes, sondern er hatte gewartet, bis *ihn* irgendetwas anspricht - nun ist es soweit.

Er tritt etwas zurück, verschafft sich einen groben Gesamteindruck. Nach Erfassung der überwältigenden Totalität macht er sich an die Filigranarbeit: er geht ganz nahe an das Bild heran und studiert mit herausgeholt

Brille Pinselstriche, Farbdicke und unauffällig das Schildchen mit Titel und Autor: ja, genau das hatte er vermutet. Er tritt wieder etwas zurück und nimmt schließlich eine mittlere Distanz zu dem Werk ein, legt vielleicht den Kopf schräg in die Hand, an der noch gedankenverloren die Brille baumelt. Nun erst beginnt die eigentliche Arbeit des Auf-sich-wirken-Lassens. In dieser andächtigen Haltung verbringt er geschlagene 10 Minuten, in denen er sich unsterblich langweilt. Die ganze Zeit hofft er, daß ihm irgendeine zündende Einsicht in die Problematik des Gemäldes kommt oder wenigstens ein ganz starkes Gefühl, für das er später im Gespräch mit Gleichgesinnten sehr beredt keine Worte finden könnte - aber vergebens. Es kommt einfach nichts, völlige Leere.

Längst schon hat er nach den Bildern rechts und links geschickt und beschäftigt sich mit Epoche- und Autorenbestimmungen. Er brennt darauf, diese bestätigt zu finden. Mit Genugtuung bemerkt er, wie sich langsam eine mittlere Meute von rastlos Neugierigen um das von ihm entdeckte Kunstwerk geschart hat. Alle gucken sehr interessiert. Nun ist die Zeit gekommen: er gibt sich, gut für die Umstehenden zu erkennen, einen Ruck, mit dem er sich förmlich losreißen muß von dem, was ihn in Bann hält. Er verläßt die Stätte seiner Kontemplation, nicht ohne sich noch einmal wie ungläubig umgesehen zu haben und nicht ohne ein angenehm schlechtes Gewissen über die eigentlich viel zu kurze Zeit, die man für all das Schöne doch hat.

b) in den eigenen vier Wänden

Der Kunstgenuß zu Hause unterscheidet sich von dem im Museum vor allem dadurch, daß er eben nicht in der Öffentlichkeit stattfinden muß. Hier ist man ungestört, hat Ruhe und Muße und ist vor allen Dingen nur von solchen Kunstwerken umgeben, die einem auch wirklich etwas bedeuten, die einem wirklich etwas sagen. Den Banausen sagt natürlich nur wieder das Alpenglühen oder der röhrende

Hirsch etwas - wie anders aber bei denen, die mehr wollen, die ohne Kunst nicht sein können! An die Wand kommt nur Sinnliches, wenn es auch sinnig ist. Es darf auch banal sein, warum nicht, aber dann muß es auf jeden Fall auf originelle Art nichtssagend sein und damit wieder vielsagend. Es muß berühmt sein, damit niemand am Kunstverständnis zweifeln kann, aber auch wieder nicht zu bekannt, weil sich das ja jeder aufhängen könnte. Sollte das Kunstwerk irgendwie fade, gewagt oder leicht geschmacklos wirken, dann ist man am besten aus dem Schneider, wenn es echt ist. Wo das aus finanziellen Gründen leider noch nicht realisierbar ist, lassen sich mit preiswerten Lithographien und handsignierten Postern die gehobenen Authentizitätsansprüche zur Geltung bringen.

Die intensivste Beschäftigung mit seinen häuslichen Kunstwerken findet dann statt, wenn man für sie einen geeigneten Platz in der Wohnung finden muß. Einerseits müssen sie sich möglichst harmonisch mit dem gesamten Einrichtungsstil verbinden lassen, sollen also nicht störend auffallen. Andererseits dürfen sie keineswegs untergehen: sie müssen so plaziert werden, daß auch noch der flüchtigste Besucher auf den hier waltenden, originären Kunstgeschmack aufmerksam wird.

Es soll nicht mit letzter Gewißheit ausgeschlossen werden, daß es nicht doch hin und wieder zu einem heimisch/heimlichen Kunstgenuß in einsamer Kontemplation kommt, aber die Regel ist doch eher, daß einem erst dann „unheimlich viel dazu einfällt“, wenn man seine Bilder jemandem vorführen kann oder er ihnen ausgesetzt wird. Ansonsten weiß man doch kaum, daß die da hängen.

c) bei den Psychologen

Wenn Kunstpsychologie ein Fach in der Psychologen-Ausbildung ist, so bedeutet dies Pflicht und Chance, sich in die Kunst der Kunsterlebensbeschreibung einzuüben. Der Vorteil besteht darin, daß man die Kriterien

des 'richtigen' Kunsterlebens im Studium gleich mitgeliefert bekommt. Im Normalfall sollte man diese zur Gütekontrolle der eigenen Beschreibungen verwenden, um aus Vergleich und Korrektur zu lernen. Als Bürde erweist sich aber, daß es so etwas wie ein Junktim zwischen der Qualität seines Kunsterlebens und seiner Qualifikation als allgemeiner Psychologe gibt. Dies macht sich ab einem gewissen Punkt des Studiums äußerst hemmend bemerkbar: man findet es vor sich selbst und besonders vor den Lehrern unvertretbar, womöglich schlechte Erlebensbeschreibungen abzuliefern, wo man doch theoretisch längst bestens Bescheid weiß.

So tut man das Naheliegende: das reichlich angesammelte und leicht abrufbare Fachwissen wird als direkte Handlungsanweisung für die Anfertigung von perfekten Erlebensprotokollen benutzt. Man weiß ja schließlich, worauf es ankommt und was unbedingt vorkommen muß: man sorgt für Plattes und Profanes, bekennt sich zu diversen Störungserlebnissen und schüttelt sich zuletzt noch einige wohlklingende Ambivalenzen und Paradoxien aus dem Ärmel. So kann es also dazu kommen, daß ausgerechnet da, wo man das 'richtige' Kunsterleben sehr gut lernen könnte, man genau jenes Rüstzeug erhält, mit dem man sich dem Kunsterleben geschickt und unauffällig entziehen kann.

IV

Die rhetorische Suche nach dem 'richtigen' Kunsterleben hat sich, wie nicht anders beabsichtigt, als zunächst erfolglos herausgestellt. Damit wird der Weg frei, die beschriebenen 'Abirrungen' des Kunsterlebens nun selbst in den Mittelpunkt der Betrachtung zu rücken. Um aber zu vermeiden, daß diese eigentümlichen Abweichungen vom gewünschten Kunsterleben durch bloßen Verweis auf die bisher angeführten, tendenziösen Beispiele zu bestreiten wären, seien zunächst einige unverdächtigere Beobachtungen des

selben Phänomens aufgeführt.

KRIS¹ beschreibt, daß es bei der Beschäftigung mit Literatur, beim Lesen, hauptsächlich darum geht, wie man mit verschiedenen Formen der Mehrdeutigkeit (disjunctive -, integrative -, projective ambiguity) umgeht. Insgesamt stellt er zwei große Typen des Umgangs mit Mehrdeutigkeit heraus. Neben einer gelungenen Umgangsform mit den aufkommenden Mehrdeutigkeiten der Kunst („expressive ambiguity“: als „goldene Mitte“ zwischen endlosen Bedeutungsmetamorphosen und vorzeitigen Vereindeutigungen) gibt es noch einen anderen, weniger kunstadäquaten Typus („decorative ambiguity“: zu wenig bzw. zuviel Distanz zur ästhetischen Illusion). An diesem interessiert in diesem Zusammenhang besonders die Seite, wo das Problem der Mehrdeutigkeit nicht eigentlich erlebt, sondern mit kühler intellektueller Routine klischeehaft abgehandelt wird. Indem dieser Typus ständig auf die belesenste und gelehrteste Weise von Mehrdeutigkeit reden kann, hält er sie sich gekonnt vom Leibe.

Auch SALBER² beschreibt Verkehrsformen des Kunsterlebens, wenn er davon spricht, man könne sich eine „Scheinspannung“ aufbauen, um mißliebigen Spannungen zu entgehen, man könne durch „Betriebsamkeit“ und „Kreiseln“ eine Arbeit im Kunstwerk vortäuschen und sich damit dem Erproben von Konsequenzen entziehen. Kunst könne so zur „Hilfe für Verkehrt-Halten“ werden.

NIETZSCHE³ sieht im schwärmerischen Umtänzeln der großen Kunst, die zu allen Zeiten Effekte gemacht hat, eine in Wahrheit kunstfeindliche Tendenz der Gebildeten am Werke. An anderer Stelle sagt er über die Bildung: „... sie ist gar keine wirkliche Bildung, sondern nur eine Art Wissen um Bildung“.

Genau diese Formel ließe sich auch für das hier beschriebene Phänomen anwenden: es gibt einen Umgang mit Kunst, bei dem gar

kein wirkliches Kunsterleben stattfindet, sondern nur eine Art Wissen um Kunsterleben und dessen geschickte Ausnutzung die Hauptrolle spielt. Die Beschreibungen des Kunstgenusses im Museum oder zu Hause weisen darauf hin, daß ein Großteil des Vergnügens am Umgang mit Kunst in der Inszenierung von Kunstgenuß-Posen, in der Demonstration von Kunstgeschmack besteht. Nicht die Kunst, sondern die Kunst-Aura ist das, worauf man sich gerne einläßt und in der man sich genüßlich sonnt. Man weiß nicht, was Kunsterleben ist, aber beherrscht die Attitüde des Kunstgenusses bis zur Perfektion. Es kommt nicht zu einem „objektivierten Kunstgenuß *im* Werk“, sondern zu einem objektivierten Kunstgenuß *am* Werk. Die Phase des Als-ob wird nicht *im* Austausch mit dem Werk erlebt, sondern man macht eine Inszenierung des Als-ob draußen am Werk.

Indem man also weiß, wie die wahre Kunstwirkung auszusehen hat, indem man möglichst alle Kennzeichen des richtigen Kunsterlebens beherrscht und anwendet, indem man dieses Wissen durch Inszenierung und Demonstration geeigneter Posen ins Werk setzt, versucht man, das vorwegzunehmen oder zu verhindern, was sich wirklich einstellen könnte. Natürlich fällt das Seligwerden in (besser: an) der Kunst auf diese Weise besonders leicht: schon *vor* dem tatsächlichen Sich-Einlassen auf Kunst legt man alle Anzeichen einer verspürten Kunstwirkung an den Tag und erspart sich damit aufwendige Arbeiten und bedrohliche Konsequenzen. Das gebildete 'So-Tun-als-ob' am Kunstwerk rückt also gerade durch seinen durchsichtigen Originalitätszwang in die Nähe des Klischees: eine raffiniert-ambitionierte Variante des Kitscherlebens.

V

Wenn Kunst, wie NIETZSCHE sagt, die große Heiligsprechung der Täuschung ist, dann wird es natürlich zwiespältig, das 'So-

Tun-als-ob' am Kunstwerk, das Inszenieren von Posen des Kunstgenusses als zu einfaches, zu billiges oder gar als 'falsches' Seligwerden in der Kunst zu brandmarken. Zumal wenn gerade diese Form sehr viel mit dem empfohlenen, also 'richtigen' Kunsterleben zu tun hat: indem sie darum weiß und dieses Wissen als direkte Handlungsanweisung ausnutzt. Und wenn das 'richtige' Kunsterleben sich vom 'falschen' u.a. darin unterscheidet, daß es ein Mehr an Arbeit und Aufwand und ein Anderes an (unangenehmen?) Konsequenzen und Extremisierungen mit sich bringt, was spräche dann gegen das 'So-Tun-als-ob', wenn es doch ein müheloseres und ungetrübteres Seligwerden in der Kunst zu ermöglichen scheint?

Aber ist dies tatsächlich das reine Vergnügen, der bequemste Umgang mit Kunst? In der Beschreibung des Kunstkenner im Museum fehlte ein sehr wesentlicher Aspekt: daß er nämlich die Stätte seiner Inszenierung genauso erschöpft verläßt wie jene, die sich der Mühe des richtigen 'Sich-Einlassens' unterzogen haben. Auch er hat Arbeit geleistet - nur für etwas anderes. Im Grunde ist es doch eine sehr erstaunliche Leistung, in Anbetracht eines solch geballten Angebotes zu einem 'Mehr-und-Anders', einer solch meisterlichen Herausforderung zur Verwandlung, einen derart souveränen Zustand der Gelassenheit, Indifferenz, Langeweile herzustellen und durchzuhalten. Was immer die Ersparnis dabei sein mag, sie wird erreicht durch eine sehr aufwendige und hochkomplizierte Produktion. Daß diese der Abwehr dienen kann, wirft ein neues Licht auf dunklere Möglichkeiten der Kunst: als wenn der Umgang mit ihr ein gesteigertes Raffinement der Hemmung und des Widerstandes bewirken könnte, als wenn Kunst eine Form jener Not und Gefahr bedeuten könnte, von der A. FREUD⁴ behauptet, sie mache ge-

Es gibt also offenbar mindestens zwei gleichberechtigte Formen, von der Kunst etwas zu

haben. Zu diesem Ergebnis kommt auch HEUBACH⁵ bei seiner Analyse des Ästhetisierungsprozesses. Er beschreibt zwei Versionen, die im Erleben nicht eindeutig voneinander zu trennen sind, idealtypisch aber je eine eigene Logik verfolgen und vor allem das Ästhetisierungsproblem grundlegend verschieden lösen. Die „inkommensurable Erfahrung“ bei der Brechung der konventionellen Alltagswirklichkeit macht sich Version A durch Anverwandlung, Version B durch Entäußerung verfügbar. Das eine führt zu Konstruktionserfahrung, das andere zu einem Sich-Unkenntlichmachen der Erfahrung. Es wird hier offengelassen, welche von beiden Lösungen die gescheiterte oder gescheitermachende ist.

VI

Jede Psychologie, die mit autonomen Erklärungsprinzipien Aussagen über das seelische Funktionieren macht, beginnt mit der schlichten Feststellung: „Es gibt kein falsches Erleben.“ Konsequenterweise müßte man dann zu der ebenso banalen wie bedeutsamen Feststellung gelangen: also ist auch jedes Kunsterleben richtig. Doch bei einem solchen Satz verspürt man Unbehagen - warum?

Irgendwie wird er der hohen Meinung, die man von der Kunst und vom Seelischen hat, nicht gerecht. Der Gedanke scheint einem abwegig, daß Kunst womöglich nicht um der Kunst willen gemacht und erlebt werden kann, daß Geltungsanspruch und Aura von Kunst geheimen Eingang selbst in das 'echtste' Kunsterleben finden und es 'verfälschen' können, daß Fälschung, Kitsch, eitle Kunstposen, Abwehr und Täuschung womöglich auch 'mehr und anderes' sein können als bloß mißliebige Kehrseiten der wahren Kunst und des wirklichen Kunsterlebens. Kann es nicht eine Kunst sein, seelische Grauzonen durch Kunst einer gefährlichen Beleuchtung auszusetzen, um sie dann an der Kunst noch

raffiniertes zu verdunkeln? Hat Kunst nur mit Beweglichkeit zu tun oder nicht auch mit imponierender Unverrückbarkeit, unheimlicher Konsequenz?

Man stößt hier auf ein Prinzip, dessen Gültigkeit man gerade im Bereich der Kunst nicht recht wahrhaben will: daß alles, das Profanste wie das Erhabenste, gleichermaßen seelisch ausnutzbar ist: Kunst banalisiert Seelisches, Seelisches banalisiert die Kunst, Kunst wird zu Kitsch, Richtiges wird falsch, und die Täuschung wird zu einer höheren Form von Wahrheit. Daß ausgerechnet die Kunst für diese Ausnutzbarkeit besonders geeignet zu sein scheint, mag einen Teil ihrer Faszination ausmachen oder auch desillusionierend wirken - es spricht aber zumindest aus psychologischer Sicht nicht gegen sie.

Literatur

- 1) KRIS, E.: Psychoanalytic Explorations in Art. New York 1967
- 2) SALBER, W.: Kunst, Psychologie, Behandlung. Bonn 1977
- 3) NIETZSCHE, F.: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. München 1969
- 4) FREUD, A.: Das Ich und die Abwehrmechanismen. 12. Aufl. München 1980
- 5) HEUBACH, F.: Die Ästhetisierung. Diss. Köln 1974

Wolfram Domke, cand. rer. nat.
Luxemburger Straße 292, D-5000 Köln 41
Telefon 0221 / 41 75 47