

KANN DIE KUNST LÜGEN?

Zdeněk Mathauser

Die Frage der Beziehung „Kunst und Wahrheit“ wurde sehr oft behandelt, u. a. auch in der zeitgenössischen Hermeneutik – Gadamer's „Wahrheit und Methode“!¹ Freilich gab es immer auch Bedenken darüber, ob diese Verbindung überhaupt einen Sinn hat: Vielleicht ist die Verbindung höchstens nur auf die Darstellung in der Kunst und in der Literatur beschränkt? („Kann ein Automobil wahrheitstreu sein?“, fragte bei uns ein Philosoph in den 60. Jahren – in der Zeit der unendlichen Erwägungen über die Wahrheit in der Kunst.) Aber sogar dann, wenn wir die Beschränkung des Problems auf die Darstellung zulassen, bleibt immer fraglich, ob es sich nicht nur um eine naturalistische Kopie handelt.

Andererseits werden die Vertreter einer eher psychologischen Ausdruckskonzeption der Kunst einwenden, es handele sich um die *innere Wahrheit* des Schöpfers: hat er seine innere Welt in seinem Werk wahrhaft ausgedrückt? Der erste Teufelskreis (circulus vitiosus) erscheint: Wie können wir das Innere des Künstlers mit seinem Werk vergleichen und woher würden wir etwas von der inneren Welt des Künstlers wissen, wenn eben nicht dank seinem Kunstwerk?

Gegen die Frage „Kunst und Wahrheit“ scheint weiter der Hinweis darauf zu sprechen, daß der Diskurs der Kunst eher die Rede der Norm und des Appells als eine rein feststellende Rede sei, wobei aber die Wahrheit die Angelegenheit des letzteren Diskurses sei. Aber auch hier könnte man ein Gegenargument finden: es gibt heute im Bereich der Logik die sgn. *normative Logik*, nach der es auch im Rahmen eines normativen Appells einen Syllogismus geben kann, der die logisch richtige, wahre Schlußfolgerung kontrolliert.² Die Normhaftigkeit an sich müßte also noch keine Wahrheitskriterien ablehnen.

Schließlich finden wir auch folgenden Einwand gegen unsere Frage: ebenso wie wir zwischen dem Problem „Entwicklung *in der Kunst*“ und dem Problem „die Entwicklung *der Kunst*“ unterscheiden müssen, dürfen wir auch nicht die Frage „Lüge oder Irrtum *in der Kunst*“ und die Frage „die Lüge *der Kunst*“ identifizieren. Don Quijote irrt und täuscht sich, aber Cervantes ist wissend, und zwar nicht nur in dem Sinne, daß er die Windmühlen nicht für Riesen hält, sondern auch in dem Sinne, daß ihm die Größe und Erhabenheit des lächerlichen Ritters klar ist. Hier jedoch fangen wieder zwei Problemkreise an.

Ich denke an die Periode der sgn. Konfliktlosigkeit bei uns, als in der Literatur alle irreunden und überhaupt negativen Personen abgelehnt wurden und nur die Konflikte des Guten mit dem Besseren, oder des Besseren mit noch Besserem, Ausgezeichnetem, Vorzüglichem zugelassen waren. Das ist heute schon vorbei. Aber das, was nach dieser Periode in der Literaturwissenschaft aller Ostblockländer folgte, die sgn. „chudožestvennaja pravda“, Kunstwahrheit, sollte auch analysiert werden.

Das Ziel dieser Auffassung war nämlich in erster Reihe die Verteidigung des dichterischen Bildes, der Metapher in der Literatur, die Begründung des Rechts auf die Einbildungskraft. Ein junger Schriftsteller begegnet dem Klassiker und beklagt sich darüber, daß seine Erzählung von der Redaktion abgelehnt worden ist, und zwar deshalb, weil darin ein Teufel auftritt. Der Klassiker antwortet ihm: „Kehren Sie in die Redaktion zurück und sagen Sie, der Teufel existiert, ich – Maxim Gorki – habe ihn mit eigenen Augen gesehen.“

Als die Verteidigung des Rechts auf Fantasie hat die „Kunstwahrheit“ ihre Rolle erfüllt, aber ich befürchte, sie war und ist kaum mehr als die Begründung einer interessanten, anziehenden Umleitung, die nur zu derselben Feststellung führen sollte, auf die auch die diskursive Wahrheitsaussage hinzielt – meistens eine politische oder moralische Aussage. Die Rückseite des Begriffs der Kunstwahrheit war die folgende: vom empirischen Gesichtspunkt aus gesehen „lügt“ die Metapher, aber von einem höheren Aspekt aus hat sie recht. Die Bildlichkeit des Textes bleibt hier im Rahmen einer illustrativen und ornamentalen Auffassung. Hier wurde nicht die Frage gestellt, ob jede künstlerische Aussage im Vergleich mit der außerästhetischen entweder nicht immer verschoben sei („sdvig“ bei den russischen Futuristen), oder nicht ambivalent sei (näher zur Semiotik), oder endlich ob die Kunst auf die Wahrheit, von deren Druck sie uns entlasten will, nicht überhaupt verzichtet (näher zum Formalismus).

Jedenfalls geht es im Falle der Kunstwahrheit wieder um den bekannten *circus vitiosus*, und dasselbe finden wir auch in manchen anderen Begründungen der unvermeidlichen Verbindung der Kunst mit der Wahrheit. Den Teufelskreis in der psychologischen Argumentation habe ich schon erwähnt. Dasselbe gibt aber in der historisch-epistemologischen Argumentation: Für Kunstwahrheit wird die Koinzidenz des Textes mit der gewohnten Art und Weise des Schaffens gehalten; in der ontologisch-epistemologischen Erwägung wird im Namen der Wahrheit der Text damit verglichen, was ein Produkt des Textes selbst ist; in der soziologischen Argumentation wird der Text mittels der Kriterien von *common sense* als wahr oder falsch beurteilt. Überall hier wird der ästhetische Diskurs mit einem nicht ästhetischen zu seinem Nachteil kombiniert. Interessanter ist deshalb diejenige Fragestellung, die wir im Strukturalismus und in der Semiotik der Kunst finden, wo der ästhetische Diskurs weit konsequenter ist.

Typisch für eine bestimmte Periode des Strukturalismus in der Nachkriegszeit ist die Arbeit von Robert Kalivoda aus dem Jahre 1966 – *Die Dialektik des Strukturalismus und die Dialektik der Ästhetik*.³ Kalivoda's Studie schätze ich hoch, obzwar ich mit ihr nicht völlig übereinstimme. Ich halte sie für sehr konsequent und elegant, und ich kann nur bedauern, daß Robert Kalivoda auf einige meiner Zweifel oder Bedenken keine Antwort mehr geben kann.

Bekannt ist die These Mukařovskýs, daß die transparente ästhetische Funktion (sowie auch der ästhetische Wert) die außerästhetischen Funktionen/Werte bedient, wobei sie aber selbst unsichtbar bleibt: sie ist das unsichtbare Prinzip der Organisation und des Hervorhebens der praktischen Funktionen.⁴ R. Kalivoda zieht daraus seine konsequente Schlußfolgerung, die seiner Meinung nach Mukařovský noch nicht gezogen hat: Infolge seiner Klarheit, seiner Transparenz funktioniert das Ästhetische – antiästhetisch: „...die wichtigste und ganz entscheidende Funktion der Kunst im Leben der Gesellschaft besteht in ihrem nicht-künstlerischen Funktionieren. Soviel einerseits. Andererseits werden dank dem nichtinhaltlichen, transparenten Prinzip des Ästhetischen, welches jede materielle Essenzialität verliert und sich an dem ganzen außerästhetischen Wert- und Bedeutungskomplex festsaugt, die außerästhetischen Werte und Bedeutungen aus ihrer *instrumentalen, prakti-*

sehen Funktion abgelöst.“⁵ Also: das Praktische ohne wirkliche Praktik. (Teilweise fühlen wir hier Kant's Inspiration, aber „die Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ ist in der „Kritik der Urteilskraft“ genauer bearbeitet.)⁶

Ähnlich verhält es sich bei Kalivoda mit dem Verhältnis der Kunst zum Irrtum usw. Einerseits ist die ästhetische Funktion – infolge ihrer Transparenz – im Bezug auf die außerästhetischen in solchem Maße diesen Funktionen innerlich entfernt, daß die Kunst, die einen hohen ästhetischen Wert in sich trägt, fähig ist, „eine sachlich irri-ge außerästhetische Bedeutung zu vermitteln“.⁷

Andererseits ist der Kunst jedoch „die reale Humanität“ gar nicht fremd: das Ästhetische als der „reinste, äußerste Ausdruck der anthropologischen Konstante des Menschen“⁸ läßt der realen Humanität freien Lauf. Das alles ist – wie gesagt – sehr konsequent und elegant, und es entspricht der Periode von scharfen Oszillationen und scharfen Umbrüchen im klassischen Strukturalismus.

Aus der Psychologie kennen wir die konvertiblen Bilder: in zwei gegeneinander gezogenen Linien sehen wir in einem Moment die konvexen Formen – und die Linien sind dann für uns die Umrisse einer Vase in der Mitte; im nächsten Moment sehen wir die konkaven Formen und infolge dessen Umrisse von zwei gegeneinander situierten menschlichen Gesichtern.

Unsere gegenwärtige Methodologie liebt das Motiv der Spiele, aber ich würde sagen: beliebt sind nicht so sehr die Spiele, bei denen wir die Opfer einer Sinnestäuschung sind, die Spiele, die von Außen zu uns kommen. Seit Husserl's Zeiten schätzen wir über alles die Art und Weise, in der wir die Bedeutungen auffassen, den verborgenen Sinn unserer Meinungen, und deshalb schätzen wir auch eher die Spiele, in denen *unsere* Meinungsweise zur Geltung kommt, Spiele, die wir selbst spielen, als solche, wo man mit uns spielt.

Wenn ich mich auf die Vorbedingungen der beiden Beispiele in Kalivoda's Studie konzentriere, so muß ich sagen, daß ich mich mit ihnen nicht ganz identifizieren kann. In erster Reihe zweifle ich darüber, daß die ästhetische Funktion und der ästhetische Wert unsichtbar sind. Wir können mit Sicherheit sagen, daß wir mit unserer *bewertenden* Ansicht die ästhetische Funktion *sehen*, wenn wir jenes reiche Sehensvermögen in Betracht ziehen, welches die Phänomenologie beschrieben hat (Husserl's rationales Sehen, *die Wesensschau*, Scheler's Sehen der ethischen Werte, aber auch Merleau-Ponty's sensuelles Sehen – fast in der Richtung vom Gegenstand her). Nicht das Sehen des Ästhetischen ist unmöglich, sondern schwierig ist eher über das Ästhetische, welches wir erfasst haben, zu reden.

Bei der Beurteilung z. B. eines Theaterstücks neigen wir wirklich dazu, nur über die praktischen Werte zu reden; aber sogar dabei ist uns klar, daß wir einen ästhetischen Wert gesehen haben: woher würden wir sonst wissen, daß er existiert, wie – was paradox ist – wäre sogar Mukařovskýs These möglich, wenn die ästhetische Funktion und der ästhetische Wert unsichtbar wären, wenn wir von ihnen nichts wüßten, wenn wir sie nicht früher gesehen hätten?

Im Vergleich mit der Unmittelbarkeit, mit der uns der Wert eines Kunstwerkes gegeben ist, scheint mir die „anthropologische Konstante“ eher das Ergebnis nicht gerade einer Spekulation, sicherlich aber einer diskursiven wissenschaftlichen Erwägung zu sein. Sie steht am Ende eines induktiven Begründungsprozesses. Jedenfalls gibt uns die Phänomenologie die Möglichkeit, für das Ästhetische nicht nur negative, sondern auch positive, inhaltsvolle Termini zu benützen.

Kalivodas oben erwähnte Thesen sind damit nicht über den Haufen geworfen, das beabsichtige ich nicht, sie können aber nicht mehr als absolut gelten. Mukařovský selbst hat über die Unsichtbarkeit des Ästhetischen nicht im absoluten Sinne gesprochen, sondern

er beschränkte sie nur auf die Beziehung des Ästhetischen zu praktischen Werten und Funktionen. In unserer Erwägung erschien das Ästhetische offener und es geriet in ein sichtbares Feld – freilich in kein moralisches, politisches, soziologisches u. ä. Inhaltsfeld, sondern in sein spezifisches Feld, welches auf kein anderes reduziert werden kann. Das Ästhetische kann nicht mehr für unsichtbar, nur für die Frucht einer diskursiven Schlußfolgerung gehalten werden.

Als ein spezifisches Inhaltsfeld kann das Ästhetische einerseits nicht für die Rückseite einer anderen spezifischen Funktion und eines anderen spezifischen Wertes erklärt werden (z. B. für die unsichtbare und inhaltslose Rückseite des Sichtbaren und des Inhaltsvollen); andererseits befindet sich aber das Ästhetische mit diesen Werten auf der selben Ebene dessen, was inhaltsvoll und sichtbar ist und was bewertet werden soll. Die uralte Nachbarschaft der drei Prinzipien, des Guten, des Wahren und des Schönen, war also nicht zufällig. Die Nachbarschaft ist aber weder Einigkeit noch Verwandtschaft. In dieser Hinsicht muß man von der Unkompatibilität sprechen.

Die Frage der Unkompatibilität sollte dabei wahrscheinlich noch schärfer gestellt werden als bei R. Kalivoda. Es handelt sich nämlich nicht nur um die mögliche Verbindung des Ästhetischen mit einer irrtümlichen Funktion, sondern auch um die offen erklärte Ästhetik des Bösen und des Häßlichen. Diese Ästhetik hat sich tief in die Geschichte der Kultur eingeschrieben. Meiner Meinung nach bietet aber diese Ästhetik keinen Beweis für die Verbindung von einer inhaltlich bösen außerästhetischen Intention mit einer reinen, transparenten und unsichtbaren ästhetischen Funktion. Wenigstens erlebe ich nichts ähnliches, wenn ich z. B. Baudelaires *Les fleurs du mal* lese. Jedensfalls fühle ich mich bei der Lektüre als kein passives Objekt eines Spiels von zwei verschiedenen Funktionen.

Ich werde mir aber eines anderen Spiels bewußt. Baudelaires Text fordert mich auf, am Spiel von zwei ebenso inhaltlichen als auch formalen Bedeutungsfeldern aktiv teilzunehmen. Das eine ist das Referenzfeld, das Feld der Denotation, und es ist mir klar, das es sich dort in erster Reihe um *die Lebensfülle* handelt, während die Frage der Wahrheit und des Guten darin entweder keine oder keine entscheidende Rolle spielt. (Sollte man solche Fragen dorthin imputieren, so könnte man Gefahr laufen, ein bißchen komisch zu sein.)

Wenn ich hier von Lebensfülle spreche, so möchte ich dabei betonen, daß das Häßlichste, das zur Lebensfülle gehört, z. B. bei Baudelaire die Verwesung der toten Körper, nicht deshalb ästhetisch wirksam ist, daß es dank unserer anthropologischen Konstante in dem Gedicht eine ästhetische Ausstattung erhalten hat. Die Eingliederung dieser Phänomene in den Kontext der Kunst ist eine ganz andere Sache. Die häßlichen und dabei ästhetisch wirksamen Phänomene erscheinen auch außerhalb des Kontextes der Kunst: bei all ihrer Abscheulichkeit wiederholen sich in ihnen im bestimmten Maße einige Elemente des „normal Schönen“ (die Formen, die bunten Farben) der Natur, das Ästhetische ist hier nicht leer, sondern „gegenständlich“. Soviel im Zusammenhang mit dem Referenzfeld.

Eine wieder ganz andere Sache ist das Feld der Konnotationen. Die Konnotation denotiert – wie bekannt – den Sinn der Referenz, wobei sie ihn aber in ihrem eigenen Sinne meint. Die Referenz konnte seitens des Verfassers im groben und sogar unmenschlichen Sinne gemeint sein, das kann man nicht ausschließen, aber erst mit dem Sinn der Konnotation erscheint die wirkliche Frage des Irrtums, der Lüge, des Bösen, des Brutalen usw. Hier aber gehört das Hauptwort dem Empfänger!

Kann die Kunst lügen? Ja, das kann sie, besonders auf der Ebene der Denotation. Dort kann sie alles. Die Rettung liegt aber nicht in der leeren ästhetischen Funktion und im leeren ästhetischen Wert, sondern in jenem Spiel von der inhaltsvollen Denotation und Konnotation,

bei dem der Rezipient aktiv ist. Die Kunst kann lügen. Die Frage ist, wie weit der Rezipient belogen werden kann.

ANMERKUNGEN

1. Tübingen 1960.
2. Darüber gesprochen hat Dr. L. Svoboda in seinem Beitrag *Die Paradoxe in der normativen Schlußfolgerung* bei der Konferenz *Das Paradox in der Wissenschaft und Philosophie* (Praha, 7.–9. 11. 1995).
3. In dem Sammelbuch *Struktura a smysl literárního díla*, Red. M. Jankovič, Z. Pešat, F. Vodička, Praha 1966.
4. J. Mukařovský: *Studie z estetiky*, Praha 1966, S. 51.
5. Vgl. Anm. No 3, S. 26.
6. Vgl. M. Sobotka: *Smyslovost v Kantově filosofii*, Praha 1974. – M. Jankovič: *Dílo jako dění smyslu*, Praha 1992. – VI. Zátka: *Kantova teorie estetiky*, Praha 1994.
7. Vgl. Anm. No 3, S. 36f.
8. Ibidem.

CAN ART LIE?

Summary

The title of this essay follows from the question, whether an analysis of art with relation to truth and non-truth does not narrow down its sense to some other than artistic criterium: "reportage criterium" (art as a copy of reality), "psychological criterium" (art as the author's self expression), "sociological criterium" (art as the satisfaction of the preferences of a particular period), and so on. That is why the essay briefly looks into the meanings of the terms "truth" and "lie". It deals with the expressions "the truth of art" and "truth in art", "artistic truth" (which in the past, rather only covered up some dogmas), and also with a formalistic thesis about the completely unproblematic compatibility of "objectively doubtful meaning" with "high esthetic worth". Art, the essay claims, can tell lies. Regarding the play of denotations and connotations, however, begs the question as to what degree the recipient can be deceived.

MŮŽE UMĚNÍ LHÁT?

Résumé

Úvaha vychází z otázky, zda uvádění umění do vztahu k pravdě a nepravdě nezužuje jeho smysl na některé mimoumělecké kritérium: „reportážní“ (umění jako kopie reality), „psychologické“ (jako autorovo sebevyjádření), „sociologické“ (jako uspokojení dobového vkusu) atd. Proto úvaha stručně obhlíží významy pojmu *pravda* i pojmu *lež*. Zabývá se jak pojmem *pravda umění*, pojmem *pravda v umění*, pojmem *umělecká pravda* (který v minulých desetiletích spíše jen zakrýval určitá dogmata), tak i formalistickou tezí o zcela

neproblémové slučitelnosti „věcně pochybného významu“ s „vysoce estetickou hodnotou“. Umění – soudí úvaha – může lhát, vzhledem ke hře denotací a konotací je tu však otázka, do jaké míry může být recipient obelhán.

KLUSÁKS THEATER- UND FILMWELT

Ivan Poledňák

Den tschechischen Komponisten Jan Klusák stellte ich bereits im vorherigen, ersten Jahrgang dieser unregelmässig erscheinenden musikologischen Publikation in den Brennpunkt meiner Betrachtungen.¹ Dort versuchte ich auch – abgesehen von einer detaillierteren Analyse eines Typs von Klusáks Kompositionen, nämlich seiner zehn Schöpfungen mit der Bezeichnung „Inventionen“ – eine umfassendere Betrachtung der Persönlichkeit und des Schaffens dieses Künstlers anzustellen.² Aber auch so kann es für manchen Leser dieser Abhandlung (für den, der die Studie über die „Inventionen“ schon lange vorher gelesen hat oder insbesondere für einen an Klusák und seinem Schaffen neu Interessierten) praktisch sein, wenn ich hier eine kurze Information über Klusák, also gewissermassen in lexikalischer Stichwortform anführe, diesmal allerdings in Form einer ausgedehnteren Anmerkung.³

Jan Klusák komponiert vor allem autochthone Musik, er schreibt aber auch viel Musik, die ein Teil komplexerer künstlerischer Ausdrucksformen sind, etwa des Theaters und vor allem des Films.⁴

Beginnen wir demnach mit der Beziehung zwischen Klusák und Film. Klusáks Kontakte mit dem Film waren zunächst und lange Zeit hindurch die eines Zuschauers. Der Protagonist unserer Abhandlung gehört einer Generation an, die lange vom Film herangebildet wurde, das Phänomen des Fernsehens hat er – allerdings nicht generationsbedingt, eher aus Prinzip – nicht akzeptiert (er besitzt nicht einmal einen Fernseher; einige Dinge aus dem Fernsehangebot sieht er sich bei seinen Freunden an). Er prahlt nicht damit, konstatiert lediglich, von der Unmenge von Eindrücken und Informationen nicht übersättigt werden zu wollen. Dagegen begleitet ihn der Film das ganze Leben hindurch. Beinahe seit seiner Geburt lebt er in einem Haus, wo sich noch immer ein Kino befindet, und die Familie sah sich hier (manchmal auch in den Kinos der nächsten Umgebung) sozusagen automatisch fast alles an, was dort gegeben wurde. Noch heute erinnert sich Klusák aus seiner Kindheit beispielsweise an den Film über den Kapellmeister František Kmoch *To byl český muzikant* (*Das war ein tschechischer Musikant*), an den Film *Madla zpívá Evropě* (*Madla singt für Europa*), an den Streifen *Kluk nebo holka?* (*Junge oder Mädchen?*) mit Adina Mandlová oder an die Filme mit den populären tschechischen Schauspielern Vlasta Burian oder Oldřich Nový. Aus der Zeit des Krieges entsinnt er sich der damaligen österreichischen Operettenfilme oder der Filme mit Marikka Röck.

Die Nachkriegszeit bedeutet für Klusák eine Zeit der Filmeuphorie und eine Explosion wahrhaft künstlerischer Erlebnisse. Er erinnert sich an Marcel Carné und dessen *Kinder des Paradieses*, an Christian Jacque und dessen *Das Gefängnis von Parma*, an Jean Renoir und dessen Film *Bestie Mensch*, an die russischen Filme *Alexander Njewski*, *Iwan der*