Johannes Bilstein (Hg.)

Die Künste als METAPHERN

ATHENA

Johannes Bilstein (Hg.)

Die Künste als Metaphern

Pädagogik: Perspektiven und Theorien
Herausgegeben von Johannes Bilstein

Band 19

Johannes Bilstein (Hg.)

Die Künste als Metaphern

ATHENA

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 2011

Copyright © 2011 by ATHENA-Verlag,
Mellinghofer Straße 126, 46047 Oberhausen
www.athena-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Druck und Bindung: Difo-Druck GmbH, Bamberg

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier (säurefrei)

Printed in Germany

ISBN 978-3-89896-457-9 (Printausgabe)

ISBN 978-3-89896- 709-9 (PDF-E-Book)

Inhalt

Johannes Bilstein
Vorwort 7

Johannes Bilstein
Zur metaphorischen Potenz der Kunst 13

Franz Baur
Metaphernkünste oder:
Gelten die Künste als Metaphernbündelungen? 43

Holger Schulze
Über Entlastungsphantasmen.
Der Klang, das Kreative und andere Imaginarien der Rettung 73

Gabriele Klein
Der »flexible Mensch«. Tanz als Metapher des Sozialen 85

Arno Böhler
Warum Denken tanzt, wenn es denkt 97

Stephan Krass
Der Text, die Maschine, das Gedicht und ich 117

Susanne Valerie
Was im Spielen alles verschenkt wird 131

Hans Peter Thurn
Soziale Welt in Farben 145

Lutz Ellrich
Die Welt als Theater 167

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren 195

Johannes Bilstein

Vorwort

In diesem Band soll es um eine Metapher gehen, um einen Vergleich, der Merkmale und Charakteristika eines besonderen Lebens- und Handlungsbereiches – eben der Künste – mit anderen Bereichen in Beziehung setzt.

Diese Fragestellung ist durchaus traditionell. Über Metaphern wird nachgedacht, seit Menschen über Sprache nachdenken, und genauso alt ist auch die Geschichte der Metaphern-Definitionen. Dabei dürfte eine umfassende, alle Perspektiven in sich aufnehmende Begriffsbestimmung des »Phänomens« Metapher kaum zu leisten sein – jedenfalls kapitulieren die Teilnehmer der wissenschaftlichen Diskussion geradezu traditionell vor der paradoxen Natur aller Bildlichkeit, vor ihrer Buntheit, Widersprüchlichkeit und Vielfalt, und »Paradoxie« scheint da eher die Formel für einen kleinsten gemeinsamen Nenner zu sein. »Alle Versuche, die Metapher sprachlich zu normalisieren, müssen scheitern.«[1] Unter den Stichworten »Ambiguität«, »Disfunktionalität«, »Durchbrechung des semantischen Horizontes« wird der »Mehrwert« des metaphorischen Ausdruckes gerade in seiner Konkurrenz zum »System« gesehen, wird die »logische Verlegenheit«,[2] der die Metapher entspringt, zu ihrer eigentlichen Leistung und Qualität: Paradoxerweise liefert sie Elemente zu einer »Logik der Phantasie«[3] – einer Logik, die es per definitionem nicht geben kann.[4]

Wenn also von Metaphern die Rede ist, dann geht es um sprachliche Bilder, die sich vor und außerhalb der logischen Ordnung des Diskurses bewegen und die ihren Sinn aus dem Bezug auf die vorsprachlichen und vor-rationalen Ebenen menschlicher Welterfahrung generieren. Damit wird die Metapher als interessanter Sonderfall von Bildlichkeit überhaupt verstanden. Wie alle Bilder beginnt sie ihr Spiel mit der ikonischen Differenz, damit also, dass sie weder

1 Boehm 1995, S. 28.
2 Blumenberg 1960, S. 10.
3 Blumenberg 1960, S. 8–11.
4 Auf den radikalisierten Sonderfall der ästhetisch-literarischen Metaphorik bezogen: Haverkamp 1998, S. 20–25.

abbildet noch ungebrochen etwas Eigentliches ersetzt. Sie bestimmt sich vielmehr über den Unterschied und die Brechung zwischen dem Wiedergegebenen und der bewussten Form der Wiedergabe. Wie ein gutes Bild lebt auch die gelungene Metapher »aus eben dieser doppelten Wahrheit: etwas zu zeigen, auch etwas vorzutäuschen und zugleich die Kriterien und Prämissen dieser Erfahrung zu demonstrieren.«[5]

Sprachliche Metaphern bringen genauso wie visuelle Bilder Unerwartetes und Unerhörtes zusammen, schaffen so Resonanzen und Wechselwirkungen, die sich alleine über ihre Komponenten – seien sie nun formaler, motivgeschichtlicher oder biografischer Art – nicht erklären lassen; sie erzielen Übersummationseffekte, die sich elementar-zergliedernder Analyse immer wieder entziehen. Wer eine Metapher hört, wird mit Synthesen konfrontiert, die nie vollständig, immer aber überraschend sind. »Gerade die Unvollständigkeit, Offenheit und Vieldeutigkeit ihrer Form involviert den Hörer. Sie gibt affektiven Resonanzen Raum, evoziert Sinn, indem sie Spuren legt, Allusionen erzeugt, paradoxe Zirkularitäten in Gang setzt usf. Die Bildhaftigkeit, die uns die Metapher darbietet, läßt sich, Einzelbeobachtungen zusammenfassend, als ein Phänomen des Kontrastes kennzeichnen. Der Kontrast resultiert gerade aus den überraschenden Wortfolgen, aus Brüchen, Inversionen oder unüberbrückbaren geistigen Sprüngen.«[6] Insofern bieten die sprachlichen Metaphern nicht nur einen Sonderfall von Bildlichkeit, sondern geradezu ein Paradigma des Ästhetischen, liefern ein Muster der entscheidenden Struktur, die jedem Kunstwerk innewohnt.[7] Selbstverständlich wissen wir, dass man das Leben nicht wie ein Bild malen kann, dass unsere Welt keine Musik ist, dass wir nicht immer Theater spielen und dass Denken und Tanzen durchaus unterschiedliche Formen der Weltwahrnehmung darstellen. Gerade diese Kontraste, diese in den Metaphern aufgehobenen ikonischen Differenzen jedoch werden durch die Metaphorisierung interessant und fruchtbar.

5 Boehm, 1995, S. 35; detaillierter: Bilstein 2003.

6 Ebd., S. 28–29.

7 In Vicoscher und Hamannscher Tradition noch bei Danto die Formulierung, dass »die Struktur der Kunstwerke die Struktur der Metapher ist oder ihr sehr nahe kommt […]«. Danto 1984, S. 264; skeptischer Blick auf die Grenzen von Bildlichkeit: Meyer-Drawe 2011; polemisch gegen metaphorntheoretischen Visualismus: Gehring 2011.

Unterstellt wird dabei, dass eine Rückerinnerung an den ursprünglich metaphorischen Gehalt möglich und ertragreich sein könnte, dass gerade eine solche Rückerinnerung das ursprüngliche Staunen und die ursprüngliche Überraschung angesichts ungewohnter Synthesen wieder in Gang setzt. »Wenn wir schon einsehen müssen, daß wir nicht die Wahrheit von der Wissenschaft erwarten dürfen, so wollen wir doch wenigstens wissen, weshalb wir wissen wollten, was zu wissen nun mit Enttäuschung verbunden ist.«[8] Freilich gilt auch hier die Einschränkung, die Danto für die Interpretation des seinem Wesen nach metaphorischen Kunstwerkes macht: Gerade weil es metaphorisch ist, »kann keine Paraphrase oder Zusammenfassung eines Kunstwerks den Geist in all den Weisen fesseln, wie es das Kunstwerk selbst kann; und keine kritische Erläuterung der inneren Metapher des Werks kann das Werk ersetzen, insofern die Beschreibung einer Metapher einfach nicht die Kraft der Metapher besitzt, die sie beschreibt.«[9] Genauso überschreitet auch das figurative Wissen, das in den Metaphern aufgehoben ist, ständig die Grenzen seiner Benennbarkeit und Formulierbarkeit.[10]

So wird auch jede Untersuchung des metaphorischen Gehaltes von Kunst am Ende in neuen Respekt vor den alten Metaphern und in mehr oder weniger resignativer Bescheidenheit angesichts des nie ganz einholbaren Überschusses an Sinn und Bedeutung sprachlicher Bilder münden. Andererseits jedoch kann eine solche Untersuchung auch zum Weiterleben der Bilder beitragen: »Es ist nicht einfach so, wie oft behauptet wird, daß Metaphern schal werden; sie sterben in einer Weise, die manchmal eine gelehrte Wiederbelebung erfordert.«[11] Eine solche Wiederbelebung rüstet die Sprechenden dann wieder mit den Informationen über Hintergründe, Kontexte und Implikationen der Bilder aus – Informationen, die Erneuerungen und Renaissancen der Bilder herbeizuführen in der Lage sind.

Metaphern, das sind also im hier zugrundeliegenden Sinne gesprochene Bilder, die auf je eigene Weisen Erfahrungsdimensionen zusammensetzen und miteinander in Vergleich bringen. Dabei bieten sie Vereinfachungen und Verkürzungen lebensweltlicher Zusam-

8 Blumenberg 1979, S. 77.
9 Danto 1984, S. 264.
10 Konersmann 2007.
11 Danto 1984, S. 265.

menhänge an, die einerseits in einem eigenen Reich symbolischer Formen angesiedelt sind,[12] das eigenen Gesetzen und eigenen immanenten Logiken gehorcht. Andererseits jedoch bringt die Einbindung in eine eher »arme« Anthropologie mit sich, dass dieses Reich weniger als demiurgische Großtat einer vize-göttlichen Herrengattung verstanden wird, denn als der Notbehelf eines zur Bewältigung der eigenen Sterblichkeit und Zeitknappheit gezwungenen animal rationabile.[13] Im uneinholbaren Gesamt menschlicher Erfahrung sind es die Bilder, Symbole und Metaphern, welche Synthesen und Verdichtungen präsent halten – Verdichtungen, die in sich dann wiederum Teile rationaler Argumentationen verkürzt und verdichtet bereitstellen.

Wenn die in sich metaphorischen Künste also selbst zu Metaphern werden, dann könnten wir aus diesen sprachlich geronnenen Bildern Einiges erfahren über die Modi der Welterschließung, mit denen wir unser Leben zu verstehen und zu meistern suchen. Dazu freilich liegen erstaunlich wenige Untersuchungen vor. In Konersmanns großem »Wörterbuch der philosophischen Metaphern« finden sich zwar Artikel über »Bilden«[14] und »Theater«[15], in denen die metaphorischen Potenzen der Bildhauerei und der Schauspielerei ausgelotet werden, Beiträge jedoch über Tanz oder Literatur, über Musik oder Malerei fehlen genauso wie eine umfassende Rekonstruktion der philosophischen Metapher »Kunst«. Und auch in den die deutsche Diskussion geradezu epochal bestimmenden Arbeiten Hans Blumenbergs finden sich eher verstreute Hinweise auf die Künste, z. B. auf die Harmonie-Konstruktionen musikalisch imaginierter Theologien und Weltordnungen in der Tradition der geometrischen Metaphorik.[16] Ansonsten kümmert sich Blumenberg um Sterne und Bücher, um Licht, Löwen und Schiffbrüche, wenig um die Künste.

Diese Lücke in der Forschungsdiskussion kann durch den vorliegenden Band selbstverständlich nur aufgezeigt, keineswegs geschlossen werden. Versucht werden soll aber, zumindest einen Horizont aufzuzeigen für das Nachdenken über die diskursive Funktion der

12 Cassirer 1994.
13 Blumenberg 1981.
14 Meyer-Drawe/Witte 2007.
15 Langbehn 2007.
16 Blumenberg 1998, bes. S. 167–193; Blumenberg 1988, S. 105–110.

Künste, Hinweise zu liefern auf Möglichkeiten und Notwendigkeiten unseres andauernden Weltgespräches über die Künste, und die Einschränkungen und Risiken eines metaphorntheoretischen Visualismus sollen dabei in Kauf genommen werden.[17]

Zum Abschluss der Arbeiten an diesem Band möchte ich mich herzlich bedanken bei all denen, die dazu beigetragen haben: Bei den Autorinnen und Autoren, die sehr pünktlich und zuverlässig ihre Manuskripte eingereicht und dann sehr lange und sehr geduldig auf die Fertigstellung des Buches gewartet haben; bei Johanna Denzel, die den Band mit gewohnter Verlässlichkeit redaktionell betreut hat; beim Verlag, der – gar nicht selbstverständlich – das Wagnis einer solchen Publikation eingegangen ist.

Die hier versammelten Beiträge gehen auf eine Tagung zurück, die im Mai 2007 an der Evangelischen Akademie Tutzing stattgefunden hat. Wie immer waren die Vorträge und Diskussionen beeindruckt von dem unvergleichlichen, intellektuell anregenden, offenen und geistig fruchtbaren Klima der Tutzinger Akademie.

Die insgesamt beglückende und inspirierende Atmosphäre an diesen drei intensiven Tagen war ganz besonders geprägt von der Veranstalterin vor Ort, Roswitha Terlinden. Ihre Neugierde, ihre Offenheit, ihr Freundlichkeit und ihre professionelle Zuwendung haben ein Klima herbeigeführt, in dem Diskussionen und Erfahrungsaustausch, fröhliche Kontroversen und aufregende Nachfragen in eine Atmosphäre der Freundschaft eingebettet waren. Roswitha Terlinden hat die Tagung möglich gemacht, ohne sie gäbe es auch diesen Band nicht, und deshalb ist er ihr mit herzlichem Dank und den besten Wünschen für die Zukunft gewidmet.

Literatur

Bilstein, Johannes: Symbol – Metapher – Bild. In: Volker Fröhlich und Ursula Stenger (Hrsg.): Das Unsichtbare sichtbar machen. Weinheim/München 2003, S. 23–43.

Blumenberg, Hans: Paradigmen zu einer Metaphorologie (1960). Frankfurt am Main 1998.

17 Gehring 2011.

Blumenberg, Hans: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik (1971). In: Ders.: Wirklichkeiten in denen wir leben. Stuttgart 1981, S. 104–136.

Blumenberg, Hans: Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit. In: Ders.: Schiffbruch mit Zuschauer. Frankfurt am Main 1979, S. 75–93.

Blumenberg, Hans: Matthäuspassion. Frankfurt am Main 1988.

Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder. In: Ders. (Hrsg.): Was ist ein Bild? München 1995, S. 11–38.

Cassirer, Ernst: Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften (1921–1922). In: Ders.: Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs. Darmstadt 1994, S. 169–200.

Danto, Arthur C.: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Frankfurt am Main 1984.

Gehring, Petra: Metapherntheoretischer Visualismus. Ist die Metapher ein »Bild«? In: Matthias Kroß und Rüdiger Zill (Hrsg.): Metapherngeschichten. Berlin 2011, S. 15–31.

Haverkamp, Anselm: Die paradoxe Metapher. Frankfurt am Main 1998.

Konersmann, Ralf: Vorwort: Figuratives Wissen. In: Ders. (Hrsg.): Wörterbuch der philosophischen Metaphern. Darmstadt 2007, S. 7–21.

Langbehn, Claus: Theater. In: Ralf Konersmann (Hrsg.): Wörterbuch der philosophischen Metaphern. Darmstadt 2007, S. 443–458.

Meyer-Drawe, Käte und Egbert Witte: Bilden. In: Ralf Konersmann (Hrsg.): Wörterbuch der philosophischen Metaphern. Darmstadt 2007, S. 61–80.

Meyer-Drawe, Käte: Spiegelbilder. Ein Beitrag zur Bilder-Skepsis. In: Matthias Erhardt u. a. (Hrsg.): Der skeptische Blick. Wiesbaden 2011, S. 157–169.

Johannes Bilstein

Zur metaphorischen Potenz der Kunst

1 Medien indirekter Selbstthematisierung

Worüber kann man reden, wenn man über sich selbst reden will, dies aber nicht ganz offen und nicht ganz direkt tun möchte? Worüber kann man reden, wenn man über die Welt – aber dann doch nicht direkt über die ganze Welt sprechen möchte? Anders gesagt: Welche Medien haben wir zur indirekten Thematisierung unserer selbst und unserer Welt?

Es gibt da eine ganze Reihe von Möglichkeiten. Als erstes bieten sich die Kinder an. Wir reden über die Kleinen und meinen doch eigentlich uns selbst. Wie lieb sie sind – ganz Abbild der Eltern! Wie frech sie sind und wie aufmüpfig – so wünschen wir uns eine Welt von selbstständigen und mündigen Menschen! Wie fürsorglich und freundlich sie, die Kleinen, miteinander umgehen – sie sind so etwas wie argumentative Vorboten eines besseren, solidarischen Lebens.[1] Indem wir über die Kinder reden, verhandeln wir darüber, wie wir uns die Welt und unser Dasein in ihr eigentlich vorstellen und wünschen.

Aber auch über die Tiere kann man das eigene Leben wunderbar zum Thema machen. Schmusig und gemütlich sind sie, frech und neugierig, triebhaft und wild, treu und gehorsam. Man muss sie bewundern und schützen, man kann sie fast nach eigenem Belieben beherrschen und kontrollieren, liebkosen und essen. So wünschen wir uns das, und noch der kleinste Dackel eröffnet uns Möglichkeiten, über Sehnsüchte zu reden, die ansonsten peinlich oder anstößig, ärgerlich oder gefährlich wären.[2]

Und dann die Götter. Lange schon zerreißen sich die Menschen das Maul über all das, was da im Olymp so los ist: Über Zeus, den ewigen Damen-Freund, über den gehörnten Hephaistos, über das Flittchen Aphrodite, über die zänkisch-eifersüchtige Hera. Wie ent-

1 Zu den projektiven Imaginationen, die mit Kindern und Kindlichkeit verbunden sind, vgl. Baader 1996; Bilstein 2002b.

2 Zu den mit Tieren verbundenen projektiven Imaginationen: Bilstein/Winzen 2002a; Bilstein 2003.

fernte Nachbarn sind sie, über die wir lästern und die wir rühmen können, uns dabei unserer eigenen Identität versichernd. Und auch die christlichen Heiligen-Legenden, die Geschichten der Engel, bieten Einiges an Möglichkeiten, über das Menschliche indirekt zu verhandeln.[3]

Und schließlich – ein letztes Beispiel – die Maschinen. Seit vielen Hunderten von Jahren reden wir voller Inbrunst über unsere kunstvollen Geräte, über Automaten und Gliederpuppen, lebendige Apparate, künstliche Lebewesen und Roboter. All diese Maschinen, von Menschen geschaffen, dienen nicht zuletzt dazu, die Natur und das Selbstverständnis ihrer Schöpfer genauer und ausführlicher zum Thema zu machen. Ganz besonders gilt das natürlich für die Autos, die inzwischen zu unseren liebsten und wichtigsten Maschinen geworden sind. Wir bewundern sie, wir zeigen und pflegen, wir fürchten und hassen sie, manchmal verehren wir sie: sie dienen uns zur internen und externen Darstellung unserer selbst: Ich bin mein Auto.[4]

Über Kinder, über Tiere, über Maschinen und Götter also reden wir, und meinen doch immer uns selbst. Alles um uns herum wird uns zum Medium indirekter Selbstthematisierung.

Und das gilt auch für die Kunst. Nahezu seit Anbeginn der europäischen Denkgeschichte gibt es einen Diskurs über die Künste, in dem die Menschen sich über ihre eigenen Möglichkeiten und Grenzen, über ihre Fähigkeiten zum Wahrnehmen und Gestalten zu verständigen versuchen[5] und der von einer überschaubaren Gruppe relativ stabiler Topoi geprägt ist. Einige von Ihnen sollen im Folgenden skizziert werden.

2 Kunst kann alles: Allmacht und Schöpfertum

Künstler sind Quasi-Götter. Seit der Antike hält sich die Legende, dass sie mehr können als Andere, und dies nicht nur auf der technisch-handwerklicher Ebene. Sie erreichen Unerreichbares oder sie erschaffen Neues, sie sind Allmächtige der Wirkung und der Gestaltung.

3 Götter, Engel und Heilige als Medien indirekter Selbstthematisierung: Bilstein/Winzen 2001b.

4 Berns 1996; Bilstein/Winzen 2001c; Bilstein 2004.

5 Bilstein/Zirfas 2009a.

Was die Wirkung angeht, so sei hier an die Legende des Orpheus erinnert, des wunderbaren Sängers. Dem stirbt bekanntlich seine Geliebte, Eurydike. Er besucht sie im Totenreich, singt dort den sie bewachenden Furien etwas vor und erreicht mit der unendlichen Schönheit seines Gesanges etwas, was ansonsten unvorstellbar ist: Er stimmt die Geister der Unterwelt um, ihm seine Euridike zurückzugeben, er stellt die Ordnung des Kosmos auf den Kopf – zumindest vorübergehend.

Damit kommt ihm eine Allmacht zu, die ansonsten nur die Götter auszuüben in der Lage sind. In Christoph Willibald Glucks Orpheus-Oper von 1762 spielt die entscheidende Szene in einer fürchterlichen Höhle (einer »orrida caverna«). Die Bewohner dieser Unterwelt sind entsprechend düster und wütend gestimmt. Ausdrücklich wünschen sie dem fremden Besucher Orpheus ewiges Verderben, wenn er kein Gott ist: »se un dio no e«. Orpheus aber fleht sie an, bittet um die Rückgabe seiner Geliebten, der Chor der Geister sagt immer wieder »Nein« – aber Orpheus fleht so schön, dass die Furien schließlich schwach werden, sich über ihre eigenen süßen Gefühle (»dolce affetto«) wundern und ihr »No« immer schwächer wird.[6]

Das ist Allmacht der Wirkung. Viel mehr als diese Kunst, nämlich Tote wieder ins Leben zu bringen, kann man nicht können.

So ist das bei Orpheus, dem vincitor, ähnlich ist das bei der Heiligen Cäcilia. Die demonstriert – z. B. in der Erzählung Heinrich von Kleists – die Macht der Musik an einer Horde von wilden Bilderstürmern, die mit bösen Absichten in den Aachener Dom hereinbrechen. Unter Cäcilias Leitung bringen die Nonnen des Klosters mit glühender Begeisterung eine alte italienische Messe dar.

> Eine Musik, »mit welcher die Kapelle mehrmals schon, einer besonderen Heiligkeit und Herrlichkeit wegen, mit welcher sie gedichtet war, die größesten Wirkungen hervorgebracht hatte.«[7]

Und in der Tat: Die Rüpel gehen in die Knie, lassen von allen bilderstürmerischen Absichten ab – verfallen allerdings daraufhin einem mehr oder weniger religiös gefärbten Wahnsinn. Auch diese Musik erzielt also »die größesten Wirkungen«, aber ihre Macht entfaltet sich nicht nur zum Guten. Was Kleist in seiner Geschichte vorführen

6 Gluck 1762, II. Akt, 1. Szene, S. 58–59.

7 Kleist 1811, S. 217; vgl. Pöpperl 2007, bes. S. 149–153 zum Schrecken der Tonkunst bei Kleist.

will, ist »der ganze Schrecken der Tonkunst«, die tröstet und heilt, zugleich aber auch erschüttert und zerstört. Die Macht dieser Kunst ist durchaus ambivalent.

Nun ist Musik zwar vielleicht für Augenblicke allmächtig, aber diese Macht ist flüchtig. Viel ausrichten können die Musiker und Komponisten, aber es bleibt wenig. Die Allmacht der Musik ist eine Allmacht des Bewirkens, weniger des Schaffens.

Genau dort – auf der schöpferischen Omnipotenz der Künstler jedoch – liegt seit der späten Antike ein entscheidender Schwerpunkt aller Kunstdiskurse. Künstler, genauer: Töpfer und Bildhauer, Maler und Schmiede, vor allem aber die Dichter, sind Quasi-Götter. Sie erschaffen Dinge und ganze Welten, die es vorher nicht gab und die weit mehr sind als nur Abbilder dessen, was sie vorfinden.[8] Und so wundert es denn nicht, dass die Gleichung auch andersherum funktioniert. Nicht nur die Künstler werden als allmächtige Götter dargestellt, sondern auch Gott selbst wird als letzter und einzig wahrer Künstler imaginiert: als Bildhauer und Schmied, als Töpfer und Architekt. Diese privilegierte Nähe zu göttlicher Omnipotenz gilt für alle Künste, besonders freilich für die Dichter. Die sind den Göttern besonders nahe.[9]

Diese Tradition beginnt bei den enthusiastischen Konzepten der griechischen Antike, in denen ein vom Geist erfüllter Sehender Worte spricht, die nicht eigentlich aus ihm kommen, sondern ihm von oben eingegeben sind. Ein göttlicher Geist wirkt hinein in eine Menschenseele, damit ist dieser Gott dann ins Innere dieser Menschenseele hineingeraten, und damit ist sie zu einer ganz besonderen geworden: gottbegeistert, en-theos eben. Übersetzt als »Inspiration« bzw. später dann als »Begeisterung« mündet diese Vorstellung jenseitigen Einwirkens schließlich in die Genie-Ästhetiken der europäischen Spätaufklärung, um dort das alte – horazische – Gleichgewicht zwischen ingenium und studium nahezu vollständig zugunsten einer mehr oder weniger göttlich generierten Gabe zu verschieben.[10] Die Kunst und die Kunstwerke definieren sich also über die nicht weiter analysierbare und nicht rational kontrollierbare Leistung genialisch begnadeter Künstler. Diese Genie-Ästhetik, nicht

8 Kris/Kurz 1934.

9 Bilstein 2009b, S. 47–57; Löhr 2011, S. 51–776.

10 Horaz, ca. 15 v. Chr., 408 ff., S. 288–308.

zuletzt die quasi-feudalen Stilisierungsbedürfnisse vor-bürgerlicher Künstler widerspiegelnd, gehen dann spätestens in der Renaissance eine enge Verbindung ein mit neuen Konzepten menschlicher Subjektivität, begründen auf diese Weise die prominente Positionierung der Künstler im Selbstverständigungsprozess des sich entwickelnden Bürgertums.[11]

Was ihre spezifische Arbeit angeht – das Herstellen von Kunstwerken –, so wird diese Leistung einerseits an die Abbildung, die Auseinandersetzung mit Vorgefundenem also, gebunden. Andererseits jedoch erhält künstlerisches Wirken seine spezifische Eigenart und seine Qualität durch ein nicht erklärbares und auch nicht verstehbares Mehr im Produzenten: eine Art genialistischer Metaphysik.

Die Legende vom Helena-Gemälde des Malers Zeuxis liefert da so etwas wie eine prototypische Grundfigur. Zeuxis nimmt, um die schönste aller denkbaren Frauen zu malen, die fünf schönsten Jungfrauen der Stadt Kroton zum Vorbild und setzt deren jeweils schönste Körperteile zu einem vollendet Schönen neu zusammen. Dieses Kunstwerk ist dann mehr als die Natur und mehr als die Summe seiner Einzelteile, und zwar dank der schöpferischen, quasi-göttlichen Kraft des Künstlers.[12]

Man sieht hier: Es sind nicht nur die Dichter, die Neues und Unerhörtes erschaffen, sondern letztlich ist dies die besondere Fähigkeit aller Künstler.

Es gibt dazu eine Fülle an Beispielen. Der Demiurg, der Welten-Schmied aus dem platonischen Timaios, baut und fügt und schmiedet sich das ganze Universum zusammen, ein Kosmischer Künstler im Sinne des Wortes, ein »fabricator« (so die Übersetzung Ciceros), dessen Macht ohne Grenzen ist.[13] Der Titan Prometheus betätigt sich als Töpfer und Bildhauer, erschafft auf diese Weise die Menschen – was ihm bekanntlich Einiges an Ärger einbringt. Der höchst kunstfertige Pygmalion formt sich eine Frau, und es gelingt ihm mithilfe der Göttin Aphrodite sogar, sie zu beleben: eine Geliebte aus eige-

11 Schmidt 1988, bes. Bd. I, S. 354–380 zur Konstitution und Relativierung des Genie-Begriffes bei Kant; Zilsel 1926; detaillierte Analyse der Biografik vor dem Hintergrund des Genie-Begriffes: Neumann 1986, bes. S. 11–51; zur unkritischen Tradierung des platonischen Topos vom göttlichen Wahnsinn der Dichter: Curtius 1948, S. 467–468.

12 Kris/Kurz 1934, S. 70; Panofski 1924, S. 7.

13 Cicero, 45–44 v. Chr., II/6, S. 12.

ner Fabrikation.[14] Sie markieren Prototypen einer Künstlerschaft, die alle Grenzen der physischen und sozialen Welt hinter sich lässt. Ihre Kunst wird zu einer Metapher von Allmacht.

Dieses Motiv und der sich aus ihm ergebende Anspruch der Künstler, Besondere zu sein, wird in der langen Tradition künstlerischer Selbststilisierungen immer wieder durchgespielt, und auf diese Weise wird auch immer weiter die Aufmerksamkeit der Kunst-Diskussion auf die Produzenten fokussiert. Um sie und fast nur um sie geht es, wenn man über Kunst redet. Shaftesburys Konzept vom Künstler und vom Virtuosen als zweitem Schöpfer unter Jupiter, als »second maker under Jove«, fasst diese Vorstellungen dann im 18. Jahrhundert noch einmal zusammen und transportiert sie so in die begriffsgeschichtliche Entwicklung des deutschen Bildungsbegriffes.[15] Und auch das für die europäische Mentalitätsgeschichte so überaus folgenreiche Genie-Konzept folgt letztlich dieser Linie: Besondere machen Besonderes und diese Besonderen vermögen als genialische Künstler letztlich all das, was sie wollen, sie sind Vize-Götter.

Selbstverständlich bleibt das ganz und gar nicht unumstritten. Gerade wegen seiner Paradoxien und wegen des mehr oder weniger radikalen Subjektivismus ist das Geniekonzept schon früh unter Kritik geraten: Vernachlässigt würden bei der Reduktion künstlerischer Prozesse auf die Arbeit genialisch Begabter sowohl die Entstehungs- und Herstellungsbedingungen als auch die Bedingtheiten der Rezipienten – und schließlich auch die Eigendynamik und die innere Logik der Werke selbst.[16] Vor allem aber wird bald schon die Hybris sichtbar, die hinter all diesen Konzepten steckt: Imaginationen von Allmacht.

3 Kunst ist schön: Wahrheit nicht von dieser Welt

Unser heutiger Begriff von Kunst hat eine lange Geschichte hinter und in sich. Dass wir nahezu zwangsläufig Schönheit und Kunst zusammendenken, ist dabei ganz und gar nicht selbstverständlich,

14 Bilstein 1992.

15 Bollenbeck 1996, bes. S. 112–126.

16 Schmidt 1988, bes. Bd. 2, S. 40–62 zur romantischen Ablösung des Genie-Konzeptes und Bd. 2, S. 169–193 zur naturalistischen Auslöschung des Genies im 19. Jahrhundert.

sondern ein eher spätes Ergebnis eben dieser Geschichte. Zunächst nämlich gibt es eine Geschichte und Theorie des Schönen und eine Geschichte und Theorie der Künste, und diese beiden Geschichten berühren sich an nur wenigen Stellen.[17] Das kann hier nicht im Einzelnen nachgezeichnet werden, auf zwei Besonderheiten sei aber immerhin hingewiesen.

Zum einen wird in den Schönheits-Konzepten der europäischen Tradition durchaus Verschiedenes als »schön« verstanden. Insbesondere das Verhältnis des »Schönen« zum »Guten«, zu den Tugenden also, ist bei den einzelnen Autoren – bei Hesiod und Heraklith, bei Xenophon und Platon, bei Aristoteles und im Hellenismus – ganz unterschiedlich begriffen.[18] Wichtig und überaus wirkungsvoll ist dabei das Spannungsverhältnis zwischen – einerseits – dem Schönen sowie – andererseits – dem Glanz und der Wahrheit der Ideen, die letztlich göttlichen Ursprungs sind.

Man kann diese Gegenüberstellung bis zu Hesiod zurückverfolgen. In seiner Theogonie aus dem 8. Jahrhundert vor Christus lässt er die Musen auftreten und ein für allemal klar machen, wozu sie in der Lage sind:

> »wir wissen viel Falsches zu sagen, dem Wirklichen Ähnliches,
> wir wissen aber auch, wenn wir wollen, Wahres zu verkünden.«[19]

Die Musen haben also einen doppelten Charakter, sie vermögen beides: Sie können Trugbilder produzieren, jene eidola, die dann Platon und der platonische Sokrates so energisch bekämpfen werden, aber sie haben auch einen Zugang zur Wahrheit – wenn sie denn wollen. Diese Doppelbegabung der Musen zieht sich als Definitionszwiespalt der Künste durch die ganze Geschichte der Kunsttheorie und bewirkt weitreichende Folgen für die Bewertung all dessen, was man das Schöne und was man Kunst nennt.

Alles, was schön ist, und alles, was die Künstler hervorbringen, wird in der Konsequenz der Doppelnatur der Musen entweder als reiner Schein verurteilt und womöglich verboten oder es fungiert als eine Art Abglanz des Jenseitigen, entfaltet eine ihm eigene – letztlich kosmisch-erotische – Macht. Jeder, der sich diesem Schönen nähert,

17 Walter 1893; Grassi 1962; Assunto 1982; Jäger 1990; Eco 2004.

18 Grassi 1962, bes. S. 17–23 zur Frage der Ausdifferenzierung der »Gebiete« des Schönen und der Kunst.

19 Hesiod, 8. J. v. Chr., 27–28, S. 43.