

Spielräume des Kunstverständnisses – Teil II

Veröffentlicht am 15. August 2018.

Eine Wittgenstein'sche Perspektive

Vortrag: [Stefan Majetschak](#) | Bereich: [Kunsttheoretisches](#) ([Zurück zu Teil I](#))

Nehmen wir – um diese Behauptung näher an die Praxis des ästhetischen Urteilens zurückzuführen – als Beispiel Picassos Gemälde *Der Traum* von 1932.



Pablo Picasso: *Le Rêve* (1932). Foto: Fort Greene

Focus.

Picassos Bild verwendet eine spätkubistische Malweise, die wir - gewöhnt an die vielfältigen Darstellungsstile, die im Laufe von cirka 150 Jahren moderner Kunst entwickelt wurden - anders als die erste zeitgenössische Rezeption der künstlerischen Moderne heute wohl kaum mehr als unverständlich oder entstellend zurückweisen werden. Vielmehr gestattet es uns die Darstellungsart dieses Bildes, den Bildgegenstand eindeutig zu identifizieren.

Wir sehen eine Frau, die mit zur Seite gelegtem Kopfe schlafend, träumend - wie man im Blick auf den Titel des Bildes sagen darf - in einem Sessel sitzt. Und es gibt Betrachter, die auf dem Gemälde lange nichts anderes als dies gewahren. Freilich kann man darauf aufmerksam werden, dass sich Picasso bei der Formulierung des Gesichts der Frau eben jenes Phänomen des Gestaltwandels (bzw. Aspektwechsels) zunutze macht, das wir aus dem H-E-Kopf kennen. Denn wenn uns ein Kenner - in diesem Falle ein Kunsthistoriker - darauf hinweist, bemerkt man vielleicht auf einmal: „Das träumend geschlossene Auge der Frau ist“ in Picassos Gemälde „nicht nur als Auge gesehen, sondern zugleich als Geschlechtsteil des Mannes.“ Die Interpretation des Kenners hebt diesen Aspekt hervor, und dank der Erklärung werden wir das Bild nun wohl anders verstehen; werden dann, wie der Kenner, vielleicht sagen, Picassos

multiaspektische Verschmelzung von Auge und männlichem Geschlechtsteil bei der bildlichen Formulierung des Gesichts der träumenden Frau gehe plausibel

„über scheinbar Verbindungsloses hinweg, verkoppel[e] Heterogenes und mach[e] damit provokativ etwas sichtbar, das einzigartig ist, so noch nicht gesehen wurde.“^[1]

Doch was auch immer wir dann sagen: Sofern wir den möglichen Aspekt hier bemerken, werden wir das Bild vermutlich anders als vorher verstehen und werden es - etwa im Blick auf die Frage, was die Frau da träumt - wohl auch anders ausdeuten.

Sowohl der H-E-Kopf als auch Picassos Gemälde sind zwei Beispiele, die die vorhin zitierte Bemerkung Joachim Schultes, dass das Verstehen eines Kunstwerkes etwas Ähnliches sei wie das Sehen eines neuen Gegenstandsaspekts, somit gut zu bestätigen scheinen. Denn insofern die je vorliegende Inskription in beiden Fällen von Anbeginn auf eine Multiaspektivität der Lesarten hin angelegt worden sein dürfte, kann man sie in bestimmter Hinsicht als Eigenschaft der Inskription als solcher auffassen. Und deshalb ist es nicht unplausibel, in diesen Fällen vom ‚Verstehen‘ als Bemerkung eines Gegenstandsaspekts zu sprechen. Freilich liegt der Fall bei zahlreichen, ja vermutlich bei den meisten Kunstwerken durchaus komplizierter. Wenn wir angesichts ihrer visuellen oder auditiven Präsenz auf einen Aspekt hinweisen und sagen, ‚Du musst diese Taktfolge als Einleitung hören‘ oder ‚Du musst diese Figur als Variation eines alten ikonographischen Topos sehen‘ und dadurch Verstehens- bzw. Deutungshorizonte eröffnen, beziehen wir uns ja nicht auf etwas, das sich als eine objektive Eigenschaft des Gegenstandes unserer Bezugnahme ausweisen ließe. Und deshalb ist die Rede vom Kunstverstehen als ‚Sehen eines neuen Gegenstandsaspekts‘ mindestens ungenau. Vielmehr muss man mit Wittgenstein sagen,

„was ich im Aufleuchten des Aspekts wahrnehme, ist nicht eine Eigenschaft des Objekts, es ist eine interne Relation zwischen ihm und andern Objekten.“ (MS 144, 1056)

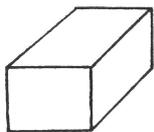
Streng genommen gilt das, was Wittgenstein an dieser Stelle hervorhebt, auch schon im Falle des H-E-Kopfes und von Picassos Gemälde. Denn wenn wir bemerken, dass der H-E-Kopf unter anderem als Ente oder die obere Hälfte des weiblichen Gesichts in Picassos Bild als männliches Geschlechtsteil gesehen

werden kann, gewahren wir eine interne Relation zwischen der objekthaft vorliegenden Inskription und anderen, uns aus anderen Kontexten vertrauten Objekten. Sie fällt uns auf, und damit werden wir auf etwas Neues aufmerksam, was nicht schon - wie eine Eigenschaft - in der jeweiligen Inskription selber lag. Gleiches gilt, bezogen auf Wittgensteins bevorzugtes Beispielrepertoire, für das Bemerkenswerten eines Aspekts in der Musik, z.B. wenn wir eine Tonfolge als eine Kirchentonart zu verstehen lernen.

„Eine Kirchentonart verstehen, heißt nicht, sich an die Tonfolge gewöhnen [...]. Sondern es heißt, etwas Neues hören, was ich früher noch nicht gehört habe, etwa in der Art - ja ganz analog -, wie es wäre, 10 Striche |||||, die ich früher nur als 2 mal fünf Striche habe sehen können, plötzlich als ein charakteristisches Ganzes sehen zu können.“^[2]

Richtig ist natürlich, dass unterschiedliche Zeichenkonstellationen, also Tonfolgen oder gestaltete Inskriptionen, wie sie in den Künsten Verwendung finden, die Aspektwahrnehmung in verschiedenem Maße motivieren. Und in einer Kunsttheorie, die nach der Art und Weise fragt, wie sich die Sinnbildungsprozesse in den unterschiedlichen Künsten darstellen, wäre dies auch zu berücksichtigen. Denn dann wäre zu unterscheiden zwischen Gebilden wie dem H-E-Kopf und Picassos Gemälde, die von vornherein daraufhin angelegt sind, bestimmte Aspekte aufleuchten zu lassen und insofern eine entsprechende Wahrnehmung in hohem Maße motivieren, und solchen, die in dieser Hinsicht gering motiviert sind, weil eine interne Relation des Zeichengebildes zu anderen Objekten überhaupt nur deshalb aufleuchtet, weil ein Interpret das jeweilige Werk in einen passenden, bislang nicht beachteten Vergleichskontext einrückt. Doch dafür interessiert sich Wittgenstein in seinen Überlegungen nicht. Ihm geht es um die grundsätzliche Einsicht, dass uns keine hör- oder sichtbare Zeichenfolge, so sehr sie die Aspektwahrnehmung auch motivieren mag, bloß auf Grund ihrer objektiven Eigenschaften dazu zwingt, eine interne Relation zwischen ihr und anderem zu bemerken. Dass irgendeine interne Relation zwischen dem Kunstwerk und anderen Objekten sichtbar wird, hängt vielmehr stets von den Kontextualisierungen ab, mit denen wir die jeweilige Zeichengestalt umgeben.

„Man könnte sich denken, dass an mehreren Stellen eines Buches, z.B. eine Lehrbuches, die Illustration



stünde. Im dazugehörigen Text ist jedesmal von etwas anderem die Rede: Einmal von einem Glaswürfel, einmal von einer umgestülpten offenen Kiste, einmal von einem Drahtgestell, das

diese Form hat, einmal von drei Brettern, die ein Raumeck bilden. Der Text deutet jedesmal die Illustration.“ (MS 144, 1024f.)

Und je nach Kontext können wir „die Illustration“ dann „einmal als das eine, einmal als das andre Ding sehen.“ (Ebd.) Sehr häufig werden die Kontextualisierungen, die wir im Blick auf die vor Augen stehenden Inskriptionen vornehmen, wie Wittgenstein sagt, einfach ‚Erdichtungen‘ sein. Und er demonstriert dies wieder an einem einfachen Zeichen. „Von einem beliebigen Schriftzeichen“, notiert er,

„diesem etwa -



kann ich mir vorstellen, es sei der streng korrekt geschriebene Buchstabe irgend eines fremden Alphabets. Oder aber, es sei ein fehlerhaft geschriebener; und zwar fehlerhaft auf die eine, oder andere Weise: z.B. schleuderhaft, oder typisch kindisch-ungeschickt, oder bürokratisch verschnörkelt. Es könnte in verschiedener Weise vom korrekt geschriebenen abweichen. - Und je nach der Erdichtung, mit der ich es umgebe, kann ich es in verschiedenen Aspekten sehen.“ (MS 144, 1053)

Was von diesem simplen Zeichen gilt, gilt natürlich für Kunstwerke mit ihrer häufig komplexen Binnendifferenzierung, die zahlreiche Kontextualisierungen veranlassen können, in besonderem Maße.

Eben aus diesem Grunde eröffnen sich im Blick auf Kunstwerke jene breiten Spielräume möglichen Verständnisses, die sich zwischen den Extremen von Kennerschaft auf der einen und Kunstblindheit auf der anderen Seite bewegen. Der Kunstblinde - ich komme darauf gleich noch einmal zurück - ist derjenige, der angesichts eines Kunstwerkes gar keine interne Relation zwischen dem Objekt und Objekten der Bezugnahme zu erblicken vermag, weil ihm gar keine passende Kontextualisierung einfällt. Er vermag etwa in Duchamps *Fountain* dann nichts weiter als den profanen Gebrauchgegenstand zu sehen. Dagegen besteht die Fähigkeit einzelner Personen, die wir ‚Kennerschaft‘ nennen, gerade darin, mittels passender Kontextualisierungen interne Relationen zwischen der vorliegenden Werkgestalt und

anderen Objekten überhaupt erst hervortreten zu lassen und damit Aspekte sichtbar zu machen, in deren Lichte das Kunstwerk verstanden werden kann. Im Blick auf Kunstwerke werden solche Kontextualisierungen, wie Wittgenstein gesehen hat, häufig ‚Erdichtungen‘ sein, zu denen es auf Seiten des Kenners, wie Wittgenstein sagt, der „Vorstellungskraft“ (MS 144, 1047), der „Fantasie“ (MS 144, 1058) bedarf. Denn sie müssen ihm als passende, Aspekte erschließende und damit Verständnis eröffnende Kontextualisierungen ja überhaupt erst einmal einfallen.

Nach Wittgenstein ist dies schon in dem einfachen Fall so, in dem es darum geht, beim Hören von Musik „etwas als Variation eines bestimmten Themas zu hören.“ (Ebd.) Hier bedarf es der „Fantasie“ (ebd.), weil ein Hörer ja überhaupt erst einmal darauf kommen muss, dass eine gehörte Tonfolge in einer internen Relation zu einer früheren, die in ihr gewissermaßen nachhallt, gehört werden kann. Dass in diesem wie in allen anderen Fällen, in denen wir einen bestimmten Aspekt eines Kunstwerkes bemerken, Vorstellungskraft notwendig ist, bedeutet natürlich nicht, dass die Kontexte, die wir uns einfallen lassen und in die ein Kunstwerk akzeptabel eingerückt werden kann, völlig beliebig erfunden werden können. Im Gegenteil; zur Praxis unseres ästhetischen Urteilens gehört zweifellos, dass derjenige, dem wir die nötige Kompetenz dazu zusprechen, das jeweilige Werk zunächst in den Kontext unserer kulturspezifischen Kunstformen einrückt.

Der Kenner, der dies tut, wird uns dann, um ein Werk verständlich zu machen, wohl zunächst „gewisse Vergleiche - die Zusammenführung von bestimmten Fällen“ - anbieten, und solche Vergleiche, meinte Wittgenstein, seien auch das, was „wir wirklich wollen, um ästhetische Rätsel zu lösen“ (VÄ 46), mit denen uns manche Werke konfrontieren. Er wird also - wie wir am Beispiel vom Picassos Gemälde sahen - etwas sagen wie: ‚Du musst dies als das sehen‘ etc., wobei der Hinweis auf den zu bemerkenden Aspekt natürlich nicht als Aufforderung formuliert sein muss, sondern gewöhnlich die Form einer Sachbeschreibung, z.B. ‚In Picassos Bild ist dies und das der Fall‘, annehmen wird. Oder „manchmal“ wird er auf „eine Ähnlichkeit zwischen dem Stil eines Musikers und dem Stil eines Dichters oder Malers, der zu gleichen Zeit lebte“ (VÄ 50), hinweisen. Denn jemandem „Verständnis für Gedichte oder Malerei beibringen, kann“, wie Wittgenstein 1948 notierte, durchaus „zur Erklärung dessen gehören, was Verständnis für Musik“ (VB 550) ausmacht. Auf jeden Fall aber wird er durch eine passende Kontextualisierung eine interne Relation zwischen der Binnenstruktur des Werkes und dem, was das Werk in sich ausdrückt oder wovon es nach Ansicht des Interpreten handelt, herzustellen versuchen.

„Nehmen wir Brahms und Keller“, so soll Wittgenstein in seiner Ästhetik-Vorlesung des Jahres 1938 gesagt haben:

„Ich hatte oft den Eindruck, dass bestimmte Themen bei Brahms sehr Kellersch sind. Das war außerordentlich auffallend. [...] Wenn ich sage, dass dieses Thema bei Brahms extrem Kellersch ist, dann besteht das Interessante zunächst darin, dass die beiden zur selben Zeit lebten. Auch,

dass man von beiden die gleiche Art von Dingen sagen kann - die Kultur der Zeit, in der sie lebten. Wenn ich das sage, kommt dies einem objektiven Interesse nahe. Das Interessante mag darin bestehen, dass meine Worte eine verborgene Verbindung andeuten.“ (VÄ: 50)

Eine solche "verborgene Verbindung" mag gar nicht bemerkt worden sein, bevor jemand auf die Vergleichbarkeit beider Künstler hinwies. Nur durch ihre Zusammenstellung kann so eine interne Relation wahrnehmbar werden, die neues Licht auf beide wirft. Wie in einer ‚übersichtlichen Darstellung‘, mittels derer Wittgenstein das gleiche in der Philosophie anstrebt, die spezifische Zusammenstellung von sprachlichem Material „auf ein geheimes Gesetz“ (GB 1979: 8) hindeuten kann, welches ein philosophisches Problemfeld beherrscht, kann entsprechend auch ein bestimmter Vergleich von Künstlern, Kunstformen oder Kunstwerken dazu dienen, einen bisher nicht bemerkten Aspekt erkennbar zu machen.

Weil freilich alles, was der Kenner zur Erklärung eines Kunstphänomens sagen wird, zuletzt davon lebt, dass er das in Frage stehende Kunstwerk mit der geeigneten ‚Erdichtung‘ zu umgeben vermag, beruhen ästhetische Erklärungen nach Wittgenstein grundsätzlich auf nichts anderem als Akzeptanz. D.h.: „Man muss die Erklärung geben, die akzeptiert wird. Das ist der ganze Witz der Erklärung.“ (VÄ 33) Denn wahrnehmbare Aspekte existieren nicht objektiv wie faktische Gegebenheiten. Der Aspekt, auf den eine Erklärung hinweist, ist ja keine Eigenschaft des Objekts und deshalb auch nicht mittels der Kriterien, die wir normalerweise zur Verifikation oder Falsifikation von Sachaussagen verwenden, auszuweisen. Und auch auf irgendwelche erklärungsunabhängigen Instanzen oder Maßstäbe, die wir in den Sprachspielen unserer Kultur als ‚gute Gründe‘ gelten lassen, kann er nicht verweisen. Darum muss der, dem ich eine solche ästhetische Erklärung etwa im Hinblick auf eine Passage eines Musikstückes gebe, „die Erklärung“ natürlich

„nicht annehmen; es ist ja nicht, als hätte ich ihm sozusagen überzeugende Gründe dafür gegeben, dass diese Stelle vergleichbar ist dem und dem. Ich erkläre ihm ja, z.B., nicht [aus] Äußerungen des Komponisten, diese Stelle habe das und das darzustellen.“ (VB 548)

Selbstverständlich stimmt es, dass bestimmte Erklärungsmuster, bestimmte Arten und Weisen, Kunstwerke mit ‚Erdichtungen‘ zu umgeben, zu bestimmten Zeiten eher überzeugen als andere. „Zu gewissen Zeiten“, sagte Wittgenstein, „ist die Anziehungskraft einer bestimmten Art von Erklärung

größer, als man sich vorstellen kann.“ (VÄ 40) Als er seine Vorlesungen über Ästhetik Ende der dreißiger Jahre hielt, waren psychoanalytische Erklärungsmuster außerordentlich verbreitet, die er in diesen Vorlesungen ausführlich und kritisch diskutiert. Auf die heutige Kunstwissenschaft und Kunstkritik üben offenbar intertextualistische bzw. interpikturalistische Erklärungsmuster einen besonderen Reiz aus, die in Texten und Bildern andere Texte und Bilder durchscheinen sehen. Doch ob diese oder irgendeine andere Erklärungsart das Werk für jemanden wirklich verständlich macht, bleibt prinzipiell offen.

Denn, so fragt Wittgenstein einmal, könnte es nicht „Menschen geben, denen die Fähigkeit, etwas als etwas zu sehen“, prinzipiell „abginge“? Wittgenstein nennt diesen „Defekt [...] ‚Aspektblindheit‘“ (MS 144, 1058). In vollständiger, radikaler Form existiert dieser Defekt bei Menschen wohl nicht. Doch wenn man seinen Hinweis aufnimmt, „Aspektblindheit“ werde „verwandt sein dem Mangel des ‚musikalischen Gehörs‘“ (MS 144, 1059) und daran orientiert ‚Kunstblindheit‘ als eine der völligen Aspektblindheit verwandte, gleichsam minder schädliche Abart dieses Defekts ansieht, muss man wohl sagen: Kunstblindheit als Unfähigkeit, phantasievoll eine interne Relation zwischen dem Werk und Gegenständen seiner Bezugnahme zu sehen, ist unter Menschen durchaus weit verbreitet, und wo dieser Defekt vorliegt, ist jede Form von ästhetischer Erklärung zum Scheitern verurteilt.

[Zurück zu Teil I](#)

Beitragsbild über dem Text: Ludwig Wittgensteins Signatur. Foto: User [Scewing](#) (Wikipedia). Lizenz: [CC0 1.0](#).

[1] So Axel Müller, *Syntax ohne Worte. Das Kunstwerk als Beziehungsform*, In: Klaus Sachs-Hombach / Klaus Rehkämper (Hrsg.), *Bildgrammatik. Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen*, Magdeburg 1999, 236.

[2] Ludwig Wittgenstein, „*Philosophische Bemerkungen*“. In: ders., *Werkausgabe*, Bd. 2, Frankfurt / Main 1989, 281.