

Höherer Stuss oder Anleitung zum Genuss? Zwei Modelle der Kunstvermittlung

Oliver R. Scholz

Im Folgenden stelle ich zwei Modelle der Kunstvermittlung idealtypisch einander gegenüber. Zur Vorbereitung sind einige begriffliche und methodische Hinweise angebracht. Danach führt die Reise zunächst in den Schwarzwald, wo wir einem wunderlichen Mann auf Holzwegen begegnen, der raunend über Schuhe und Bilder spricht. Mit Unterstützung aus New York eilen wir zu Lokalterminen nach Paris und Amsterdam, um Beweisstücke zu sichern. Es folgt ein kurzer Exkurs über Humbug. Aufgewühlt, aber auch etwas frustriert, treten wir zum Abschluss eine italienische Reise an. Um zur Ruhe zu kommen, blicken wir mit der Hilfe eines wahren Kunstvermittlers auf eine Wand des Refektoriums im Kloster S. Maria delle Grazie. Am Ende haben wir hoffentlich etwas über den kunstinteressierten Menschen, seinen Drang zum Verstehen, aber auch seinen Hang zum Humbug gelernt.

Vorübungen

Verstehen und Interpretation

Bevor ich zu den beiden Idealtypen komme, zuerst die Hinweise zu den Begriffen Verstehen und Interpretation und zum Verstehen von

Werken der bildenden Kunst: *Who's afraid of interpretation?*, möchte man angesichts der anti-hermeneutischen Phobien ausrufen, mit denen uns das 20. Jahrhundert so reich beschenkt hat. Besonders verbreitet waren und sind skeptische und relativistische Thesen, denen zufolge gelte: Keine Interpretation kann besser gerechtfertigt sein als andere. Und: Alle Interpretationen sind gleichwertig. Das heißt eigentlich: Interpretation wäre unmöglich. Denn wenn alle Interpretationen gleich gut sind, sind sie alle gleich schlecht.

Welches Ansehen das Interpretieren heute hat, lässt sich daran ablesen, dass die Wendung »Das ist eine Frage der Interpretation« bloß noch soviel besagt wie »Das kannst du halten wie Pfarrer Nolte« – und der hielt es bekanntlich, wie er wollte. Interpretationen gelten neben Geschmacksurteilen als Paradebeispiele des Subjektiven und Relativen, Beliebigen und Unverbindlichen. *De interpretationibus non est disputandum*.

In Bezug auf unser Thema, die Interpretation von Kunstwerken, kommt ein weiterer Verdacht hinzu: Interpretationen schaden dem Genuss der Kunstwerke. Interpretation ist Gift für Körper und Seele, dies beklagt wortreich Susan Sontag in ihrem berühmten Essay *Against Interpretation*. Ihr zufolge sind die fixe Idee, Kunstwerke hätten einen Gehalt, und die Unart, Kunstwerke zu interpretieren, zwei sich wechselseitig verstärkende Wahnvorstellungen.¹

Gegen die genannten anti-hermeneutischen Affekte halte ich an den folgenden Ideen fest: Interpretationen können gut gerechtfertigt sein. Eine Interpretation kann objektiv besser sein als andere Interpretationen. Interpretationen können Eigenschaften von Kunstwerken erschließen und so einen besseren Genuss der Kunstwerke ermöglichen.

In allen Bereichen der Kultur ist von Verstehen und Interpretation die Rede. Wie hängt beides zusammen? Nun, manches verstehen wir mühelos, gleichsam unmittelbar;² anderes verstehen wir nur, nachdem wir bestimmte Schwierigkeiten überwunden haben. Wenn wir etwas nicht im ersten Anlauf verstehen, können wir versuchen, es dennoch zu verstehen. Die auf dieses Ziel ausgerichteten Tätigkeiten nennen

wir allgemein »Interpretieren«; die Resultate dieser Tätigkeiten nennen wir »Interpretationen«.³

Aus welchen Gründen sind manche Dinge schwerer zu verstehen als andere? Die Verstehensschwierigkeiten, die zu überwinden sind, können unterschiedlicher Art sein. Ich hebe zwei heraus, denen wir auch bei Bildern begegnen:⁴ (a) Das Verstehensobjekt ist *kompliziert*; in diesem Falle besteht die Aufgabe der Interpretation in einer *Analyse*. (b) Das Verstehensobjekt mutet *inkohärent* an; in diesem Falle besteht die Aufgabe der Interpretation in einer Betrachtung des Kontextes und einer *kohärenten Einbettung in einen größeren Zusammenhang*. Bei Bildern kommt etwas Drittes hinzu: (c) Oft fehlen uns die Worte, um auszudrücken, welche Eigenschaften sie haben.

Der Begriff der Interpretation verweist auf den Begriff des Verstehens. Dazu wäre viel zu sagen. Bei dieser Gelegenheit genügen wenige Anmerkungen: »Verstehen« wird zumeist in einem dispositionalen Sinne verwendet. Der Begriff bezeichnet primär eine weitverzweigte Familie von Fähigkeiten zu kognitiven Leistungen. Verstehen ist ferner eine ganzheitliche Angelegenheit in dem folgenden Sinne: Wer etwas in einem bestimmten Bereich versteht, der kann dort Verbindungen und größere Zusammenhänge erkennen. Jede Form des Verstehens schließt ein Fortsetzenkönnen ein. Wer etwas versteht, kann das, was er damit kann, auf ähnliche neue Fälle anwenden.

Verstehensversuche werden in einer Richtig-Falsch-Dimension bewertet. Besonders offensichtlich ist, dass es klare Fälle von Falschverstehen gibt. Verstehen ist dabei keine Sache des Entweder-Oder, sondern eine graduelle Angelegenheit, eine Sache des Mehr oder Minder.

Und schließlich kann auch bei konstantem Verstehensobjekt von Verstehen noch in vielfältiger Weise die Rede sein: Typischerweise ist es möglich, diese Verstehensformen nach dem Modell von Stufen des Verstehens zu ordnen. Dies gilt auch für das Verstehen von Bildern, Skulpturen oder Bauwerken.⁵

Der Mythos des Gesamtsinnes

Warum tun wir uns mit der Kunstvermittlung so schwer? Ich möchte mehrere Diagnosen vorschlagen. Die Misere der Kunstvermittlung ist nicht allein darauf zurückzuführen, dass Kunstwerke schwer zu verstehen sind. Viele weitere Faktoren spielen eine Rolle; auf zwei möchte ich eingehen: die Humbuganfälligkeit des Kunstdiskurses (dazu später mehr) und das Verfolgen verfehelter Verstehens- und Interpretationsziele.

Als Beispiel für den zweiten Fehler möchte ich die zwanghafte Suche nach einem »Gesamtsinn«, der Gesamtbotschaft, anführen. Der »Mythos des Gesamtsinnes« besteht in der irrigen Vorstellung, ein Kunstwerk – ein Roman, ein Gemälde, eine Symphonie – müsse als Ganzes eine Bedeutung haben, die sich auf eine kurze Formel bringen ließe.

Diese Vorstellung entsteht ganz natürlich. Betrachten wir einzelne Sätze. Für viele Sätze gilt ohne Weiteres: Den Sinn eines Satzes (beispielsweise »Snow is white«) kann man durch einen anderen Satz (»Schnee ist weiß«) wiedergeben. Hier hat die Vorstellung eines durch eine Übersetzung oder Paraphrase formulierbaren Inhalts einen guten Sinn. (Beachten Sie allerdings die Einschränkung »Für viele Sätze ...«; schon wenn der Satz eine Metapher enthält, sieht die Sache anders aus.) Es gibt sogar eine eigene Textgattung, auf welche die Vorstellung vom Gesamtsinn näherungsweise zutrifft: die Fabel. Hier hat die Geschichte im einfachsten Fall eine Moral, die sich auf eine kurze Formel bringen lässt.

Kunstwerke sind aber in der Regel weder wie einzelne Sätze noch wie schlichte Fabeln. Sie sind zu komplex. Notabene: Es ist nicht so, dass wir den jeweiligen Gesamtsinn des Werkes nicht erkennen können, dass unsere Kräfte zu dieser Erkenntnisleistung nicht ausreichen. Der Punkt ist: Es gibt hier nichts zu erkennen. Die Sätze, aus denen Homers *Odysee*, Cervantes *Don Quichotte* und Shakespeares *Romeo und Julia* bestehen, haben Sinn; deshalb verstehen wir sie. Es gibt aber nicht darüber hinaus noch einen Gesamtsinn, eine Nettobotschaft dieser Werke.

Ein Gemälde braucht so wenig eine Gesamtbedeutung zu haben wie ein Roman oder ein Drama. Bei Bildern ist die Disanalogie zu einzelnen Sätzen sogar noch größer. Bilder enthalten nicht nur keine Gesamtaussage, sie sagen überhaupt nichts aus; sie weisen keine eindeutige Subjekt-Prädikat-Struktur auf. Ein Beispiel: Das Bild einer anmutigen, lächelnden Dame sagt weder »Die lächelnde Dame ist anmutig« noch »Die anmutige Dame lächelt« noch »Was da anmutig ist und lächelt, ist eine Dame«. ⁶ Das Bild ist neutral gegenüber diesen Aussagen. Am ehesten würde es einer riesigen, in den meisten Fällen nicht einmal abzählbaren, Menge von Prädikaten entsprechen. Ein Bild ist mehr als tausend Worte wert; aber es sagt nichts aus. Erst recht spricht es keine Gesamtbotschaft aus.

Die Leitfragen der Interpretation

Die Hauptfrage der Interpretation ist daher nicht die große, aber bei näherer Betrachtung leere Frage: Was ist der Gesamtsinn des Kunstwerkes? Die allgemeinen Leitfragen der Interpretation lauten vielmehr kleiner und bescheidener: ⁷

- (1) *Wie ist das Werk beschaffen? Welche Eigenschaften hat es, in welchen Beziehungen steht es zu anderen Dingen?* ⁸
- (2) *Worauf ist es zurückzuführen, dass das Werk die festgestellten Beschaffenheiten aufweist? Wie kommt es, dass das Werk so ist, wie es ist?*

Sinnvolle Antworten auf die zweite Frage setzen eine angemessene Antwort auf die erste Frage voraus. Wir lernen gleich ein Beispiel kennen, bei dem das Scheitern an der ersten Aufgabe zu blühendem Unsinn bei der Beantwortung der zweiten Frage führt.

Zwei Modelle der Kunstvermittlung

Kunstvermittlung und der Hang zum Stuss Der erste Typus des Kunstvermittlers verdient den Namen nicht; er möchte primär von sich reden machen. Das Kunstwerk dient ihm nur als willkommenen Anlass.

Betrachten wir ein Beispiel! Martin Heidegger gibt in seinen Vorträgen *Der Ursprung des Kunstwerkes*⁹ eine Beschreibung und Interpretation eines Gemäldes von Vincent van Gogh. Der Fall ist berühmt; er hat viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen und eine weitläufige Debatte entfacht, an der sich illustre Intellektuelle beteiligt haben. Das Wallraf-Richartz-Museum widmete ihm sogar eine eigene Ausstellung; das Bild wurde hier von allen Seiten von seinen vielfältigen Deutungen bedrängt.¹⁰

Meiner Ansicht nach sollte der Fall »Heidegger über van Gogh« noch berücksichtigt sein. Wäre er nur ein Beispiel für eine fehlerhafte und insofern misslungene Kunstvermittlung, würde sich eine erneute Betrachtung kaum lohnen. Er ist aber vor allem ein Beispiel für den Hang zum höheren Stuss, der viele Intellektuelle, darunter viele Akteure der Kunstwelt, befallen hat und beträchtliche Teile des Kunstdiskurses verunziert.

Heidegger schickt sich an, das Wesen von Gebrauchsdingen (in seiner Terminologie: Zeug) und den Ursprung des Kunstwerks freizulegen: »Wir wählen als Beispiel ein gewöhnliches Zeug: ein Paar Bauernschuhe. [...] Wir wählen dazu ein bekanntes Gemälde von van Gogh, der solches Schuhzeug mehrmals gemalt hat.«¹¹ Etwas später folgt seine Beschreibung des Bildes: »Aus der dunklen Öffnung des ausgetretenen Inwendigen des Schuhzeuges starrt die Mühsal der Arbeitsschritte. In der derbgediegenen Schwere des Schuhzeuges ist aufgestaut die Zähigkeit des langsamen Ganges durch die weithin gestreckten und immer gleichen Furchen des Ackers, über dem ein rauher Wind steht. Auf dem Leder liegt das Feuchte und Satte des Bodens. Unter den Sohlen schiebt sich hin die Einsamkeit des Feldweges durch den sinkenden Abend. In dem Schuhzeug schwingt der verschwiegene Zuruf der Erde, ihr stilles Verschenken des reifenden Kornes und ihr unerklärtes Sichversagen in der Brache des winterlichen Feldes. Durch dieses Zeug zieht das klaglose Bangen um die Sicherheit des Brotes, die wortlose Freude des Wiederüberstehens der Not, das Beben in der Ankunft der Geburt und das Zittern in der Umdrohung des Todes. Zur

Erde gehört dieses Zeug und in der Welt der Bäuerin ist es behütet. Aus diesem behüteten Zugehören erstet das Zeug selbst zu seinem Insichruhen.«¹²

Wie oft festgestellt worden ist, finden die weitreichenden Behauptungen in Heideggers Bildbeschreibung keinerlei Rückhalt in dem Gemälde und seinem historischen Kontext. Schon auf der elementarsten Ebene der Beschreibung der Eigenschaften des Werks sind Heideggers Ausführungen ein eklatanter Fehlschlag. Viele Unzulänglichkeiten erkennt bereits der aufmerksame und mit Urteilskraft begabte Betrachter; für Kunsthistoriker, die den biografischen und kunstgeschichtlichen Kontext des Bildes heranziehen, kommen weitere hinzu.

Es beginnt damit, dass Heidegger seine Leser im Unklaren darüber lässt, über welches Bild er eigentlich spricht. In der Tat hat van Gogh mehr als einmal Schuhe gemalt. (Heidegger meint freilich mit »solches Schuhzeug« von vornherein Bauernschuhe, was sich im Hinblick auf das gemeinte Bild als haltlose Spekulation erweisen wird.) Der Katalog von J. B. de la Faille verzeichnet acht Bilder von Schuhen, die zu dem Zeitpunkt, als Heidegger seine Vorträge schrieb, in Ausstellungen gezeigt worden waren. Von diesen acht Gemälden zeigen drei eine »dunkle Öffnung«, die Heidegger so beeindruckt hat. Diese drei Bilder, die van Gogh zwischen 1886 und 1887 in Paris malte, zeigen freilich keine Bauernschuhe, noch viel weniger Schuhe einer Bäuerin, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach Schuhe, die van Gogh selbst getragen hat, der zu dieser Zeit in einer Großstadt lebte.¹³

Wie Heidegger später auf Anfrage mitteilte, hat er das Gemälde, auf das er sich beziehen möchte, im März 1930 in einer Amsterdamer Ausstellung gesehen.¹⁴ Es kann sich nur um das Bild Vincent van Gogh, *Schuhe*, 1886, Öl auf Leinwand, 37,5 x 45,5 cm, Van Gogh Museum Amsterdam, Vincent van Gogh Stiftung (F 255, JH 1124), handeln.¹⁵ Weder ihrer Machart nach, noch, was ihren Besitzer und Träger angeht, verdienen diese Schuhe die Bezeichnung »Bauernschuhe«.

Natürlich hat die fehlerhafte Beschreibung Folgen für die Interpretation. Heideggers pathetische Ergüsse über Bauernschuhe, das

schwere Leben von Bäuerinnen und den »Zuruf der Erde« haben – was immer ihr ideologischer Wert sein mag – keinen Bezug zu van Goghs Bild. Sofort nach der Beobachtung, dass die Schuhe ausgetreten sind, hebt die Deutung ab, sie verliert jede Bodenhaftung. Der Rest ist Raunen und Schwadronieren. Gewürzt werden die Sätze durch paradoxe Wendungen wie den »verschwiegenen Zuruf der Erde«. Keine der Interpretationshypothesen, sofern man überhaupt davon sprechen kann, wird gerechtfertigt. Heidegger verkündet seine Thesen wie ein Zar Ukasse.¹⁶ Das kritische Erwägen und Prüfen ist ersichtlich seine Sache nicht. Aus welchen Quellen seine »Einsichten« sprudeln, verrät er uns nicht. Dem Ton nach zu urteilen, müssen es wohl höhere Quellen sein.

Heidegger ist darum nicht bange; er setzt vielmehr noch einen drauf: »Das Kunstwerk gab zu wissen, was das Schuhzeug in Wahrheit ist. Es wäre die schlimmste Selbsttäuschung wollten wir meinen, unser Beschreiben habe als ein subjektives Tun alles so ausgemalt und dann hineingelegt. [...] Was geschieht hier? Was ist im Werk am Werk? Van Goghs Gemälde ist die Eröffnung dessen, was das Zeug, das Paar Bauernschuhe, in Wahrheit ist.«¹⁷ Zielsicher tritt er in das größte Fettnäpfchen, das sich ihm bietet – ach was, »Fettnäpfchen«: ein ganzes Fettbassin, in das er vom Zehnmerterturm seiner Hybris springt, dass es nur so spritzt. Denn genau das ist geschehen: Heidegger hat seine Privatassoziationen über Bäuerinnen und Erde in ein Bild hineingeraunt, auf dem keine Bauernschuhe dargestellt sind und das nicht das Geringste mit bäuerlichem Dasein und Zuruf der Erde zu tun hat.

Wir hatten oben betont, dass künstlerische Bilder typischerweise zu historischen Reihen gehören. Van Goghs Gemälde ließe sich vor dem Hintergrund mindestens drei solcher Reihen besser verstehen:¹⁸ (1) Erstens kann man das Bild im Zusammenhang von van Goghs Biografie verstehen. Diesen Weg hat unter anderem Meyer Schapiro in seiner Interpretation beschritten.¹⁹ (2) Zweitens gehört das Bild in van Goghs sich entwickelndes Œuvre, insbesondere in die Reihe seiner Studien und Stilleben, die mehr als einmal Schuhe zum Gegenstand

haben. (3) Drittens gehört das Bild in die lange Geschichte der Bildgattungen Stilleben und Studien.

Uns soll jedoch noch einmal Heideggers Fehlschlag interessieren. Es handelt sich nämlich nicht nur um einen vereinzelt Irrtum, einen Lapsus; was Heidegger in Erinnerung an das Gemälde von van Gogh abgesondert hat, ist Stuss in Reinform und Vollendung, hochprozentig wie Schwarzwälder Obstwasser. Es kann uns als Studienobjekt zur Logik und Psychologie des Humbugs dienen.

Die große Bedeutung dieser Kulturercheinung wird schon daran deutlich, wie reich und differenziert der Wortschatz für dieses Phänomen ist. Geradezu liebevoll bedenken die Sprachen das gesamte Stuss-Syndrom. Im Deutschen spricht man unter anderem von: Allotria, Blech, Blödsinn, Bockmist, heißer Luft, Humbug, Irrwitz, Kappes, Käse, Kohl, Kokolores, Larifari, Mumpitz, Nonsens, Quark, Quatsch mit Soße, Schmarrn, Tinnef, Unfug, Unsinn auf Stelzen und Wahnwitz, im Englischen von: *balderdash*, *bullshit*, *bunkum*, *claptrap*, *hokum*, *humbug*, *imposture*, *rubbish* und *quackery*.

In der Regel wird Humbug sorg- und gedankenlos produziert. Aufgrund fehlender Sorgfalt werden typischerweise die Tatsachen falsch dargestellt. Vor allem aber gibt der Autor des Mumpitzes ein falsches Bild von sich, von seinen Gedanken und Gefühlen, Einstellungen und Fähigkeiten.²⁰ (Nicht selten geht dies mit Selbsttäuschung einher.)

Im Unterschied zum Lügner, der ja beabsichtigt, jemanden etwas glauben zu machen, das er selbst für falsch hält, der folglich mit der Wahrheit Tuchfühlung halten muss, um seine Adressaten über diese täuschen zu können, kümmert sich der »Bullshitter« nicht um die Wahrheit. Wie es sich wirklich verhält, ist ihm herzlich gleichgültig, jedenfalls benimmt er sich so.²¹

Der Fall Heidegger ist interessant, weil die Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit kaum größer sein könnte: Der Philosoph gibt vor, der Wahrheit auf der Spur zu sein, die sich in einem Kunstwerk offenbart, und das Wesen der Kunst überhaupt zu bestimmen, vernachlässigt dabei jedoch die elementarsten Regeln der Wahrheitssuche. Er stellt

die Fakten falsch dar; er bemüht sich nicht um Begründungen; vor allem aber gibt er ein falsches Bild von sich: von seinen Fähigkeiten, von seiner epistemischen Situation und seiner kognitiven Leistung.

Kunstvermittlung als Anleitung zum Genuss Der zweite Typus versteht sich als Diener der Kunst und des Kunstbetrachters. Er gibt auf der Grundlage langer Erfahrung Winke, die auf Beschaffenheiten der Kunstwerke aufmerksam machen, die weniger erfahrenen Kunstbetrachtern nicht oder nicht leicht zugänglich sind. Dadurch ermöglicht er den Betrachtern ein Verstehen der Werke.

Mein Beispiel entnehme ich aus Jacob Burckhardts *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*: »Endlich hatte er [Leonardo da Vinci] schon vor 1499 zu Mailand das weltberühmte *Abendmahl* im Refektorium des Klosters von S. Maria delle grazie vollendet.«²² Nach einer Beschreibung des Zustands des Wandgemäldes, die ich hier übergehen kann, folgt die Beschreibung von Form und Inhalt: »Die Szene, welche von der christlichen Kunst unter dem Namen des Abendmahls, hauptsächlich als Wandbild in Klosterrefektorien, dargestellt worden ist, enthält zwei ganz verschiedene Momente, beide von jeher und von großen Künstlern behandelt. Der eine ist die Einsetzung des Sakramentes (eigentümlich bei Signorelli [...]). Der andere Moment ist das ›Unus vestrum‹ [Einer ist unter euch, der mich verrät; d. Verf.]; Christus spricht die Gewissheit des Verrates aus. Auch hier kann wieder, nach den Worten der Schrift, entweder die Kenntlichmachung des Verräters durch gleichzeitiges Ergreifen des einzutauchenden Bissens (wie bei Andrea del Sarto [...]), oder das schmerzliche Wort Christi das entscheidende Motiv sein. Letzteres bei Leonardo. – Die Kunst hat kaum einen bedenklicheren Gegenstand als diesen, die Wirkung eines Wortes auf eine sitzende Versammlung. Nur ein Strahl in zwölfmaligem Reflex. Würde aber der geistige Inhalt dabei gewinnen, wenn die Zwölfe, leidenschaftlich bewegt, ihre Plätze verließen, um reichere Gruppen, größere dramatische Gegensätze zu bilden? Die Hauptsache, nämlich die Herrschaft der Hauptfigur, wel-

che doch nur sitzen und sprechen dürfte, ginge ob dem Handeln der übrigen unvermeidlich verloren. Selbst der gedeckte Tisch, der wie eine helle Brustwehr die Gestalten durchschneidet, war vom größten Vorteil; das, was die Zwölfe bewegt, ließ sich dem wesentlichen nach schon im Oberkörper ausdrücken. In der ganzen Anordnung, den Linien des Tisches und des Gemaches ist Lionardo absichtlich so symmetrisch als seine Vorgänger; er überbietet sie durch die höhere Architektur des Ganzen in je zwei Gruppen von je Dreien, zu beiden Seiten der isolierten Hauptfigur.«²³

Burckhardt geht es in seinen Beschreibungen und Interpretationen vor allem darum, unseren Kunstsinn, zudem wesentlich der Formengeist gehört, zu wecken. Es geht ihm mit anderen Worten um die Ausbildung und Verbesserung allgemeiner Dispositionen, um die Verfeinerung des Verstehens. Er stellt dazu viele kleine Fragen an die Werke. Besonders glücklich ist die zentrale Frage nach den zeittypischen Aufgaben der Kunstwerke, den spezifischen Darstellungs- und Ausdrucksproblemen, die sie zu lösen haben. Im vorliegenden Fall ist es das Problem, die Wirkung eines Wortes auf zwölf verschiedene Zuhörer darzustellen (noch dazu, wenn diese sitzen).

Der Kunstvermittler vom Schlage Burckhardts ist sich seiner Fehlbarkeit bewusst und deshalb für Kritik offen, um selbst weiter zu lernen. Er bedient sich einer einfachen Sprache und redet klar und verständlich, aus der doppelten Einsicht heraus, dass man nur so bei anderen etwas bewegt, und dass man auch selbst nur höchstens so viel verstanden hat, wie man klar vermitteln kann.

Schlussbetrachtung

Fragen wir uns zum Abschluss: Warum gibt es so viel Humbug, und warum ist gerade die Kunstwelt (trotz der leuchtenden Beispiele seit Winckelmann, Goethe und Burckhardt) so humbuganfällig? »One of the most salient features of our culture is that there is so much bullshit«, meint Harry Frankfurt;²⁴ und ich wage nicht, ihm zu widersprechen.

In der Kunstwelt kommen mehrere Dinge zusammen. Die öffentliche Präsentation von Kunstwerken ist mit feierlichen Anlässen verbunden, mit Vernissagen und Finissagen, Festreden, Hochglanzprospekten und Hochglanzkatalogen. Und wenn uns feierlich zumute ist, steigt die Humbuganfälligkeit und Mumpitztoleranz bei den Autoren und beim Publikum.

Wie bereits erwähnt, fehlen uns der Kunst gegenüber oft die Worte, besonders für die Form- und Ausdruckseigenschaften der Werke. Wenn uns die Worte für das fehlen, das wir beschreiben sollten, zumal bei feierlichen Anlässen, fangen wir an, geschraubt und weihevoll über anderes zu reden. Wir produzieren Humbug.

Wir ringen gelegentlich mit Fragen, die wir nicht beantworten können. Dabei verwechseln wir leicht zwei Gründe für die Unbeantwortbarkeit. In einigen Fällen liegt unsere Unfähigkeit daran, dass wir kognitiv begrenzt sind, dass unsere kognitiven Fähigkeiten einfach nicht zureichen. Oft verhält es sich aber so, dass die Frage gar keine sinnvolle Antwort hat. Das Problem war selbstgemacht. Beim Ringen mit in diesem Sinne unbeantwortbaren Fragen, können wir nur Bullshit reden.

Harry Frankfurt vermutet als weitere Ursache »the widespread conviction that it is the responsibility of a citizen in democracy to have opinions about everything«.²⁵ Diese Diagnose ist zumindest missverständlich: Ich glaube nicht, dass alle Bürger in der Demokratie sich verpflichtet fühlen, starke Überzeugungen zu allem und jedem zu bilden. Natürlich haben die Bürger in Demokratien *das Recht* sich zu allem frei zu äußern; und in zahlreichen Fällen müssen wir uns auch dort ein Urteil bilden, wo uns selbst die Expertise fehlt. In solchen Fällen müssen wir die konkurrierenden Expertenurteile sorgfältig gegeneinander abwägen und vor allem auf den »track record«, die epistemische Erfolgsbilanz, der mutmaßlichen Experten achtgeben.²⁶ Der ausgeprägte Hang zur starken Meinungsbildung über alles und jedes findet sich aber gar nicht bei allen Bürgern; es ist vielmehr ein bestimmter Typus von Intellektuellen, der dieses Bild von sich pflegt.

Diese Intellektuellen haben sich selbst dazu verurteilt, zu allem ihren Senf dazuzugeben und dabei reichlich Humbug abzusondern.

Zu den tieferen Ursachen des heute allenthalben blühenden Unsinn zählt zweifellos die große Beliebtheit eines radikalen Relativismus in den Geistes- und Kulturwissenschaften, demzufolge es gar keine objektiven Wahrheiten und Erkenntnisse gibt, auf die unsere Bemühungen zielen könnten. Wenn es verfehlt oder unmöglich wäre, uns um Wahrheit und Erkenntnis zu bemühen, dann hätte es in der Tat keinen Sinn, Dämme gegen den anbrandenden Bullshit zu errichten; dem ist aber glücklicherweise nicht so.²⁷

- 1 So in Abschnitt 2 ihres Essays (Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, New York 1961, S. 5). Zur Kritik an Sontags Thesen vgl. Axel Spree, *Kritik der Interpretation. Analytische Untersuchungen zu interpretationskritischen Literaturtheorien*, Paderborn 1995, S. 59–89, und Peter Tepe, *Kognitive Hermeneutik*, Würzburg 2007, S. 336–344.
- 2 Das heißt natürlich nicht, dass für diese Verstehensleistung nichts gelernt zu werden bräuchte. Aber wer die entsprechende Verstehensfähigkeit einmal erworben hat, versteht das Verstehensobjekt mühelos.
- 3 Man hat zu Recht darauf hingewiesen, dass mit dem Sammelbegriff »Interpretation« unterschiedliche Tätigkeiten bezeichnet werden. (Siehe Axel Bühler, »Die Vielfalt des Interpretierens«, in: *Analyse & Kritik* 21, 1999, S. 117–137.) Das ist vor dem Hintergrund unserer Untersuchungen nicht verwunderlich; denn, dass etwas eine Interpretationstätigkeit ist, heißt ja nicht mehr, als dass es sich um eine Tätigkeit handelt, deren Ziel es ist, etwas, das nicht unmittelbar verstanden wurde, zu verstehen. Da dies bei verschiedenartigen Verstehensobjekten und aufgrund ganz unterschiedlicher Verstehensschwierigkeiten vorkommt, überrascht es nicht, dass mit »Interpretation« heterogene Tätigkeiten bezeichnet werden.
- 4 Vgl. Jay F. Rosenberg, »On Understanding the Difficulty in Understanding Understanding«, in: *Meaning and Understanding*, hrsg. v. Herman Parret und Jacques Bouveresse, Berlin und New York 1981, S. 29–43.
- 5 Zu den Stufen des Bildverstehens vgl. Oliver R. Scholz, *Bild, Darstellung, Zeichen*, 2., vollst. überarb. Aufl., Frankfurt/M. 2004, S. 163–188.
- 6 Zu diesem Punkt mit einem anderen Beispiel vgl. Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis 1978, S. 131.
- 7 Vgl. Tepe 2007 (wie Anm. 1), S. 12, 50 f. u. ö.
- 8 Dazu gehören vielerlei Eigenschaften und Relationen: solche, die es mit der Form, andere, die es mit dem Inhalt und dem Gegenstandsbezug, wieder andere, die es mit dem ästhetischen Wert des Werks zu tun haben. Bilder haben ferner Ursachen und Wirkungen; sie gehören in kausale und historische Reihen. Besonders wichtig sind die Eigenschaften, die das Werk nicht nur einfach hat, sondern die es darüber hinaus zeigt und hervorhebt, die es exemplifiziert oder ausdrückt (Nelson Goodman, *Languages of Art*, 2. Aufl., Indianapolis 1976, Kap. 2).
- 9 Gedruckt in: Martin Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt/M. 1950. Ich zitiere im Folgenden nach der leicht zugänglichen Ausgabe: Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer, Stuttgart 1960.
- 10 Vgl. dazu das informative Begleitbändchen von Geoffrey Batchen, *Van Goghs Schuhe. Ein Streitgespräch*, Leipzig 2009. Die Ausstellung *Vincent van Gogh: Schuhe. Ein Bild zu Gast* war vom 17. September 2009 bis zum 31. Januar 2010 zu sehen.
- 11 Heidegger 1960 (wie Anm. 9), S. 26.
- 12 Heidegger 1960 (wie Anm. 9), S. 27 f.
- 13 Vgl. dazu Meyer Schapiro, »The Still Life as Personal Object – A Note on Heidegger and van Gogh« und »Further Notes on Heidegger and van Gogh«, in: ders., *Theory and Philosophy of Art. Style, Artist, and Society*, New York 1994, S. 135–142 und 143–151.
- 14 Ebd., S. 136.
- 15 J. B. de la Faille, *Vincent van Gogh*, Paris 1939, S. 196 (Abb. 248, F 255).
- 16 Dieses von Bertrand Russell auf den Wittgenstein der *Logisch-philosophischen Abhandlung* gemünzte Wort passt genauso gut oder sogar besser auf die Diktion Heideggers.
- 17 Heidegger 1960 (wie Anm. 9), S. 29 f.
- 18 Einen Überblick über die Interpretationsgeschichte bietet Batchen 2009 (wie Anm. 10).
- 19 Schapiro 1994 (wie Anm. 13).
- 20 »HUMBUG: deceptive misrepresentation, short of lying, especially by pretentious word or deed, of somebody's own thoughts, feelings, or attitudes.« (Max Black, »The Prevalence of Humbug«, in: ders., *The Prevalence of Humbug and Other Essays*, Ithaca 1985, S. 143.)
- 21 Harry G. Frankfurt, *On Bullshit*, Princeton 2005, S. 33 f. Dt. Ausg.: Harry G. Frankfurt, *Bullshit*, Frankfurt/M. 2006.
- 22 Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*, Neudruck der Urausgabe, Stuttgart 1986, S. 818.
- 23 Ebd., S. 818 f.
- 24 Frankfurt 2005 (wie Anm. 21), S. 1. »Zu den auffälligsten Merkmalen unserer Kultur gehört die Tatsache, daß es so viel Bullshit gibt.« Frankfurt 2006 (wie Anm. 21), S. 9.
- 25 Frankfurt 2005 (wie Anm. 21), S. 63 f. »[...] die weitverbreitete Überzeugung, in einer Demokratie sei der Bürger verpflichtet, Meinungen zu allen erdenklichen Themen zu entwickeln.« Frankfurt 2006 (wie Anm. 21), S. 71.
- 26 Alvin I. Goldman, »Experts: Which Ones Should You Trust?«, in: *Philosophy and Phenomenological Research* 63, 2001, S. 85–110.
- 27 Das ist natürlich ein Thema für einen anderen Vortrag. Bedenkenswerte Einwände gegen relativistische Thesen findet man in Paul A. Boghossian, *Fear of Knowledge. Against Relativism and Constructivism*, Oxford 2006.