

Alexander García Düttmann

TEILNAHME
BEWUSSTSEIN DES SCHEINS



konstanz|university press

ALEXANDER GARCÍA DÜTTMANN ist Professor für Philosophie und Visuelle Kultur am Goldsmiths College der University of London.

Alexander García Düttmann

Teilnahme

Bewußtsein des Scheins

Konstanz University Press

Umschlagabbildung:

Honoré Daumier, »Im Theater(D as Melodram)« bzw. »Das Drama«, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Neue Pinakothek, München

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2011 Konstanz University Press, Konstanz
Ein Imprint der Wallstein Verlag GmbH, Göttingen

www.k-up.de | www.wallstein-verlag.de

Einbandgestaltung: Eddy Decembrino, Konstanz

ISBN (Print) 978-3-8353-9019-5
ISBN (E-Book, pdf) 9978-3-8353-9703-3

Inhalt

Rätselcharakter und Mysterium: Eine Einführung	9
Zur Geschichte der Teilnahme: Von Kant bis Adorno	23
Teilnahme an Kunst	87
Grenzfälle und Übertreibungen der Teilnahme	121
Teilnahme an Politik: Eine Coda	147
Der Schein: Ein Anhang	173
Anmerkung	183
Bibliographie	185
Namenregister	191

»Man sieht hieraus, daß er das Werk bloß als Kunstprodukt ansah und von uns das Gleiche verlangte, die wir noch in jenen Zuständen wandelten, wo es wohl erlaubt ist, Kunstwerke wie Naturerzeugnisse auf sich wirken zu lassen.«
Goethe, *Dichtung und Wahrheit*

Rätselcharakter und Mysterium: Eine Einführung

Muß man an etwas teilnehmen, zum Beispiel an Kunst oder Politik?

»Jeder Mensch will gleichzeitig teilnehmen und in Ruhe gelassen werden« (Hoffmann, 11), behauptet Thomas Bernhard in einem Gespräch. »Und da das eigentlich nicht möglich ist, beides, ist man immer in einem Konflikt.«

Wer interessiert sich aber für diesen Konflikt? Vielleicht der Schriftsteller oder der Dichter. Selten der Philosoph, der sich eher für die allgemeinen Bedingungen interessiert, unter denen man an Kunst und Politik teilnimmt, für die begrifflichen Erfordernisse der Teilnahme, nicht aber für ihre Psychologie. Es sei denn, der von Bernhard genannte Konflikt, der ja ebenfalls ein allgemeiner zu sein beansprucht, ist mehr als nur ein psychologischer und läßt sich auf den Begriff der Teilnahme selber beziehen, als würde sie ihn hervorbringen. Daß man sich fragt, ob man an Kunst und Politik teilnehmen muß, kann dann von der Anstrengung herrühren, der Zumutung, die eine solche Teilnahme aufgrund ihrer Bedingungen oder Erfordernisse bedeutet. Die Teilnahme mag beispielsweise eine Zumutung für den Teilnehmenden sein, weil der Kunst ein Rätselcharakter eignet, sie nicht sagt, was sie sagt, die Politik aber ein Mysterium birgt, das der Freiheit. Man könnte natürlich vermuten, daß selbst in diesem Fall Philosophie und Literatur weiterhin voneinander abweichen, daß in den Augen des Schriftstellers, des Dichters die guten oder schlechten Gründe, die der Philosoph für die Verweigerung der Teilnahme sucht und findet, sie schon zu sehr idealisieren. Er will nicht einmal psychologische Gründe gegen philosophische ausspielen.

In den vergangenen Jahrzehnten sah es zumindest aus der Perspektive des Kunstbetriebs so aus, als wollten sie alle lieber daran teilnehmen als in Ruhe gelassen werden. Und oft wollten sie gerade durch die Teilnahme an Kunst ebenfalls an Politik teilnehmen, gleichgültig, mit welchen Schwierigkeiten die Philosophie hätte

aufwarten, welche Konflikte die Literatur hätte aufdecken können. Der Begriff der Teilnahme, im Englischen »participation«, ist in der Gegenwartskunst sogar zu dem Begriff avanciert, der sowohl die Erscheinung des Werks als auch eine politische Dimension dieser Erscheinung bezeichnen soll. Ist es jedoch überhaupt sinnvoll, von einer Teilnahme *an* Kunst zu sprechen, wenn man sie nicht schon als eine Art Betrieb, von einer Teilnahme *an* Politik, wenn man sie nicht schon als institutionalisierten Machtkampf vorstellt? Und während es durchaus zutrifft, daß nicht jeder an Kunst teilnehmen will, ist es nicht ausgemacht, wie sinnvoll die Frage ist, ob man an Politik teilnehmen soll oder nicht, man mag sie nun als institutionalisierten Machtkampf vorstellen oder nicht. Wiederholt hat man ja der Teilnahme an Kunst vorgehalten, die Weigerung einer Teilnahme an Politik zu fördern und sich dadurch in eine ideologische Angelegenheit zu verwandeln. Dennoch kann möglicherweise nur der an Kunst und Politik teilnehmen, der uneingeschüchtert zugibt, er wolle eigentlich in Ruhe gelassen werden, oder er befinde sich in einem dummen Konflikt, den aus der Sache abzuleiten er ablehne, weil er sich mit einer solchen Ableitung, mit einer solchen Begründung des Konflikts, bereits zu stark auf die Teilnahme einlassen müsse, der Konflikt dann schon eine Veranstaltung sei. Maurice Blanchot spricht von den Dichtern, die sich »dafür interessieren, was die Dinge und die Wesen wären, wenn es die Welt nicht gäbe.« (Blanchot, 335) Wenn der Teilnehmer nicht der Teilnehmer wäre, sondern die Kunst oder die Politik, an denen er teilnehmen soll, würde er sich wahrscheinlich weder eine erzwungene Teilnahme wünschen noch teilnahmslose Abstumpfung.

Daß man an Kunst und Politik teilnimmt, kann zunächst einfach heißen, daß man sich so verhält, wie es die Kunst und die Politik erfordern. Das setzt keineswegs voraus, daß die Teilnahme eine Teilhabe im Sinne einer Teilhaberschaft ist. Denn als Teilnehmer verfügt man nicht über Kunst und Politik. Vielmehr muß man sich von ihnen die Bedingungen der Teilnahme erst vorgeben lassen. Ja, es kommt wohl überhaupt erst zu einer Teilnahme, wenn Kunst und Politik sie herausfordern, man nicht genau weiß, womit man es zu tun hat, wie man sich kunstgerecht oder politisch geschickt und verantwortlich verhält und verhalten soll, ob man es je können wird. Das gilt für den Künstler selber nicht weniger als für den Betrachter.

Das Gemälde des Tizian »Amor sacro e amor profano« ist bekanntlich in der Galleria Borghese ausgestellt. In seinem Buch *Autobiografía sin vida* schreibt der spanische Schriftsteller und Essayist Félix de Azúa über das kunstgerechte Verhalten eines Betrachters zu diesem Gemälde: »*Recht besehen* wissen wir, daß die ›Himmlische und irdische Liebe‹ des Tizian *in Wirklichkeit* ein neuplatonisches Manifest ist. Deshalb muß man sich so anstrengen, es nicht zu wissen, will man das Leben oder das Licht der beiden weiblichen Körper erhalten, die sich an einen antiken Sarkophag lehnen.« (Azúa, 141) Die Schlußfolgerung, die diese zwei Sätze verbindet, mag den Leser zunächst überraschen. Es ist, als müßte die Teilnahme an Kunst, das kunstgerechte Verhalten zum Werk, ein Wissen davon haben, was das Gemälde darstellen soll, ein Bewußtsein davon, daß das Werk nicht einfach das darstellt, was es darstellt, oder daß zwischen Darstellung und Dargestelltem ein Abstand besteht, da die Darstellung auf ein anderes zielt als eben das Dargestellte. In dem Maße, in dem die Darstellung lediglich durch das Dargestellte auf dieses andere, auf die symbolische Bedeutung zielen kann, muß der Betrachter ein Bewußtsein von der Darstellung als Darstellung oder von der Kunst als Kunst haben, will er sich kunstgerecht zu Tizians Gemälde verhalten, an der Kunst teilnehmen. Und doch ist, nimmt man Azúas Schlußfolgerung ernst, die man als Warnung lesen kann, genau ein solches kunstgerechtes Verhalten nicht wirklich kunstgerecht. Die Wirklichkeit der Kunst entzweit sich, das Leben ist in den Sarkophag eingelassen wie das Wasser, das Tizian darin gemalt hat. Man muß nämlich das Wissen und das Bewußtsein einklammern, das sich zugleich behaupten soll. Man muß nicht die Darstellung, sondern das Dargestellte sehen, dem der Künstler Leben einhaucht, indem er es in dem Licht seiner Malerei erscheinen läßt. Der kunstgerechte Betrachter muß sich also zu dem Als-ob des Gemäldes verhalten, seinem Schein erliegen, dem, was vom Körper bleibt, will er nicht einen entscheidenden Aspekt des Kunstwerks, der Kunst, versäumen, und die Teilnahme verkürzen, zu einer Teilnahme, die keine Teilnahme an Kunst mehr sein kann. Gewiß, Azúa ist sich durchaus der Schwierigkeit bewußt, der Zumutung an den Betrachter, die mit seiner eigentümlichen Schlußfolgerung verknüpft ist. Denn wie soll man etwas vergessen, was man weiß, ja, wie soll man etwas vergessen und sich dabei dennoch daran erinnern, das Gemälde vor Augen haben *und* es vor Augen führen?

Und so versucht Azúa sich an einer Lösung des Scheinproblems, des Problems des Verhältnisses von Bewußtsein und Schein, Erinnerung und Vergessen in der Teilnahme an Kunst: »Wenn ein [sofortiges] Vergessen sich als unmöglich erweist, weil die richtige Lesart mit ihrer Undurchsichtigkeit bereits das lebendige Bild für immer verdeckt hat, sollten wir wenigstens so tun, als hätten wir sie vergessen. Und dann können auch wir im Gemälde entweder ein Gemälde oder eine rationale Abhandlung erblicken, die sich mit optischen Symbolen verkleidet hat, so wie bei jenen Schexperimenten, bei denen man eine Zeichnung willentlich entweder als Ente oder als Hase sehen kann.« (142) Die Auswirkungen des Bewußtseins, mit dem man an Kunst teilnimmt, sind unwiderrufflich, als würde sich die Kunst im Akt der Teilnahme, die ihren Erfordernissen gerecht zu werden versucht, gegen sich selber kehren. Das Bewußtsein ist unerbittlich, läßt kein Vergessen zu, wird von jedem Vergessen bedroht. Man muß deshalb, um dem Bewußtsein zu entgehen, dem man nicht zu entgehen vermag, so tun, als ob, sich gleichsam verkleiden, die Tätigkeit des Bewußtseins nachahmen, das einzig verkleidet, die Kunst zu einer Verkleidung herabmindert.

Azúa spricht sich an der angeführten Stelle nicht für jenes Betrachten des Gemäldes aus, dessen Kunstgerechtigkeit auf einem gleichzeitigen Sehen beruhen soll, auf einem Sehen des Körpers, das ihn als Körper sieht, und auf einem Sehen, das ihn als optisches Symbol sieht, als könne ein einziger Akt der Teilnahme den Körper im Symbol und das Symbol im Körper durchschimmern lassen. Er spricht sich für ein Betrachten des Gemäldes aus, dessen Kunstgerechtigkeit auf einem wechselnden Sehen beruhen soll, zwischen richtiger Lesart und lebendigem Bild, zwischen Bewußtsein und Schein, als könne ein ständig verdoppelter Akt der Teilnahme sich an das Wissen erinnern und es wieder vergessen, oder als wäre die Erinnerung nicht einfach Erinnerung und das Vergessen nicht einfach Vergessen, als wären beide bloß Ahnungen. Dann muß aber ein kunstgerechtes Verhalten nicht nur ein stets einseitiges Verhalten sein, das man eigentlich gar nicht kunstgerecht nennen darf, rückt es doch den Berührungspunkt zwischen den beiden Seiten, die Kunst, ins Dunkle. Auch das Wissen muß dann stets darauf verzichten, Wissen zu sein, das Werk gänzlich intelligibel zu machen, über das der Wille verfügen soll; auch das Vergessen muß dann stets darauf verzichten, Vergessen zu sein, dem Schein zu

erlauben, seine Wirkung zu tun. Hätte sich Azúa hingegen für die erste Möglichkeit entschieden, für eine Gleichzeitigkeit beim Sehen, beim Betrachten, beim Teilnehmen, statt für einen willentlichen Wechsel, so hätte er sich immer noch fragen müssen, ob die Lebendigkeit des Bilds, die er zur Geltung bringen will, nicht zur Folge hat, daß in dem kurzen und sicherlich kaum abzusondern- den Augenblick, in dem man die beiden weiblichen Körper als weibliche Körper erkennt, jedes Wissen um deren optische Symbolik oder um ihre Darstellung irrelevant ist.

Ein in Brauntönen gehaltenes Ölgemälde des französischen Künstlers Honoré Daumier, das um 1860 entstanden ist, zählt zu den Beständen der Münchner Neuen Pinakothek. Wo man sich auf es bezieht, scheint es manchmal den Doppeltitel »Im Theater (Das Melodram)« zu tragen, manchmal den einfachen Titel »Das Drama«. Man sieht auf diesem Gemälde das Volk, das vom Balkon aus an einer Theateraufführung teilhat. Der Ausdruck der im Profil gemalten Gesichter ist einer des Mitgenommenen-, ja des Hingerrissenseins, als wäre das Bühnengeschehen höchst wirklich. Auf der Bühne erkennt man drei in klischerter dramatischer Pose erstarrte Gestalten, die man schnell als gesichtslose Pappfiguren identifiziert: eine verzweifelt sich abwendende Frau, ein niedergestreckt am Boden liegender Mann und dazwischen ein zweiter Mann, der mit dem Zeigefinger der einen Hand auf den Toten weist, während er in der anderen Hand einen Dolch hält und seinen Arm anklagend zur Frau hin ausstreckt. Das Gemälde verdoppelt also die Perspektive, als würde der Betrachter etwas sehen, das die gemalten Zuschauer nicht sehen, nämlich die Künstlichkeit des Geschehens, den Kunstcharakter einer Theateraufführung *und* die Konventionalität des Dargestellten und der Darstellung. Die Teilnahme wird nicht nur von einer Illusion erzeugt, von einem Als-ob, sondern erweist sich gleichsam selber als illusionär und unwirklich. So groß die Versuchung nun sein mag, die Perspektive des Betrachters, dem das reflexive Als-ob des Gemäldes ein Bewußtsein des Als-ob vermittelt, der Perspektive der gemalten Gestalten aus dem Volk, die gebannt auf die Bühne starren, vorzusetzen, die eine als die der Intelligenz, die andere als die der Täuschung, der Roheit, der Dummheit auszugeben, so sehr muß man sich davor hüten, dieser Versuchung nachzugeben und sich die Hände zu reiben. Schon deshalb, weil die erste Perspektive immer noch von einem Als-ob abhängt, von der Darstellung des Gemäldes, und die Intelligenz

sofort in Dummheit umschlägt, in Kunstfremdheit, wenn sie nicht ihrerseits am Dargestellten teilnimmt, sich vom Gemälde als Darstellung berühren läßt. Es ist, als wäre es unvermeidlich, daß ein dritter Blick sich wiederum von hinten auf die betrachtende Intelligenz richtet, der ihren blinden Fleck sieht, den einer irreduktiblen Unmittelbarkeit oder eines irreduktiblen Scheins; als könne sich der Betrachter vom Volk nicht einfach ausnehmen, ohne selber zur Pappfigur zu werden. Er erstarrt dann in kunstfremder Eitelkeit und wird unwillkürlich ins Als-ob einbezogen, in eine Komödie, die ihn dem lachenden Volk aussetzt.

Um ein bewußtes und ein vom Schein bestimmtes Verhalten, die zwei Momente der Teilnahme an Kunst, ist es dem italienischen Filmregisseur Michelangelo Antonioni in einem kurzen Film aus dem Jahr 1965 zu tun, der die zwei Episoden von *I tre volti* einleitet und deshalb »Prefazione« heißt, »Vorwort«, aber auch unter dem Titel »Il provino« bekannt ist, »Die Probeaufnahme«. Der Film kreist um eine geheimgehaltene Probeaufnahme, die nachts in den neuerbauten Studios des Produzenten Dino de Laurentiis stattfindet und für die deutsch-iranische Prinzessin Soraya den Beginn einer Karriere markieren soll, als würde sie eine neue Rolle für sich suchen. Einer der Journalisten und Photographen, die Wind von der Sache bekommen haben und das Studio umlagern, antwortet auf die Frage, warum Soraya versuche, als Schauspielerin zu agieren, sie sei es wahrscheinlich müde, als Prinzessin aufzutreten. Der Film, dessen erste Einstellung den aus Neonröhren geformten Buchstaben »a« zeigt, die Namensinitiale des Regisseurs und ein Fragment des Namens, der an der Fassade des Zeitungsgebäudes angebracht ist, in dem die Journalisten ihrer Arbeit nachgehen, enthält eine weitere Einstellung, die vier Buchstaben desselben Namens zeigt, wobei der erste durch eine Leerstelle von den drei anderen getrennt ist. Erst später, wenn das Auto der Journalisten vor den Filmstudios parkt, wird man den vollständigen Namen der Zeitung lesen können, »Paese Sera«, ein linksgerichtetes römisches Blatt, das aufgrund einer Initiative der kommunistischen Partei in der Nachkriegszeit gegründet wurde. In der genannten zweiten Einstellung erkennt man die Buchstaben »e«, »s«, »e« und »r«. Die Reihenfolge ergibt »eser« und erinnert somit an das italienische Wort für »Sein«, »essere«. Das Sein ist in »Prefazione« zunächst das gesellschaftliche der Arbeit, die zu ungewohnter Stunde und in einer ungewohnt leeren Umgebung verrichtet wird, sei es, daß sie

die Arbeit der Zeitungsleute ist, die im Büro und in der Druckerei die nächste Ausgabe vorbereiten oder sich die Nacht um die Ohren schlagen, weil sie einer Geschichte oder einem Gerücht nachgehen, die sie als Nachricht bringen wollen, sei es, daß sie die Arbeit der Filmleute ist, die, um kein Aufsehen zu erregen, die Probeaufnahme auf eine vorgerückte Stunde verlegt haben – die meisten Angestellten haben das Gebäude bereits verlassen, in dem das Studio und die Dienstzimmer des Produzenten untergebracht sind. Wenn zum Schluß die Zeitungsleute einsehen müssen, daß ihr Warten auf die Prinzessin vergeblich war, ihr Abgang ebensowenig eine Gelegenheit zu einem Schnappschuß bieten wird wie ihr Auftritt, weil sie das Filmstudio durch einen Hintereingang verlassen hat und im Morgengrauen in ihr Hotel zurückgekehrt ist, entfernt sich die Kamera von der Gruppe und richtet sich in einer letzten Einstellung auf die Schnellstraße, die man im Hintergrund sieht, dort, wo man auch die Umrisse von Pinienbäumen ausmachen kann. Das Dröhnen der Last- und Lieferwagen, die jetzt auf der zuvor leeren Straße fahren, drängt sich in den Vordergrund, als würde die eigentümlich scheinhafte Arbeit der Zeitungs- und Filmleute, die sich auf den Nachhauseweg begeben, an der eigentlichen gesellschaftlichen Arbeit abprallen, an der harten Praxis. Eine solche Ironie des Kontrasts zwischen Ernst und Unernst der Arbeit bestimmt ebenfalls zwei Szenen, in denen die Zeitungsleute erscheinen. In der einen, die in der Druckerei des »Paese sera« spielt, wird dem Journalisten mitgeteilt, ein Artikel über die Anhebung der Brotpreise halte den Platz für eine kurzfristig eingefügte Notiz über Sorayas Schauspielerambitionen besetzt. In der anderen, die vor dem Filmstudio spielt, hört der Journalist ein Rabenkrächzen und fragt den Photographen, woher das Geräusch komme. Er erhält zur Antwort, das Krächzen stamme aus dem Zoo, den der Produzent de Laurentiis für die Arbeit an dem Filmspektakel *Die Bibel* hätte einrichten lassen; so wie Noah einen Raben ausschickt, der unverrichteter Dinge zur Arche zurückfliegt, so ist für die Zeitungsleute noch kein Land in Sicht, hat sich Soraya noch nicht blicken lassen.

Das Sein ist in »Prefazione« aber auch das durch die Kunst hergestellte, spaltet sich in Herstellung, in die Veranschaulichung eines Schaffensprozesses, der mit der Probeaufnahme anhebt, und in Hergestelltes, in den Film, den Antonioni gedreht hat und der fast ein Dokumentarfilm ist. Man sieht, wie Sorayas Gesicht vor einem schwarzen Hintergrund mit Hilfe von Blenden in zwei Häl-

ten aufgeteilt und gemustert wird, wie Schminke und Lippenstift auf es aufgetragen und die Wimpern retuschiert werden, wie verschiedene Perücken auf einem Bord, an dem die Kamera entlangfährt, auf eine Anprobe warten, wie eine Angestellte des Studios ein rotes Cocktailkleid nachbügelt. Während Sorayas Gesicht und das der Freundin, die sie begleitet, von vorne oder im Spiegel gefilmt werden, so daß der Blick auf die Kamera gerichtet ist; während Soraya sich in einer Reihe von Kostümierungen betrachtet und einmal wütend dunkelrote Flüssigkeit auf die Spiegelfläche schleudert, bleibt das Gesicht des Produzenten, den Dino de Laurentiis selber spielt, unsichtbar. Entweder sorgt die Körperhaltung dafür, daß es sich von der Kamera abwendet, oder andere Körper treten zwischen es und das Gesichtsfeld des Zuschauers, oder die Einstellung ermöglicht lediglich Rücken- und Profilansichten, als hätte die Macht kein Gesicht, sondern nur eine Stimme, die Entscheidungen kundtut, als wäre das Gesicht die Sichtbarkeit eines Ausdrucks und als wäre sie deshalb im Grunde ausdruckslos. Sorayas Ankunft im Filmstudio findet im Dunkeln statt, weil man die Neonbeleuchtung ausgeschaltet hat, die ein Vordach über der Auffahrt bildet. Nur das Aufblitzen eines Photoapparats der Zeitungsleute erlaubt es, für einen kurzen Augenblick Gestalten zu erkennen, die sich schnell vom Auto in die Empfangshalle begeben. Enttäuscht stellen die Zeitungsleute fest, daß die Photographien wertlos sind, da sie das Gesicht der Prinzessin nicht erfaßt haben, dem Photographen in der blinden Hast kein Glück beschieden war. Die Freundin sagt zu Soraya, die in einer langwierigen, viele Zigaretten kostenden Prozedur für die Probeaufnahme hergerichtet wird, sie sei erzogen worden, ihre Gefühle zu verbergen, nun müsse sie diese aber zur Schau stellen. Der Rollenwechsel ereignet sich, wie man der Bemerkung entnehmen kann, als Umkehrung, nicht als Übergang, weil es im Bereich der Macht verschiedene Formen der Ausdruckslosigkeit gibt, die der ausgeübten und darum unsichtbaren Macht und die der repräsentierten und darum sichtbaren Herrschaft, über sich und über andere. So tritt die Spaltung zwischen Herstellung und Hergestelltem besonders sinnfällig dort hervor, wo sie einer Spaltung zwischen Ausdruck und Ausdruckslosigkeit gleichkommt.

Wenn Antonionis Darstellung einer Probeaufnahme beim Zuschauer das Bewußtsein von der Kunst als einem Hergestelltem wachhält, stößt man in seinem Film auf zwei Sequenzen, die auf

eine unmittelbare Teilnahme zielen, darauf, daß der Zuschauer einem Schein erliegt. Einerseits wird die Prozedur der Herrichtung Sorayas von einem Telefongespräch unterbrochen, das sie mit ihrer Mutter auf deutsch führt, um sie zu bitten, mit dem nächsten Flugzeug von München nach Rom zu eilen, als würde es die Tochter nicht mehr aushalten, als wolle sie keine Rolle mehr spielen müssen, weder die der vertriebenen Prinzessin noch die der angehenden Schauspielerin. Es ist unwahrscheinlich, daß diese Sequenz die Unmittelbarkeit der Teilnahme fördert, man dem Schein erliegt und als Zuschauer Mitleid mit der jungen Frau empfindet. Andererseits endet die eigentliche Probeaufnahme mit Nah- und Weiteinstellungen, die Soraya in großer Abendgarderobe vorführen, eine Prinzessin, die eine Prinzessin spielt. In der hell erleuchteten Dekoration, die im Studio aufgebaut worden ist und die im Nichts der ungeheueren räumlichen Ausdehnung einer kleinen illuminierten Insel ähnelt, geht sie, ohne daß eine obere Etage vorhanden wäre, eine Wendeltreppe hinunter, um sich in einem mit Pflanzen, Möbeln, Bibelots, einem Lüster und einem Perser ausgestatteten Zimmer, über dessen dünne Holzwände man eine Tapete mit Blumenmustern gespannt hat, dem unversehens starken Luftzug auszusetzen, der durch die wehenden Tüllvorhänge einer offenen Fenstertür eindringt und von Ventilatoren mit langen Röhren erzeugt wird. Romantische Klaviermusik erklingt, vermag jedoch den Krach der Windmaschine nicht zu übertönen. Obwohl Antonioni den Zuschauer nie vergessen läßt, daß es sich um eine Probeaufnahme in einem Filmstudio handelt, die Künstlichkeit des Orts um so mehr hervorhebt als der englische Stil des falschen Zimmers von dem sachlichen der Umgebung absticht, ist es, als würde sich die aufwendig vorgetäuschte Stimmung dem Zuschauer mitteilen. Diese Stimmung ist der abstrakte Rest des Melodrams, der Übertreibung der Gefühle, die Bewußtsein und Schein, die beiden Momente oder Aspekte der Teilnahme an Kunst, in entgegengesetzte Richtungen auseinanderstreben läßt, in eine Innenansicht und eine Außenansicht, die sich kaum mehr miteinander vertragen. Sie ist Anfang und Ende der unmittelbaren Teilnahme, der Teilnahme am Schein.

In der Konstruktion des Filmbildes entspricht der Außenansicht oder dem Bewußtsein der Vermittlung, durch die der Zuschauer den Film *als* Film sieht, die klar umrissene, meist rechteckige geometrische Form, das Raster; ergänzt wird sie durch die Windun-

gen, die Neonröhren, angebracht am Straßengeländer außerhalb des Studios, in der Dunkelheit erkennbar machen. Antonioni hat auch einen rätselhaften Bau, eine Art Labyrinth aus Plexiglas, in der Nähe der Dekoration aufstellen lassen, in der Soraya sich während der Probeaufnahme bewegt, als hätte er der gewundenen Form das Volumen eines Artefakts verleihen wollen. Ein Mitarbeiter der Produktionsgesellschaft irrt in dem Labyrinth umher, weil sich in seiner Mitte ein Telephon befindet, mit dem er Soraya anrufen soll. Die schwach herausfordernden Fragen, auf die die Prinzessin überwiegend konventionelle Antworten gibt, schaffen dann eine Art inhaltlichen Vorwand für die Probeaufnahme. Nimmt sich Antonioni selber auf die Schippe? Man hat sein Werk mit dem Gemeinplatz der Entfremdung zwischenmenschlicher Beziehungen zugestopft. Jeder tappe im Dunkeln, nur ein paar Schauspieler nicht, antwortet Soraya ironisch auf eine der ihr gestellten Fragen.

Der Innenansicht, der Unmittelbarkeit der Teilnahme, dem Schein, entspricht in der Konstruktion der Filmbilder das Wuchern, das die Klarheit des Umrisses rechteckiger oder gewundener Formen verdunkelt. Die erste Störung bleibt wohl unbemerkt. In der rasterförmigen Empfangshalle des Studios gleitet die Kamera an einer Wand vorbei, die ein Werbephoto schmückt, auf dem eine schöne Frau vor dem Hintergrund grüner Blätter erscheint. Erst als Soraya durch die Pflanzen hindurch gefilmt wird, mit denen man die Dekoration ausstaffiert hat, als wäre sie in einem anderen Labyrinth, wird die strenge Geometrie sichtbar durchkreuzt. Der Sturm fegt gleichsam das Raster für kurze Zeit hinweg. Unter höchst prekären Bedingungen steigt die Stimmung auf. Sie schillert rampontiert und enigmatisch zwischen dem Verdinglichten und dem Genuinen.

In Straussens Oper *Ariadne auf Naxos* wird man zum Schluß doch noch in die *opera seria* gezogen, obwohl ihre Künstlichkeit, der Umstand, daß sie ein Kunstprodukt ist, dessen Anspruch nicht mehr ernst genommen wird, so sehr in den Vordergrund rückt, daß sich die Klage über den Verlust in den Jubel der Vereinigung mit der *opera buffa* wandelt. In Nabokovs Roman *Pale Fire* apostrophiert der Hochstapler, der den Kommentar verfaßt, am Ende eines Abschnitts, der eine abenteuerliche Flucht aus einem Operatenkönigreich schildert, den Leser mit den Worten: »Ich möchte glauben, der Leser hatte Spaß an dieser Anmerkung.« Der Spaß wäre ein begrenzter gewesen, hätte ihn nur das Wiedererkennen

der Topoi bereitet, hätte sich der Leser nicht dem Schein hingegeben. In Anthony Asquiths erstem Stummfilm *Shooting Stars* besucht eine der Hauptfiguren, ein auf Heldenrollen abonniertes Schauspielers, eine Filmvorstellung. Er sieht sich selber auf der Leinwand, fiebert mit und klatscht begeistert beim Anblick der rettenden Tat des Helden, den er spielt. Später wünscht er sich, das Leben sei dem Kino ähnlicher.

Zwei Jahre nach Fertigstellung von »Prefazione« hat Luchino Visconti, mit dem Antonioni 1946 das umfangreiche Drehbuch *Il processo di Maria Tarnowska* schrieb, eine aus unvereinbaren Perspektiven erzählte Geschichte, die Episode »La strega bruciata viva« zu dem Film *Le streghe* beigesteuert. Der Produzent war wiederum Dino de Laurentiis, der Film kreiste wiederum um eine Frau, Silvana Mangano in verschiedenen Rollen, die Episode wurde wiederum von de Laurentiis eigenmächtig gekürzt; wiederum hat der Regisseur die Endfassung verworfen. Wie Antonionis Portrait einer von der Presse verfolgten Prinzessin, die eine Probeaufnahme macht, bietet Viscontis Episode sowohl eine Innen- als auch eine Außenansicht von dem Leben einer Berühmtheit, die jeweils auf die zwei Aspekte der Teilnahme an Kunst verweisen. Der Vergleich lohnt, weil Visconti das Melodram nicht auf seinen Rest reduziert, auf das eigentümliche Aufwallen einer Stimmung, an der der Zuschauer unmittelbar teilnehmen kann. Ganz im Sinne der Sequenz, in der Soraya den Beistand der Mutter sucht, setzt er weiterhin auf Empathie mit einer fiktiven Gestalt. Nachdem die Gäste der Schauspielerin Gloria, die während eines mondänen Gesellschaftspiels in einem Kitzbühler Châlet eine Ohnmacht erleidet, Schicht um Schicht ihre Verkleidung abgenommen haben, das hochgekämmte Haar einer Perücke, die schweren Nerzwimpern, die Pflaster, die die Haut um die Augen straffen, zeigt Visconti die ungeschminkte Frau, die spät in der Nacht ein Überseegespräch mit ihrem Gatten führt, einem einflußreichen Filmproduzenten. Am nächsten Morgen restauriert die Privatsekretärin wieder das Bild, zu dem das Gesicht erstarrt ist. Während des Gesprächs läßt die Schauspielerin ihren Mann wissen, daß sie schwanger ist, fleht ihn an, sie nicht wegen eines anstehenden Filmprojekts zum Abbruch der Schwangerschaft zu zwingen, bricht zusammen, als sie auf Unverständnis stößt. Wir, die berühmten Schauspielerinnen, die Hexen der Gegenwart, sind unter der Maske, die uns aufgesetzt wird, ebenfalls Frauen, scheint hier die triviale Botschaft zu lauten.

In seinem früheren Beitrag zu dem Episodenfilm *Siamo donne* hatte Visconti sie in einem hintergründigen Spiel von Realität und Fiktion aufgelöst. Glorias melodramatische Szene läßt den Zuschauer kalt, als hätte das Bewußtsein des Scheins oder des Als-ob, das sich von der Thematisierung der Künstlichkeit und der Aufwendigkeit der Inszenierung nährt, den Grund der unmittelbaren Teilnahme unterhöhlt. Wie der Vergleich also verdeutlicht, erweist sich Antonioni in diesem Fall als der Regisseur mit einem ausgeprägteren Sinn für Möglichkeit und Unmöglichkeit der Kunst, und zwar gerade weil er den einen Aspekt der Teilnahme dem anderen nicht einfach aufopfert, ihn an der Grenze seines Verschwindens noch einmal verwandelt: quasi eine Stimmung.

Die Schwierigkeit, die Zumutung, das Problem der Teilnahme an Kunst besteht also darin, wie sich ihre beiden Aspekte oder Momente, das Moment des Bewußtseins und das der Scheinverfallenheit, das des So-ist-es und das des Als-ob, zueinander verhalten, wie sie beide im Akt der Teilnahme unverkürzt und unvermindert zur Geltung kommen können. Begrifflich erfordert die Teilnahme an Kunst ein Bewußtsein davon, daß Kunst eben Kunst ist, weil man sich sonst nicht fragen könnte, wie das Kunstwerk gemacht ist, warum der Künstler es so und nicht anders gemacht hat, in welchem Bezug es zu anderen Kunstwerken steht, was neu an ihm ist, ob es mit ihm etwas auf sich hat, worin die Bedeutung seiner Besonderheit besteht. Begrifflich erfordert die Teilnahme an Kunst aber ebenfalls, daß man ihrem Schein erliegt, weil man sie sonst als Vehikel für den Transport von Bedeutungen benutzen würde, die man grundsätzlich auch anders transportieren könnte, etwa in Gestalt eines Aufsatzes oder einer Abhandlung. Wie erliegt man dem Schein? Man hat, wenn man ein Kunstwerk betrachtet, das Gefühl, es gehe einen etwas an, es treffe etwas, obwohl man nicht angeben kann, was dieses So-ist-es meint, warum man selber sich von dem Werk getroffen fühlt, als wären So-ist-es und Als-ob untrennbar. Die Teilnahme an Kunst ist eine Erfahrung der Intensität, des Hineingezogenwerdens in das Werk, ja des Versinkens in ihm. Eine solche Erfahrung ist sie freilich auch, wenn man dem Schein erliegt, weil man zumindest für einen Augenblick vergißt, daß es sich um Kunst handelt, und unmittelbar an das Dargestellte glaubt, das Kunstwerk als etwas Gegebenes oder als ein Stück Natur nimmt, nicht als etwas Gemachtes. Man läßt sich von dem Schicksal einer Romangestalt rühren, weint als Zuschauer eines