

Ernesto Grassi, *Kunst und Mythos*



Ernesto Grassi, 1902 geboren in Mailand, war Professor für Philosophie in Berlin, Zürich, Santiago de Chile und München, wo er 1948 das *Centro italiano di studi umanistici e filosofici* gründete und leitete. Bis 1970 Ordinarius, dann Emeritus an der Ludwig-Maximilians-Universität. Er war Begründer und Herausgeber von Rowohlt's *Deutsche Enzyklopädie* (rde) und *Rowohlt's Klassiker der Literatur und der Wissenschaft*. Grassi gilt als einer der tiefsten Kenner des italienischen Humanismus. Er starb 1991 in München.

Im Gegensatz zum Ausland, wo Ernesto Grassis philosophisches Œuvre auch nach seinem Tod weit verbreitet ist, droht es in Deutschland in Vergessenheit zu geraten.

An der Münchner Universität gründete er den Lehrstuhl für Philosophie und Geistesgeschichte des Humanismus, wo er seine Methode praktizierte: Die philosophische Theorie wird durch praktische Beispiele – vor allem Texte, aber auch Material aus Kunst und Alltag – hinterfragt, aufgelöst und erneuert.

Kunst und Mythos, 1957 erstmals veröffentlicht, gilt als wesentlicher Beitrag in der Diskussion um ästhetische Probleme und Fragestellungen.

ERNESTO GRASSI

KUNST UND MYTHOS

Herausgegeben von Richard Blank
und Emilio Hidalgo-Serna



Alexander Verlag Berlin

Kunst und Mythos erschien erstmals 1957 im Rowohlt Taschenbuch Verlag. Der Text folgt der vom Autor überarbeiteten und aktualisierten Suhrkamp Taschenbuchausgabe von 1990 und wurde für diese Ausgabe neu durchgesehen.

© für diese Ausgabe by Alexander Verlag Berlin 2013
Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das des öffentlichen Vortrags,
der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen sowie der Überset-
zung, auch einzelner Teile.
Gestaltung: Antje Wewerka
Druck: Interpress, Budapest
Printed in Hungary (February) 2014
ISBN 978-3-89581-312-2

INHALT

Richard Blank, <i>Anstelle einer Einführung</i>	7
I. Das Problem	21
II. Der traditionelle Ansatz zur menschlichen Welt: <i>Empeiria</i>	46
III. <i>Techné</i> und Kunst	65
IV. Der enthusiastische Ursprung der Kunst	99
V. Mythos und Kunst	117
VI. Kunst als Darstellung möglicher menschlicher Welten	155
VII. Die Umkehrung der traditionellen Auffassung der Kunst. Das metaphorische Wort	173
Emilio Hidalgo-Serna, <i>Nachwort</i>	221
Personenregister	230

Anstelle einer Einführung

Lieber Alexander,

Du bist neugierig geworden. Als Du neulich bei mir in München warst, hast Du in ein paar Schriften von Grassi geblättert, gelesen und hast mich dann gefragt: »Warum will ich die Bücher gar nicht mehr weglegen, wer war eigentlich dieser Grassi?«

Ernesto Grassi wurde 1902 in Mailand geboren, starb 1991 in München. Ab Mitte der zwanziger Jahre lebte er vor allem in Deutschland, seit 1948 in München als Professor an der Ludwig-Maximilians-Universität, wo er den »Lehrstuhl für Geistesgeschichte und Philosophie des Humanismus« gründete.

Im Sommer 1960 besuchte ich in München zum ersten Mal eine Vorlesung von ihm. Ich war hingegangen, weil Grassi einen Namen hatte als Erfinder und Herausgeber von *Rowohlt's Enzyklopädie*. Der Raum war gesteckt voll. Zu Beginn las er einen Abschnitt aus den Schriften Platons, verließ dann das Rednerpult, ging im Hörsaal herum und redete frei, eineinhalb Stunden lang. Keiner der Studenten rührte sich vom Fleck, alle hörten bewegungslos zu, wie hypnotisiert. Ich hatte Schnupfen und wagte nicht, mich zu schnäuzen. So eine Vorlesung hatte ich noch nicht erlebt.

Ich ging in Grassis nächste Sprechstunde, um mich für sein Seminar anzumelden. »Was machen Sie?«, fragte er. »Ich wollte das Philosophiestudium eigentlich aufgeben.« – »Warum?« Ich erzählte ihm von meinem ersten Semester in Köln, wo ich im Sommer 1959 eine Vorlesung von Volkmann-Schluck

gehört hatte: »Der deutsche Idealismus. Geschichte der Philosophie von Kant bis Hegel«. Der erkenntnistheoretische Ansatz dieser Philosophie schien mir völlig unsinnig. Ich wollte nicht – wie seit Descartes in der Philosophie verbreitet – über das Denken nachdenken, sondern über das, was mir begegnete, über Sachen, Menschen, Material, Texte. Mitten in meinem ersten Semester machte ich mich davon. Per Autostopp floh ich in die Türkei, nach Persien, durch Afghanistan, Pakistan, Indien, bis Ceylon. Hinter Ankara begegnete ich keinem Deutschen mehr. Über das Denken brauchte ich nicht mehr nachzudenken. Es begegnete mir genug »Material«, über das ich mir Gedanken machen mußte.

Grassi sagte: »Ich muß nach Hause. Vielleicht haben Sie Lust, mich zu begleiten und mehr über Ihre Reise zu erzählen.« Einem Professor hatte ich bis dato nicht einmal die Hand gegeben, viel weniger ihn nach Hause begleitet.

Ich ging mit ihm von der Uni bis zu seinem Haus in der Schwabinger Seestraße und erzählte. »Und als Sie in Ceylon waren«, fragte er, »was war dann?« – »Ich wußte, daß ich nach Europa zurück muß, zurück – so dachte ich – in einen sterbenden Kontinent. Ich ging schließlich nach Wien, damals wahrhaftig eine Totenstadt, abgeschnitten vom östlichen Hinterland, dunkel, leblos, küß die Hand, eh ich dich erwürg«. Freunde holten mich da raus, nach München.« Vor dem Tor zu seinem Haus verabschiedete er sich. »Kommen Sie in mein Seminar. Erkenntnistheoretiker werden Sie da kaum antreffen.«

Später erfuhr ich, daß der Beginn von Grassis Laufbahn geprägt war von der idealistischen Philosophie mit der für die Erkenntnistheorie entscheidenden Dualität von Subjekt und Objekt als Ausgangspunkt des Philosophierens. Als er

1925 an der Philosophischen Fakultät der Universität Mailand promovierte, herrschte mit Croce und Gentile auch in Italien die idealistische Philosophie vor.

Ein Jahr vor Abschluß seiner Dissertation wurden bei ihm die ersten Zweifel an dieser Art des Philosophierens geweckt. Grassi war nach Freiburg gereist und hatte die Ehre, sich mit dem berühmten Phänomenologen Edmund Husserl zu treffen. Ehe er mit Husserl reden durfte, mußte er ein prüfendes Gespräch mit dessen Gattin überstehen. Der Meister war dann ganz begeistert, einem Italiener zu begegnen, mit dem typisch italienischen Sinn für das Konkrete, weit entfernt von dem Hang der deutschen Philosophen zum abstrakten apriorischen Denken – wie er meinte. Als Grassi dann über die damals in Italien vorherrschende idealistische Philosophie sprach, sagte Husserl:

»Junger Mann, wenn Sie in einer solchen Problematik erzogen worden sind, dann sind Sie verloren, und es gibt keine Hoffnung für Sie.« Grassi hat mir das mehrmals erzählt, und ich denke: die Begegnung mit Husserl war die entscheidende Wende für ihn. Als er wieder nach Deutschland kam, ab 1929 in Freiburg unter Heidegger arbeitete und Honorarprofessor wurde, lernte er durch Heidegger die Texte der griechischen und römischen Antike kennen, die ihn derart faszinierten, daß er Heideggers rein historische Betrachtung dieser Texte nicht mitmachte. Für Heideggers Philosophie des Seins waren die antiken Texte wenig brauchbar, für Grassi öffneten sie den Weg in seine humanistische Philosophie.

Häufig sind wir auf der Suche nach einem System, das rationale Sicherheit verspricht. Bei Grassi suchen wir vergeblich danach. Wenn im Oberseminar, Jahre später, mal

ein Philosophiestudent auftauchte, der Grassi nicht kannte, so blieb er höchstens für eine Sitzung. Er kam nie wieder, weil wir ja »nicht richtig« philosophierten. Wie hielten uns streng an ein »Objekt«, einen Text, den wir in der Vorbereitung zu gliedern hatten. Es waren kurze Texte, etwa zwei Seiten Aristoteles, die wir gliederten, und die Diskussion ging neunzig Minuten einzig und allein über die unterschiedlichen Gliederungsversuche. So lernten wir den Text und seinen Inhalt kennen. Ich machte das vier Jahre lang, ein Mal pro Woche, und ich habe nie soviel gelernt wie zu dieser Zeit. Wir besprachen Texte von der Antike über die Humanisten der Renaissance – Petrarca, *Salutati* u. a. – bis zu Vico, dem Antipoden von Descartes.

Nie ging es darum, die Texte in ein sicheres rationales System einzuordnen, wobei wir bei der Arbeit mit den Texten ganz rational vorgingen. Wer eine Seite von Aristoteles gliedert und seine Gliederung dann rechtfertigen und verteidigen muß, kann ein Lied davon singen, was es heißt, klar und rational schlüssig zu argumentieren. Die Texte aber, die wir besprachen, zeigten immer wieder die Grenze des Rationalen auf, Grenze zum Bereich der Metaphysik, die durch die bloße Ratio nicht zu fassen ist.

Wie Du weißt, habe ich mich nie mit einem sicheren rationalen System zufriedengegeben, habe mich immer interessiert für so etwas »Unsicheres« wie Bilder, Metaphern, Symbole, Ausdruck von Gefühlen, Widersprüche, und sicher erinnerst Du Dich an den jungen Mann in meinem Film *Prinzenbad*, der auf seiner Suche nach der Weltformel beabsichtigt, das Phänomen des Geruchs zu integrieren.

Die »Sicherheit im Unsicheren« kann Methode haben. Das ist mir bei meiner ersten Seminararbeit über Platon

klargeworden. Ich hatte etwas von Platons Ideenlehre gehört und wurde bei näherem Hinsehen außerordentlich verunsichert. In keinem seiner Dialoge gibt es am Ende ein Ergebnis. Aber wenn es um Tugend, Tapferkeit oder andere Ideen geht, erfahren wir etwas darüber durch das geschickte Fragen des Sokrates, der eine Art »Geburtshilfe« leistet. Da wird nicht mit Beweisen, sondern vor allem mit Beispielen gearbeitet. In keinem Fall aber wird uns sicheres Wissen in einem abgeschlossenen System geliefert.

Platon bedient sich in seinen Schriften der Dialogform. Das wird heute gewöhnlich als ästhetische, poetische Marotte angesehen. Das sichere Wissen braucht Klarheit und keine Poesie. Platons Form aber gehört unmittelbar zu seiner Philosophie: Durch Frage und Antwort, Rede und Widerrede wird ein Gegenstand erhellt, ohne zu einem abschließenden sicheren Wissen über diesen Gegenstand zu kommen. Das Subjekt-Objekt-Verhältnis zeigt sich im Stil, schlägt sich nieder in der Art der Auseinandersetzung mit dem Gegenstand. Der Stil also gehört unmittelbar zum Philosophieren selbst und ist kein beliebiges ästhetisches Attribut. Unter dieser Prämisse verbietet es sich geradezu, das Subjekt-Objekt-Verhältnis vor der philosophischen Arbeit als isoliertes Problem zu betrachten.

Du hast mich mehrfach nach dem philosophischen System Grassis gefragt. Ich kann es Dir nicht liefern. Ich kann Dir nur etwas sagen über seine Methode, seine Haltung zu dem Objekt, über das es nachzudenken gilt, und über die Art, wie er mit den Studenten gearbeitet hat.

In seinen Schriften wirft er Fragen auf, weist auf Probleme hin und versucht sie auf seine Art zu lösen. Also: Wieso interessiert heute *Die Theorie des Schönen in der Antike*, gibt

es eine Beziehung zwischen *Kunst und Mythos*, wieso kann man *Reisen ohne anzukommen*, in welchem Zusammenhang stehen *Macht des Bildes: Ohnmacht der rationalen Sprache*, was haben Giordano Brunos *Heroische Leidenschaften und individuelles Leben* miteinander zu tun, unter welchem Aspekt ist eine *Verteidigung des individuellen Lebens* nötig? Grassi bespricht diese Fragen, Probleme mit Blick auf Beispiele. Das können theoretische oder literarische Texte sein oder Beispiele aus dem praktischen Leben. Und ähnlich wie man es in den Platonischen Dialogen sehen kann, erhellen die Beispiele und die Auseinandersetzungen mit den Beispielen die jeweilige Problematik. Es geht also nicht um exakte Wissenschaft, sondern um einen Diskurs über Fragen des menschlichen Lebens.

Er selbst hätte Dir wohl die Geschichte mit Husserl erzählt oder Dich in sein Seminar eingeladen.

Die Arbeit seiner Studenten war eng mit der Person Grassis verbunden. Er faszinierte, weil er auf jeden einzelnen eingehen konnte. Einer von uns wußte verrückte Tiergeschichten, ein anderer interessierte sich für Malerei, von mir wußte Grassi, daß ich mich in Dialogen für Theater und Hörspiel übte. Einmal ging ich mit ihm durch die Stadt. Es war Winter, kalt. Wir gingen schnell, um nicht zu frieren. Plötzlich blieb er stehen und sagte: »Haben Sie die letzte Aufführung in den Kammerspielen gesehen?« Er erzählte davon, sagte: »Sie müssen das sehen«, und steckte mir einen Zwanzigmarkschein in die Tasche, ehe wir weitergingen.

Hin und wieder hielt er das Seminar bei sich zu Hause ab oder es gab Symposien in seiner italienischen Heimat, in seinem Haus auf Ischia, wo er »fachfremde« Leute einlud, etwa

Thure von Uexküll, den Begründer der psychosomatischen Medizin, oder einen Schweizer Neurologen, dessen Name mir entfallen ist. Deren Erkenntnisse wurden zum Objekt für unser inzwischen recht gut geschultes philosophisches Denken. Was heißt hier »philosophisches Denken«? Wir lernten etwas zu erkennen, was uns an sich fremd war, aber doch eine Faszination ausübte, uns berührte, herausforderte. Auf diesen Eros, das Hingezogensein zu etwas, das eigentlich außerhalb von uns liegt, legte Grassi großen Wert.

»Lesen Sie die Memoiren von Casanova«, sagte er mal zu mir. Jahre nach seinem Tod drehte ich 1994 mit Robert Hunger-Bühler in der Hauptrolle den Film *Casanova. Das Geheimnis seines Erfolges*. Casanova war nicht der Casanova, zu dem das prüde bürgerliche Publikum ihn gemacht hatte. Er gilt heute als einer der gebildetsten Männer des 18. Jahrhunderts, schrieb Dramen, Prosa, Gedichte, historische Abhandlungen, einen philosophischen Text über den Selbstmord und gegen Ende seines Lebens ein bedeutendes mathematisches Werk über die Verdopplung des Würfels.

Eros? Jeder kennt das: Wir hängen herum, haben zu nichts Lust, das Leben erscheint sinnlos. Aus Casanovas Memoiren wissen wir, daß er sich häufig in dieser dunklen, depressiven Stimmung befand. Plötzlich aber hat er die Idee, ein Gedicht zu schreiben, oder die Idee, Katharina die Große aufzusuchen, oder: an seinem Fenster geht eine Frau vorüber, deren feingliedrige Hand ihm auffällt. Und mit einem Mal ist die Dunkelheit verflogen: Er schreibt das Gedicht oder fährt nach Rußland und trifft Katharina die Große, oder er geht der Frau mit der feingliedrigen Hand nach, folgt ihr, bis er sie erobert hat. Im Gegensatz zu uns normal Sterblichen läßt er sich vom Eros leiten, bis er sein Ziel

erreicht hat, wieder ins Dunkle zurückfällt und dann aufs neue gepackt wird von einer Idee, einem Problem, einem Menschen.

Eros geht den heutigen Studenten mehr und mehr verloren, wird ihnen ausgetrieben. Der Eros, einen Text zu entschlüsseln, sich auf etwas Unbekanntes einzulassen, um es zu erobern, wird durch die Bologna-Regeln gekappt. Im Schulbetrieb mit Bachelor- und Masterprüfungen triumphiert eine Art Internet-Wissen, wo nichts zu entschlüsseln ist, wo angeblich gültige Fakten serviert werden. Wer hat von den heutigen Studenten noch die Zeit, sich Woche für Woche mit zwei Seiten Aristoteles zu befassen? »Wissen ist unwichtig«, pflegte Grassi zu sagen. »Was ihr für die Abschlußprüfung an Wissen braucht, lernt ihr in acht Wochen.«

Bei Grassi war das erkenntnistheoretische Problem, die Frage, wie sich das denkende Subjekt zu seinem Gegenstand, seinem Objekt verhält, nie Gegenstand unserer Überlegungen. Und doch! Ich erinnere mich an einen Spaziergang in Ischia. Er ging mit mir vom Strand ins Innere der Insel und wir verirrt uns in eine Gegend, wo der Sand heiß wurde, und wenn man gegraben hätte, wäre wohl das heiße Wasser herausgesprudelt. Nach langem Schweigen fragte er, ob die idealistische Philosophie nicht doch ... Er stockte, nannte dann Namen von Kollegen, fragte ... er führte eine Art Selbstgespräch. Ich hielt meinen Mund, war verwundert über den Mut, sich selbst in Frage zu stellen. Aber tat er das wirklich? Gehörte es nicht zu seiner philosophischen Grundhaltung, jeden Versuch, sich mit einem rational abgesicherten Wissen zufriedenzugeben, als Irrweg zu sehen? Wir gingen zurück.

Die Art unseres Philosophierens war seit Descartes verlorengegangen. Erst der junge Karl Marx torpedierte die Erkenntnistheorie, das idealistische Denken über das Denken. In seinen frühen Schriften, den Pariser Manuskripten von 1844, spielt das Subjekt-Objekt-Problem gar keine Rolle. Der junge Marx wechselt häufig zwischen theoretischer Erörterung und Beispielen aus der Praxis, streut – ganz »unphilosophisch« – poetische Texte ein, von Goethe oder Shakespeare, und initiiert auf diese Weise einen dialektischen Prozeß, der im Zusammenspiel von Theorie und Praxis Probleme erhellt ohne sie endgültig zu lösen.

»Entfremdung« ist für den jungen Marx nicht nur ein Problem der industriellen Arbeitsverhältnisse. Er zeigt, daß auch die traditionelle idealistische »Philosophie nichts anderes ist als [...] eine Form und Daseinsweise der Entfremdung des menschlichen Wesens« (aus *Kritik der Hegelschen Dialektik und Philosophie*). Dabei dokumentiert er durch seine Art zu schreiben, durch den ständigen Wechsel von Theorie und praktischen Beispielen seine Art des Denkens, ohne das Denken selbst zum Problem zu machen. Das erinnert an die humanistische Tradition, die durch Descartes abgeschnitten war.

Grassis Bezug zur Haltung des jungen Marx äußerte sich in einem praktischen Schritt: 1967 lud er die jugoslawischen Philosophen der »Praxis«-Gruppe nach München ein, um Vorlesungen zu halten. Nun muß man wissen, daß im Machtbereich der Sowjetunion die Pariser Manuskripte quasi tabu waren. In der zweiten russischen Gesamtausgabe von Marx und Engels (1955 ff.) sucht man sie vergebens. Die Leute aus der »Praxis-Gruppe«, Stojanović etwa oder Petrović, bezogen sich aber ausdrücklich auf den jungen Marx,

wenn sie den ideologisch verkrusteten Sozialismus schlicht als rechtsradikal bezeichneten und gegen den Etatismus der leninistischen Revolutionsverwalter polemisierten.

Die »Praxis«-Leute begnügten sich nicht mit der Theorie, sondern entwarfen das jugoslawische Selbstverwaltungs- und Beteiligungsmodell, in dem die Arbeiter nicht nur finanziell am Gewinn partizipierten, sondern von unten nach oben Vorarbeiter, Meister, Betriebsleiter bis hin zum Chef wählten. Demokratie in der Wirtschaft. Ein Modell, das den linkskatholischen Beteiligungsmodellen (in Deutschland seit den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts) ähnelte – heute fast vergessen. Die Berater-Horden der Industrie sollten sich in dieser Richtung mal beraten lassen!

Grassi wurde mehrmals zu dem alljährlichen Symposium der »Praxis«-Gruppe auf der Insel Korčula eingeladen, wo auch Ernst Bloch und Herbert Marcuse zu Gast waren.

Nicht ohne Genugtuung sei vermerkt: Während der Studentenunruhen im Sommersemester 1968 war Grassi der einzige, der in der Universität ungestört seine Vorlesung halten konnte. Über umgeworfene Stühle, abgerissene Plakate und allerlei Müll gelangte man in den überfüllten Vorlesungsraum. Grassi hatte ein Abkommen mit den Studenten geschlossen: Eine Woche liest er, die andere Woche tragen die Studenten vor, was sie wollen. Einzige Voraussetzung: Sie mußten eine Gliederung vorlegen.

Lieber Alexander, wie Du merkst, liefere ich Dir keinen normalen theoretischen Text. Alles, was ich sage, ist eng mit der Person Grassis verbunden. Und er brachte uns, seine Studenten, mit Personen zusammen, deren Denkweise, deren Haltung also, manchen von uns nachhaltig beeinflussten.

1965 tauchte Grassis südamerikanischer Freund Godo Iommi in München auf, dessen abenteuerliche Lebensgeschichte in seinem poetischen Credo gründete: Es gilt ausschließlich das gesprochene Wort, und das ist gratis. Er hatte mit seiner Frau ein halbes Dutzend Kinder und hatte immer Geld, das Leute ihm schenkten, weil er sie mit seinen poetischen Aktionen beschenkte. 1966 besuchte ich mit meinem Freund Eike Barmeyer, auch Grassi-Schüler, das zweite der legendären Poetentreffen in der Londoner Albert Hall, wo vor Tausenden Menschen Poesie vorgetragen wurde. Ernst Jandl war dort ein Jahr zuvor zu Ruhm gekommen. Iommi und Freunde aus Frankreich, Dichter, Philosophen, waren schon fünf Tage vor der Veranstaltung angereist. Eike und ich staunten nicht schlecht, als wir Iommi in den Ebbe-Matsch der Themse folgten und leicht betreten zusahen, wie er sich bis auf ein rotes Trikot entkleidete. Wir standen nahe einer Brücke und Iommi begann Gedichte zu rezitieren, laut zu schreien, damit ihn die Leute hören konnten, die oben auf der Brücke stehengeblieben waren und sich über das Geländer beugten. Da kam ein englischer Pasant von der Brücke die Böschung herunter, kam zu uns in den Matsch und fragte, ob er auch ein Gedicht vortragen könnte. Natürlich konnte er. Und er rezitierte seine Verse mit der Aktentasche in der einen und dem Regenschirm in der anderen Hand.

Dreißig Jahre später startete ich meine neunteilige Fernsehreihe für den Bayerischen Rundfunk über Kinder in aller Welt, die noch Gedichte, Texte auswendig können, *Kinder der Welt. Reime, Lieder, Verse*. Das gesprochene Wort. Der längst verstorbene Godo Iommi war mein Begleiter. Seinen Freund Grassi habe ich eh mein Leben lang im Gepäck.

Lieber Alexander, wenn Du Dich wirklich entschließt, ein paar Bücher von Grassi neu herauszubringen, dann beginn doch mit *Kunst und Mythos*. Es ist nicht das einfachste, aber das bekannteste Buch. Vielleicht gelingt es wirklich, ein bisschen Munition zu sammeln gegen den heute vorherrschenden Bologna-Tick, den dummen Glauben an den Wert einer Anhäufung von bloßem Wissen.

In *Kunst und Mythos* findet man einiges von dem wieder, was ich Dir hier erzähle: eine Definition von Kunst, die immer anhand von Beispielen stattfindet: Grassis eigene Erlebnisse in Südamerika, Texte aus der Antike oder Texte von Cézanne und anderen Künstlern. Dabei wird klar, was ich Dir mit diesem Brief vermitteln will: Es geht nicht um philosophische Theorien, sondern um Dich und mich, um uns. Mit Grassis Worten: »Das Problem der Kunst interessiert uns nicht allein an sich, sondern weil es unvermeidlich zu Erörterungen führt, die das Wesen des Menschen betreffen.« Ich wünsche Dir, dem Verleger, viel Glück mit Grassi,

Dein Richard

I. DAS PROBLEM

1. Natur ohne Kunst

Die Frage, die uns hier beschäftigen wird, lautet: Welche uns nicht mehr geläufigen Erfahrungen hängen mit dem Ursprung solcher Phänomene wie Dichtung, Malerei, Musik u. ä. zusammen? Eine jahrtausendschwere Geschichte umgibt uns mit einer reichen Tradition – maßgebend freilich nur für uns Abendländer. Sie verknüpft in unserer Vorstellung auch historisch scheinbar zusammenhanglose Ereignisse und vermittelt uns so das Bild einer geschlossenen Welt, in der wir uns nicht weniger geborgen, d. h. vor dem Unendlichen, dem Unbegrenzten, geschützt wissen dürfen als durch die Mauern unserer Städte und die Entwürfe unserer Kunst. Welches ist aber der ursprüngliche Beweggrund unserer künstlerischen Entwürfe? Wir wollen den Versuch unternehmen, in ständiger Berührung mit dem unmittelbaren Erlebnis den Blick und das Verständnis für das ursprüngliche, aber meist heillos verschüttete Ur-Seiende zurückzuerobern und damit den Ausgangspunkt für unsere theoretischen Fragen zu gewinnen. Eine überkommene Kultur schwebt immer in der Gefahr, sich vom Ursprünglichen – also von ihrem eigentlichen Nährboden – abzulösen, um dann in künstlich gewordenen Formen weiter zu vegetieren.

Im Verlauf unserer Ausführungen werden wir versuchen, auf unmittelbare Erfahrungen zurückzugreifen, wie sie aus der Begegnung mit einer uns Europäern fremden Natur und Wirklichkeit erwachsen. Wir wissen es: Die heutige Philosophie hat eine Scheu vor derartigen Rückgriffen auf das

Unmittelbare. Sie scheint zu befürchten, man könne dabei allzu offensichtlich der ›Theorie‹ abtrünnig werden. Immerhin könnte es aber auch sein, daß die heutige Philosophie eben darum als so blutlos, so beziehungslos erscheint, weil sie sich so weit von der unmittelbaren Erfahrung entfernt hat. Der traditionellen Rhetorik – deren Wesen uns kaum mehr zugänglich ist, weil wir sie mit einer Art verführerischen Redens verwechseln, während ihre ursprüngliche Aufgabe war, die einer bestimmten Situation entsprechenden Worte zu finden und unter Einsatz aller verfügbaren Intensität den Geist zu erregen oder zu besänftigen¹ – war dieser Abscheu vor dem Unmittelbar-Wirksamen unbekannt.

1 Cicero sagt: »Allerdings ist nämlich die Redekunst etwas Größeres, als man gewöhnlich meint, wie sie sich auch aus den verschiedensten Kenntnissen und Tätigkeiten nährt [...] Sie setzt ein ungemein vielseitiges Wissen voraus, ohne das auch noch so erstaunliche Zungengeläufigkeit nichtig und lächerlich wirkte [...] und alle Regungen der Seele, die die Natur dem Menschengeschlecht zuerteilt hat, muß der Redner von Grund auf und völlig kennen; denn es bedarf der ganzen Kraft und Kunst des Redens, um die Seele der Hörer zu beschwichtigen oder zu erregen [...] Nach meiner Meinung wird jedenfalls niemand als Redner höchsten Ruhm ernten, der nicht in solchen wesentlichen Fragen des Lebens und der Kunst Bescheid weiß. Denn nur aus echter Sachkenntnis strömt der Rede Glanz und Fülle zu, während sie leeres und fast kindisches Wortgeklingel bleibt, wenn der Redner seinen Gegenstand nicht wahrhaft meistert [...]« (De oratore I, 16: »Sed enim maius est hoc quiddam, quam homines opinantur, et pluribus ex artibus studiisque collectum [...] Est enim et scientia comprehendenda rerum plurimarum, sine qua verborum volubilitas inanis atque irridenda est, [...] et omnes animorum motus, quos hominum generi rerum natura tribuit, penitus pernoscendi, quod omnis vis ratioque dicendi in eorum qui audiunt mentibus aut sedandis aut excitandis expromenda est [...] Ac mea

Worin aber dieses Unmittelbar-Wirksame besteht, läßt sich vielleicht anhand eines persönlichen Erlebnisses beschreiben, das gewisse Folgerungen für die Entstehung der Kunst erlaubt.

Wir befinden uns in Chile. Der Frühling bricht an: eine diffuse Helligkeit – die alles beinahe schattenlos, zitternd in den Vordergrund schiebt – strahlt etwas Erbarmungsloses aus; es bleibt kein Winkel, in dem man Zuflucht finden könnte, man fühlt sich schutzlos nicht mehr nur dem ausgeliefert, was wir gemeinlich als Licht empfinden, sondern geradezu einem kosmischen Phänomen. Die Pappeln zittern im Wind, gestreichelt von einer unsichtbaren Hand, und ihr Grün schlägt in Silber um. Die Einsamkeit steigert die eigene Machtlosigkeit: man fühlt sich nicht fähig, diese Landschaft von einem malerischen Standpunkt aus zu sehen; sie ist wohl da und breitet vor uns ihre Verlockungen aus, aber kein Künstler hat sie uns jemals erschlossen. Allerdings haben provinzielle Maler groteskerweise versucht, sie in europäische Landschaften umzufälschen. Die Erkenntnis dieses Versagens versetzte den Betrachter in Verwirrung.

Die Natur als eine vom Menschen noch nicht erkannte und eingeordnete Realität erweist sich als das schlechthin Unheimliche. Was geschieht, wenn überhaupt kein menschlicher Entwurf mehr da ist, der uns die Natur vermittelt? Dann waltet die absolute Gesprächslosigkeit. Vor unseren Augen gleiten schwankende Gebilde, die unfaßbar und bängstigend sind.

quidem sententia nemo poterit esse omni laude cumulatus orator, nisi erit omnium rerum magnarum atque artium scientiam consecutus. Etenim ex rerum cognitione efflorescat et redundet oportet oratio, quae nisi res est ab oratore percepta et cognita, inanem quandam habet elocutionem et paene puerilem.«)

Mein Blick ist vom kleinen Zimmer, in dem ich sitze, den Anden zugewandt. Im Halbdunkel des Raumes fühle ich mich geborgen – in diesem Raum, der mir von Bildern her schon geläufig ist, etwa von den Interieurs Matisse'. – Das offene Fenster reicht bis zum Boden; lange, wehende Vorhänge fangen das Licht von außen und lassen durch Atem-Bewegung das Zimmer rhythmisch aufschimmern.

Aber draußen glitzern stählern die Anden, brennend im Schnee, die Kräfte des Lichtes mischend: Schmelztiegel, schwebend im Kobalthimmel. Ich frage mich: könnte dies eine Alpenlandschaft sein, ähnlich der, die uns unsere Maler vermittelt haben? Aber diese Frage klingt grotesk, sogar verletzend, denn man muß ja blind sein, um dies zu vermuten. Die Anden stehen da als rein geologisches Phänomen oder wie aus einem wissenschaftlichen Traktat herausgerissene Bilder. Haben ihre Höhe und Gestalt auch nur die geringste Beziehung zur Umgebung? Etwa zu der modernen, räumigen Stadt, die zu ihren Füßen sich breitet? Nein, denn die Stadt, die wie ein vertrockneter Pilz am Rande einer Düne liegt, schwimmt nun in jenem Licht wie ein ausgedörrtes, loses Blatt.

Wie also sind diese Berge zu fassen? Von welchem malerischen Entwurf könnten sie je bezwungen werden, um sich einer künstlerischen Deutung zu fügen? Es ist zutiefst verwirrend, die Farben, die Schatten, die Formen in keiner künstlerischen Einheit einfangen zu können, die sie uns irgendwie zugänglich machte. Ich gehe auf und ab und fühle mich in einen Käfig eingesperrt, denn die Weite, die draußen liegt, ist unerreichbar.

Aber die Unfaßbarkeit dieser Landschaft ist nicht der einzige Grund der Verwirrung: zu Füßen jener entfernten Höhen erstreckt sich eine grüne Ebene, von Pappeln und Weiden bestanden, auch von einigen Eukalyptus-Sträuchern und Mimosen, und von

weiten Feldern durchzogen: alles durcheinander. Trotz der für uns ungewöhnlichen Mischung der Vegetation ergibt sich ein Bild, das irgendwie in einem ›bukolischen‹ Sinn erfassbar wäre.

Ringsum eine unheimliche Stille; Einsamkeit ohne Menschen und ohne Tiere. Die Stille knistert. Eine riesige Agave glänzt im Vordergrund und wischt mit einem Zug die dahinterliegende, eben noch ›bukolische‹ Landschaft aus. Die Agave ist grau-blau, stahlartig: ihre Blätter glitzern im Licht wie gebogene Schwerter, die uns auf beängstigende Weise den Zugang zu der dahinter sich ausbreitenden Ebene zu verwehren scheinen: eine Mahnung, daß jedes Bemühen, die Landschaft auf Grund ihrer scheinbar vertrauten Formen zu deuten, vergeblich ist. Denn was haben für uns Weiden und Pappeln mit Agaven gemein? Und verführerisch, wie eine uns umgaukelnde Wahnvorstellung, schleichen sich in den Agavenschatten – fahl und schmeichelnd – die Rosen.

All dies steht unvermittelt vor dem Fenster; aber was weiter draußen sich zeigt, sich verkettet und lebt, drängt sich gleichzeitig auf und will auch gesehen sein. Doch wir erfassen es nicht. Es ist uns unmöglich, zwischen den im Lichte schmelzenden Bergen und der scheinbar vergilischen Landschaft irgendeinen malerischen Zusammenhang herzustellen. Es gibt keine Koordinaten, und die tektonischen Elemente stimmen nicht überein. Alles schwimmt, trotz der rasenden Sonne, im Licht einer eiskalten Luft, unsere Wahrnehmungsorgane versagen wie einander widersprechende Instrumente, und jegliche einheitliche Erfassung des Sichtbaren scheitert.

Und nun kommen wir zu einem dritten Aspekt dieser Erfahrung, die zu den bei den Anden bereits geschilderten Aspekten im Verhältnis eines bedrohlichen ›Zugleich‹ steht. Etwas seitlich vom Fenster – das sich als ein unheimlicher Guckkasten erweist – bietet die rieselnde Landschaft (ich weiß nicht, warum, sie hat etwas ›Fließendes‹) einen unerwarteten Anblick. Sanfte Hügel

stufen sich schichtenweise hintereinander, einen anderen Raum umgrenzend. Ungesucht kommt mir der Hintergrund eines Leonardo-Bildes in den Sinn: das Abendmahl in Santa Maria delle Grazie. Und zugleich eine andere Landschaft: jene, die sich vor dem Arbeitszimmer Petrarcas in Arquà ausbreitet. Vor der Kirche, etwas erhöht, steht die ›arca‹, der Sarkophag, in dem er beigesetzt wurde. Etwas außerhalb des kleinen Dorfes sein einfaches Haus, wie durch magischen Zufall unversehrt geblieben; von seinem Arbeitstisch aus sind durch das Fenster die sanften Colli Euganei zu sehen. Es ist, als sei dieses äußere Bild das einzige, was vom großen Dichter noch sichtbar zurückgeblieben ist, weil wir imstande sind, diese Landschaft als jene zu ›erkennen‹, die die ›seine‹ war.

Durch diese Erinnerung bin ich unmerklich in eine menschliche Welt zurückgeglitten. Aber plötzlich erwache ich wieder: hier wirken die milden Hügel, die Schattierungen des Grüns – sich selbst so völlig überlassen – wie Trümmer am Strand nach einem Seesturm. Nichts, aber auch gar nichts, das irgendeinen Zusammenhang offenbarte oder uns eine Handhabe zu einer möglichen Einordnung böte. Wie ein langsam alles umfassender bedrohlicher Hauch steigt jene ›Stimmung‹ auf, in der wir nicht mehr unterscheiden, was wirklich und was unwirklich ist; in der es uns – inmitten des Auftauchens und Versinkens von Farben und Formen, von Erinnerungen und Bruchstücken vereinzelter Welten – nicht mehr gelingt, einen festen Ort zu finden. Und wenn wir im folgenden fragen: Muß sich die Kunst vielleicht zwischen uns und die Natur schieben, um die Schrecken, die diese einflößt, zu lindern? Und was geschieht, wenn wir nicht imstande sind, die Natur mit Hilfe eines menschlichen Entwurfes zu bändigen?, so entspringen diese Fragen nicht mehr einer uns überkommenen, traditionsgeprägten Einstellung.

Ohne Erfahrungen wie die geschilderten werden wir nie begreifen, was es bedeutet, eine Mauer aufzurichten und damit einen Raum zu gliedern; oder was es heißt, ein Bild zu malen, Gestalten und Farben zu komponieren; oder was das ist: in einem Gedicht mit Worten und Rhythmen unsere Situation und unsere Erfahrungen zu schildern, und so dem Ansturm der chaotischen Welt standzuhalten.

Stellt also Kunst den Versuch dar und ist sie eine der wichtigsten Bemühungen, die Natur durch menschliche Entwürfe einzufangen, zu begrenzen und in ihrem Fließen und ständigen Zerrinnen aufzuhalten? Von vornherein sei hier betont, daß wir ›Natur‹ nicht mit Landschaft identifizieren. Dies hervorzuheben ist notwendig, denn man könnte dem Irrtum erliegen, Kunst – ob als Dichtung, als Malerei oder Plastik usw. – sei nur Bezwingung der sichtbaren Natur. Dies ist nicht der Fall: erst später, im Verlauf unserer Arbeit, werden wir den philosophischen Sinn des Begriffs ›Natur‹ näher bestimmen können.

Aber wie geschieht der großartige Versuch der Kunst, und ist es der einzige oder gibt es neben ihm andere? Solche Fragen entspringen nicht nur Begegnungen mit fremden Landschaften und Kontinenten. Beinahe mit denselben Worten berichten uns Maler von ihren Versuchen, der Wirklichkeit habhaft zu werden, die uns auch in Europa umgibt. Cézanne sagt einmal in seinen Gesprächen mit Gasquet: »Alles, was wir sehen [...] zerteilt sich, entschwindet. Die Natur ist immer die gleiche, aber nichts bleibt von ihr, von ihrer Sichtbarkeit [...] Was ist hinter ihr? Nichts vielleicht. Vielleicht alles. Alles, verstehen Sie? [...] Ich nehme von rechts, von links, hier, da, überall, ihre Töne, ihre Farben, ihre Abstufungen, ich halte sie fest, ich bringe sie zusam-

men [...] Sie bilden Linien, sie werden zu Gegenständen, Felsen, Bäumen, ohne daß ich daran denke. Sie bekommen Gewicht, sie besitzen einen Farbwert. Wenn dieses Gewicht, diese Farbwerte auf meinem Bilde, in meiner Empfindung den Plänen, den Flecken entsprechen, die da vor unseren Augen sind, nun, dann fügt mein Bild die Hände zusammen [...] Die Landschaft spiegelt sich in mir, wird menschlich, wird denkbar. Ich objektiviere sie, übertrage sie, halte sie auf meinem Bilde fest [...] Mein Bild, die Landschaft, alle beide außer mir, aber die eine chaotisch, vergänglich, wirr, ohne logisches Dasein, außerhalb aller Vernunft; das andere beharrend, dem Gefühl zugänglich, in Kategorien geordnet, teilnehmend an dem Modus, am Drama der Ideen [...]« (J. Gasquet, *Cézanne*, Berlin 1948, S.12)

Ein solches Wissen, daß es zum Wesen der Kunst gehört, sich gegen den ins Unendliche überfließenden Raum zur Wehr zu setzen, tritt dann bei bestimmten Richtungen der modernen Malerei immer stärker hervor. Wichtig ist freilich, hervorzuheben, daß es dabei weder unmittelbaren Erfahrungen entspringt – wie bei unseren Schilderungen einer unhistorischen Welt – noch wie bei Cézanne einfach dem Erlebnis des künstlerischen Schaffens, sondern vielmehr dem modernen Erlebnis einer nicht mehr geordneten, gegliederten Wirklichkeit. So kann zum Beispiel der Maler Beckmann schreiben: »Je stärker und intensiver mein Wille wird, die unsagbaren Dinge des Lebens festzuhalten, je schwerer und tiefer die Erschütterung über unser Dasein in mir brennt, um so verschlossener wird mein Mund, um so kälter mein Wille, dieses schaurige, zuckende Monstrum von Vitalität zu packen und glasklar in scharfe Linien und Flächen einzusperren, niederzudrücken, zu erwürgen. – Aus

einer gedankenlosen Imitation des Sichtbaren, aus einer schwächlich artistischen Entartung in leerer Dekoration und aus einer falschen und sentimentalen Geschwulstmythik heraus werden wir jetzt hoffentlich zu der transzendenten Sachlichkeit kommen, die aus einer tiefen Liebe zur Natur und den Menschen hervorgehen kann.« (Nach W. Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburg 1956, S. 109)

Mit Sätzen wie diesem wird die Kunst aus dem herausgelöst, was wir gewöhnlich einen ›ästhetischen‹ Rahmen nennen, und dafür in einen metaphysischen Raum versetzt. Wenn nämlich Kunst ein Versuch ist, den Mächten der Wirklichkeit ganz bestimmte Gestalten abzurufen, so gehört sie zu den ersten Stufen einer Entwicklung, die auf eine Meisterung der Natur und gleichzeitig auf ein vertieftes Verhältnis zur Urwirklichkeit hinausläuft. In diesem Sinn ist auch folgende Aussage Beckmanns zu verstehen: »Meiner Meinung nach sind alle wesentlichen Dinge in der Kunst seit Ur in Chaldäa, seit Tel Halaf und Kreta immer aus dem tiefsten Empfinden für das Mysterium unseres Daseins entsprungen.« (Nach W. Hess, *Dokumente*, S. 131)

2. *Kunst- und Literaturgeschichte*

Wie finden wir heute gewöhnlich Zugang zu den Werken der bildenden Kunst und Literatur? Vornehmlich durch historische Betrachtung; denn Kunstwerke erklären sich auch aus ihren zeitlichen, politischen, sozialen und persönlichen Voraussetzungen. Wir stellen allerdings die ergänzende These auf, daß diese Voraussetzungen in einer

tieferen als nur geschichtlichen Ebene zu verstehen sind und in ihr zu einer Wesenserkenntnis der Kunst führen. Dies muß aber richtig verstanden werden: Es gibt Zeiten, in denen menschliche Schöpfungen z. B. eine sakrale Bedeutung haben; ihre künstlerische und kunstgeschichtliche Betrachtung spielt dabei gar keine Rolle. Wenn ihre sakrale Bedeutung schwindet und sie – nun profan gesehen – in ihrer künstlerischen Bedeutung auftreten, so müssen sie uns in ihrem künstlerischen Inhalt unmittelbar ›ansprechen‹ (und unsere Hauptaufgabe in dieser Arbeit wird sein, dieses ›Ansprechen‹ theoretisch näher zu bestimmen). Sprechen einen diese Werke nicht unmittelbar an, so verlangen sie die Interpretation – und wir müssen klären, worin das Spezifische der ›Kunst‹-Interpretation und -Deutung liegt –, zu der die geschichtlichen Kenntnisse als ein Moment, als ein Werkzeug gehören. Darum muß jede Kunst- und Literaturgeschichte auch vor allem wissen, was Kunst ist und wie ein Kunstwerk in seiner wesensmäßigen Geschichtlichkeit zum Sprechen gebracht werden kann.² Erst dann können stil- und formgeschichtliche Kategorien aufgestellt werden, an denen sich der Kunstwillige orientieren kann. Jede Kunst-, Literatur- oder Musikgeschichte setzt, bewußt oder unbewußt, eine bestimmte Auffassung vom Wesen der Kunst voraus. Die Art des geschichtlichen Zugangs, will sagen, die Methode als ›Weg zu etwas hin‹ kann erst gewählt werden, wenn bereits *Wesen und spezifische Geschichtlichkeit der Kunst* – also die bei der Betrachtung einzuschlagende Richtung – bestimmt sind.

2 Vgl. E. Grassi, *Die Theorie des Schönen in der Antike*, 2. Auflage, Köln 1980.

Zweifelsohne ist die historische Sicht berechtigt, sofern sie die perspektivischen Verzerrungen ausgleicht, die die Erfassung eines bestimmten Kunstwerkes bisher erschwert oder vereitelt haben: die historische Forschung muß ferner »alles, was die Zeiten ihm [dem Kunstwerk] an Veränderung angetan haben, in Erfahrung bringen« (K. Bauch, *Abendländische Kunst*, 1952, S. 8). Die Bedeutung, das Maß, der Sinn der Mittel zur Erforschung des Kunstwerkes können aber erst dann genauer bestimmt werden, wenn wir wissen, *was ein Kunstwerk* ist und auf welche Weise es für uns zugänglich ist.

Literatur- und Kunstgeschichte können insofern den Weg zum Kunstwerk bahnen, als sie seine historischen Elemente umreißen. Tatsächlich wird es das Verständnis eines Kunstwerks erleichtern, wenn wir auch einiges von den äußeren Umständen seiner Entstehung wissen. Aber seine Erkenntnis wird uns nur dann gelingen, wenn wir uns im voraus über die nur einem Kunstwerk gemäße Art des Zugangs im klaren sind. Ebenso kann ein bestimmter philosophischer Text nur durch einen gedanklichen Akt des Mitphilosophierens entziffert werden, nicht aber durch eine bloß grammatikalische und lexikalische Kenntnis seiner Sprache, die nicht mehr als sein Werkzeug ist.

In diesem Sinne – und nur in diesem Sinne – machen wir uns die Worte eines Kunsthistorikers zu eigen: »Das Kunstwerk allein ist heute da. Es ist einzig, unauflösbar, unwiederholbar. Stil und Stufen, Wirkung und Führung, ja, Gegenwart und Schöpfung – das sind alles nur unsere Handhaben, zu dem Kunstwerk zu gelangen. Es weiß nicht vom ›schon‹ oder ›noch‹. Alle seine Bedingtheiten und Abhängigkeiten (Künstler und Gesellschaft, Auftrag und Volk, Funktion

und Stoff) hat es zu bloßen Voraussetzungen gemacht. Es steht vor uns, blickt uns an, wie wir es anblicken. Es erfordert in seinem stillen Anspruch Vergegenwärtigung.« (K. Bauch, *Abendländische Kunst*, S. 8)

Um von vornherein Mißverständnisse auszuschalten, sei also betont, daß das Thema, das wir behandeln werden, trotz aller historischen Hinweise ein in keiner Weise historisches sein wird. Die Mehrzahl der abendländischen Theorien der Kunst geht auf Überlegungen zurück, die die griechischen Philosophen der Antike – vor allem Platon und Aristoteles – angestellt haben. Dies ›auf Überlegungen zurückgehen‹ muß als Übernahme jener antiken Begriffe oder als Auseinandersetzung mit ihnen verstanden werden. Wir tun also gut daran, diese Theorien als Ausgangspunkt zu wählen. Der Bezug auf die humanistische Überlieferung und auf die Antike soll vor allem als Bekenntnis zu einer Tradition gelten, die noch die Fähigkeit besaß, ursprünglich – also nicht historisch ausgerichtet – nach dem Wesen der Kunst zu fragen. Wir werden – neben den Rückgriffen auf die unmittelbare, persönliche Erfahrung – von antiken und humanistischen Texten ausgehen in der Überzeugung, daß das Wesen der Kunst in einzigartiger Weise durch Aristoteles' Theorie der Mimesis umschrieben wurde.

3. *Unsere Aufgabe*

Um unsere Problemstellung zu verdeutlichen, wollen wir zunächst an Folgendes erinnern und damit manches eben Angedeutete zusammenfassen:

- a) Allgemein wird der griechische Terminus ›*Mimesis*‹