

Johannes Kirschenmann / Christoph Richter / Kaspar H. Spinner (Hg.)



Reden über Kunst

kopaed

KONTEXT
KUNSTPÄDAGOGIK

Johannes Kirschenmann / Christoph Richter / Kaspar H. Spinner (Hg.)

Reden über Kunst

**Fachdidaktisches Forschungssymposium
in Literatur, Kunst und Musik**



Kontext Kunstpädagogik Band 28

herausgegeben von Johannes Kirschenmann, Maria Peters und Frank Schulz

Johannes Kirschenmann / Christoph Richter / Kaspar H. Spinner (Hg.)

Reden über Kunst

**Fachdidaktisches Forschungssymposium
in Literatur, Kunst und Musik**

kopaed (muenchen)
www.kopaed.de

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

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

Gefördert von der Friedrich Stiftung

*Titelbild: Gerrit van Honthorst: Das Konzert (Detail), um 1625
Öl auf Leinwand, Galleria Borghese, Rom*

ISBN 978-3-86736-128-6

Druck: Majuskel Medienproduktion, Wetzlar

Lektorat: Petra Renkel, München

Satz und Layout: Martin Binder, Feuchtwangen

Gesetzt auf Apple Macintosh in Adobe InDesign CS4

Schriftfamilien: ITC Weidemann (Kurt Weidemann †),

Frutiger LT (Adrian Frutiger), Sabon Greek (Jan Tschichold †),

Zapf Dingbats (Hermann Zapf)

© kopaed 2011

Pfälzer-Wald-Straße 64, 81539 München

Fon: 089. 688 900 98 Fax: 089. 689 19 12

E-Mail: info@kopaed.de Internet: www.kopaed.de

Einleitung

Reden über Kunst.

Fachdidaktisches Forschungssymposium in Literatur, Kunst und Musik 11

Martin Seel

Dialoge über Kunst 15

Ursula Brandstätter

»IN JEDER SPRACHE SITZEN ANDERE AUGEN« – Herta Müller.

Grundsätzliche Überlegungen zum »Reden über Kunst« 29

L I T E R A T U R**Ulf Abraham**

Die Wahrheit schweigt grundsätzlich.

Reden über Literatur im Unterricht 47

Kaspar H. Spinner

Gespräch über Literatur: Was Schülerinnen und Schüler lernen sollen..... 63

Christoph Bräuer

Literarische Gespräche im Deutschunterricht:

Über Literatur sprechen (lernen) 73

Felix Heizmann

Ästhetische Alteritätserfahrung in Literarischen Gesprächen

mit Grundschulkindern. Ergebnisse einer explorativen Studie..... 93

Torsten Pflugmacher

»Und vor allen Dingen an euren Eindrücken auch ein bisschen arbeiten«. Eine Fallrekonstruktion zur Inszenierung ästhetischer

Erfahrung im Literaturunterricht 121

Christine Preuß

»Andere Filme – anders sehen (lernen)!«

Filmästhetisches Sehen von Schülerinnen und Schülern abbilden..... 137

Ralph Olsen

Mut zur Lenkung: neosokratische Impulse beim Reden über Kunst

(nebst Anmerkungen zum Heidelberger Modell) 163

Gabriela Paule

Über Theater reden.

Äußerungskompetenzen theatererfahrener Jugendlicher 181

Christiane Hochstadt

Sie alle träumen vom Süden, Wörtersüden – zwischen

fachdidaktischen Ansprüchen und schulischer Wirklichkeit 193

KUNST**Alexander Glas**

Wie Reden über Kunst im Unterricht? –

Einblick in die einschlägige fachdidaktische Diskussion 205

Johannes Kirschenmann

Reden über Kunst. Bildungstheoretische Begründungen und

kunstpädagogische Positionen 225

Maria Peters

»Ich rede und schreibe anders, als ich denke, ich denke anders, als ich denken soll, und so geht es weiter bis ins tiefste Dunkel«: Sprechen in

Auseinandersetzung mit Kunst..... 245

Tanja Wetzel

Beweglich bleiben! 261

Isa Lange

»Spontan – was ist euch aufgefallen?« – Zur Notwendigkeit sprachlichen Handelns im Kunstunterricht. Eine qualitativ-empirische Untersuchung von Unterrichtsgesprächen in Rezeptionsprozessen 271

Rebekka Schmidt / Gabriele Faust

Kognitive Aktivierung während der Kunstrezeption im Anfangsunterricht 293

Annika Schmidt

Analogien, Differenzen und Wechselwirkungen von »Text- und Bildkompetenzen« – Ästhetische Erfahrung im sprachlichen Umgang mit Kunst..... 311

Stefan Daubner / Anna-Maria Schirmer

Kunstvermittlung zwischen Sprache, Musik und Bild – ein fächerverbindender Unterrichtsversuch..... 323

Andreas Kragler

Wie mit Studierenden und Schülern über ihre künstlerischen Arbeiten reden? – Überlegungen zu einem Leitfaden 339

Bettina Uhlig

Bildgespräche mit Kindern. Überlegungen zur Methodik und Didaktik des dialogischen Bildverstehens 349

Helene Skladny

»Hole der Teufel die Schulmeisterei und alle die Schulmeister, die unsere Schule verderben.« Reden über Kunst bei Alfred Lichtwark..... 373

MUSIK

Jürgen Oberschmidt

Über Musik reden:

Ein Einblick in die aktuelle fachdidaktische Diskussion 391

Christoph Richter

Reden über Musik 413

Hans-Ulrich Schäfer-Lembeck

Reden über Musik vor unterschiedlichen Hintergründen –

eine Pilotstudie 429

Stefan Orgass

Eine unterscheidungstheoretisch ansetzende interpretative Methode

der Auswertung (musikbezogener) sprachlicher Daten 443

Jürg Zurmühle

M.E.D.I.A. Musikalische Empfindungen –

Differenzierungen in Interaktion und Ausdruck 465

Philipp Schäffler

Von John Cage über die Protreptik zum schülerzentrierten Reden

über Musik 477

Jürgen Oberschmidt

»Ein bewegliches Heer von Metaphern«.

Betrachtungen zum metaphorischen Sprechen im Musikunterricht

im Anschluss an Nietzsches erkenntnistheoretischer Skepsis 491

Christian Rolle / Christopher Wallbaum

Ästhetischer Streit im Musikunterricht. Didaktische und methodische

Überlegungen zu Unterrichtsgesprächen über Musik 507

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren 537–542



Reden über Kunst. Fachdidaktisches Forschungssymposium in Literatur, Kunst und Musik

Johannes Kirschenmann / Christoph Richter / Kaspar H. Spinner

Einleitung

Wie kann in der Schule über Kunst, Musik, Literatur, Theater und Film so gesprochen werden, dass die ästhetische Erfahrung nicht zerredet, sondern unterstützt und vertieft wird? Dies ist die Leitfrage des vorliegenden Bandes, der, ausgehend von grundsätzlichen Ausführungen zur ästhetischen Theorie, Beiträge der einschlägigen Fachdidaktiken versammelt. Das Verhältnis der Sprache zu den Künsten ist spätestens seit dem 18. Jahrhundert in der Philosophie immer wieder diskutiert worden; die Begrifflichkeit der Sprache wird dabei in einem Spannungsverhältnis zur ästhetischen Erfahrung gesehen, die sich in Begriffen nicht fixieren lässt. Andererseits regen ästhetische Phänomene zum kommunikativen Austausch an und oft verschafft erst ein Gespräch den Zugang zu einem Kunstwerk, das einem zunächst nur befremdlich vorkommt. Im Schulunterricht spitzt sich das dilemmatische Verhältnis von Sprache und ästhetischer Erfahrung zu, weil er von einer rational-kognitiven Ergebnisorientierung dominiert ist. Imagination, Emotion und subjektive Involviertheit, ohne die ästhetische Erfahrung nicht zu haben ist, werden dadurch zurückgedrängt. So kommt es immer wieder vor, dass sich Schülerinnen und Schüler durch den Schulunterricht eher von den Künsten weg-, als zu ihnen hingeführt finden. Die pragmatischen, nützlichkeitsorientierten Tendenzen in der gegenwärtigen Bildungspolitik, verbunden mit dem Anspruch auf messbare Leistungsüberprüfung, verstärken die Gefahr, dass der Austausch über ästhetische Erfahrungen im Unterricht marginalisiert wird. In den Fachdidaktiken gibt es deshalb in letzter Zeit vermehrt Überlegungen und Untersuchungen zur Frage des angemessenen, erfahrungsbezogenen Redens über ästhetische Phänomene. Das traditionelle lehrerzentrierte, fragend-entwickelnde Unterrichtsgespräch, das an einem geplanten Ergebnis ausgerichtet ist und das in deutschen Schulen immer noch dominiert, wird einem solchen Anspruch jedenfalls nicht gerecht. Reden über ästhetische Phänomene folgt in mancher Hinsicht eigenen Regeln, die anzueignen ein Lernziel für die Schülerinnen und Schüler darstellt.

Die Beiträge dieses Bandes sind nach den drei einschlägigen Fachdidaktiken, der Literaturdidaktik, der Kunst- und der Musikpädagogik, gegliedert. Zwei einleitende Beiträge, von Martin Seel und Ursula Brandstätter, dienen der theoretischen Grundlegung und machen damit deutlich, dass Erkenntnisse der Ästhetik und dabei insbesondere die Frage nach dem Verhältnis von Sprache und Kunst den Rahmen bilden für die didaktisch-pädagogischen Überlegungen und Untersuchungen, die in den weiteren Beiträgen vorgestellt werden. Innerhalb der fachspezifischen Teile »Literatur«, »Kunst« und »Musik« finden sich jeweils zuerst zwei Beiträge, die Überblickscharakter haben; dann folgen Beiträge, die sich auf bestimmte Forschungsprojekte beziehen oder einen Problemaspekt besonders fokussieren. Im Teil »Literatur« finden sich auch Beiträge zum Reden über Theater und über Film; beides spielt im Deutschunterricht neben der Beschäftigung mit gedruckter Literatur eine Rolle.

Obschon sich der vorliegende Band primär auf das Gespräch im Unterricht bezieht, untersuchen einige Beiträge Interviews oder schriftliche Äußerungen von Schülerinnen und Schülern. Die Auswertung solcher Daten kann für die Frage nach dem mündlichen Reden über Kunst aufschlussreich sein und bietet sich im vorliegenden Zusammenhang nicht zuletzt deshalb an, weil es noch wenige Erhebungen gibt, die sich auf Transkriptionen von Gesprächen stützen. Auch Situationen aus der Lehrerbildung finden sich in den Beiträgen; für Studierende haben sie oft eine Modellfunktion für die Art und Weise, wie sie später Unterrichtssituationen gestalten. Wenn man die hier versammelten Beiträge überblickt, lassen sich vier Hauptfragestellungen formulieren, die aus unterschiedlichen Perspektiven behandelt werden:

- Was sagen Äußerungen von Schülerinnen und Schülern aus über ihre ästhetischen Erfahrungen mit Musik, Kunst und Literatur?
- Über welche Sprache verfügen die Schülerinnen und Schüler, um über ihre ästhetischen Erfahrungen zu reden?
- Wie kann ein angemessener Umgang mit ästhetischen Erfahrungen im gesprächsförmigen Unterricht konzeptualisiert werden?
- Mit welchen empirischen Forschungsmethoden kann das Reden über Musik, Kunst und Literatur untersucht werden?

Die hier versammelten Beiträge gehen zurück auf eine Tagung, die von den Herausgebern an der Akademie der Bildenden Künste in München durchgeführt worden ist. Ein Hauptanliegen der Tagung war es, die drei angesprochenen Fach-

didaktiken miteinander ins Gespräch zu bringen; in jeder dieser Fachdidaktiken gibt es Forschungen und didaktische Entwürfe zum Thema der Tagung, aber der wechselseitige Austausch ist noch wenig ausgeprägt. Das große Echo, das die Tagung gefunden hat, und die Bereitschaft von Teilnehmerinnen und Teilnehmern, einen Beitrag für die Buchpublikation zu verfassen, zeigt das Interesse am Thema und am interdisziplinären Austausch. Mit der Tagung und der Publikation soll insbesondere auch die fachdidaktische empirische Forschung zum angesprochenen Problemkreis angeregt werden; das ist der Grund dafür, dass sich viele Beiträge auf Forschungsprojekte beziehen.

Studierende der Akademie der Bildenden Künste München bereicherten das dichte Tagungsprogramm mit einer Performance unter der Leitung von Dorothea Seror: mit »ausgedrückt« gingen die Studierenden nach kurzer Einübungszeit den vielen Sentenzen zu einem Reden über Kunst in den gelben Heften des Reclam Verlages nach. So waren Hegel, Kant und Welsch für wenige Momente zitierte Gäste der Tagung, während ganz wörtlich ausgedrückte, tiefgelbe Zitronen mit ihrem bitter-frischen Saft beim Publikum vielfältige Assoziationen und Imaginationen evozierten. Die Fotos von Tom Gonsior aus der Performance gruppieren die Abschnitte im Band.

Die durchgeführte Tagung wurde konzipiert vom Kuratorium der Friedrich-Stiftung, die die Tagung und die vorliegende Publikation finanziell ermöglicht hat. Dem Stifter, Erhard Friedrich, war es als Verleger ein Anliegen, die Künste allen Menschen nahezubringen; eine didaktische Publikation zum Reden über Kunst, Musik und Literatur ist zweifellos in seinem Sinne und so ein Beispiel dafür, dass über seinen Tod hinaus sein Anliegen wirksam ist.

Die Herausgeber danken Petra Renkel für ihr gründliches Lektorat, sie danken Martin Binder für seine Arbeiten, die Texte in ein Layout zu gießen und die Druckvorstufe in bewährter Weise zu gewährleisten, und die Herausgeber danken allen Autorinnen und Autoren, die ihre Beiträge zur Tagung für die Publikation aufbereitet haben. Ein Dank gilt auch Frau Kathrin Herbold, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Kunstpädagogik an der Münchner Kunstakademie, die die Tagung sorgfältig organisiert und den Tagungsband in seiner Genese begleitet hat.



Dialoge über Kunst

Eine ausführlichere Überschrift über diesem Beitrag könnte lauten: »Dialoge der, mit der und über die Kunst«. Dialoge *über* Kunst nämlich können nur gelingen, wenn sie auf Dialoge sowohl *der* Kunst als auch *mit* der Kunst zu antworten vermögen. Buchstäbliche Dialoge über Kunst, daran möchte die folgende Betrachtung erinnern, verweisen auf die metaphorische Dialogizität sowohl der Kunst als auch des Umgangs mit ihr. Aber auch der Kurztitel meiner Überlegungen hat eine metaphorische Komponente. Denn nicht alles »Reden über Kunst« vollzieht sich in buchstäblichen Dialogen. Jedoch bleibt es, wie auch die Rede der Kunst selbst, stets auf ein mehr oder minder dialogisches (und öffentliches) Gespräch über ihre Werke bezogen.

Vier Thesen sind es, mit deren Hilfe ich diese Zusammenhänge beleuchten möchte:

1. Alles Reden über Kunst ist abhängig von der komplexen Rede der Kunst, die ihrerseits abhängig ist von vielfältigen Kontexten der Rede über sie.
2. Alles Reden über Kunst ist ein Beitrag in einem aktuellen oder potenziellen Dialog mit anderen Betrachtern, Hörern oder Lesern.
3. Das Reden über Kunst kann seine Gegenstände nur treffen und betreffen, wenn es aus einem Dialog mit den jeweiligen Werken hervorgeht.
4. Diese Dialoge mit der Kunst aber müssen zugleich für die Dialoge der Kunst hellhörig bleiben, die ihre Werke mit jeweils anderen Kunstwerken und Kunstarten führen.

Ich werde diese Thesen in vier Abschnitten, allerdings in einer geänderten Reihenfolge, kommentieren: so, dass am Ende sichtbar wird, wie unsere Dialoge über Kunst mit dem kommunikativen Gestus von Kunstwerken, ihren Dialogen untereinander sowie mit jenen Dialogen verbunden sind, die ihre Betrachter, Leser oder Hörer mit ihnen führen. Dabei werde ich drei Beispiele aus unterschiedlichen Künsten heranziehen, um das Reden über das Reden über Kunst im Vollzug eines Sprechens über bestimmte ihrer Werke anschaulich werden zu lassen.

links und alle folgenden Stills aus der Performance »ausgedrückt«, von Studierenden der Akademie der Bildenden Künste unter Anleitung von Dorothea Seror während des Symposiums aufgeführt.

Kunst als »Rede«

Im Unterschied zu »bloßen realen Dingen«, wie es bei Arthur Danto heißt, sind Kunstwerke Darbietungen, die sich von anderen Arten der Darstellung dadurch unterscheiden, dass der Gehalt ihrer jeweiligen Darbietung von den individuellen Konfigurationen ihres Erscheinens abhängig bleibt. Indem sie *sich* präsentieren, präsentieren sie *etwas*, das nur in der Gegenwart ihres prozessualen Erscheinens vernommen und verstanden werden kann. Diesen kommunikativen Charakter der Kunst hat Hegel am Ende der Einleitung seiner *Vorlesungen über die Ästhetik* mit Nachdruck beschworen: »Das bunte, farbenreiche Gefieder der Vögel glänzt auch ungesehen, ihr Gesang verklingt ungehört; die Fackeldistel, die nur eine Nacht blüht, verwelkt, ohne bewundert zu werden, in den Wildnissen der südlichen Wälder, und diese Wälder, Verschlingungen selber der schönsten und üppigsten Vegetationen, mit den wohlriechendsten, gewürzreichsten Düften, verderben und verfallen ebenso ungenossen. Das Kunstwerk aber ist nicht so unbefangen für sich, sondern es ist wesentlich eine Frage, eine Anrede an die widerklingende Brust, ein Ruf an die Gemüter und Geister.«¹

Kunstwerke, sagt Hegel, sind wesentlich Präsentationen, die an die Aufnahmebereitschaft eines Publikums gerichtet sind, das sich als empfindlich und empfänglich für ihre Gestaltungen erweisen könnte. Diese Anrede ist auch und gerade dort gegeben, wo Objekte der Kunst ein unmittelbares Erfassen ihres Gehalts verweigern. In seiner Ästhetischen Theorie hat Adorno diesen Fall bekanntlich zum paradigmatischen Fall zumindest der modernen Kunst erhoben. »Die Kommunikation der Kunstwerke mit dem Auswendigen jedoch, mit der Welt, vor der sie selig oder unselig sich verschließen, geschieht durch Nicht-Kommunikation.«² Auch die Suspensierung gängiger Formen der Mitteilung und Mitteilbarkeit innerhalb wie außerhalb der Kunst, daran lässt Adornos Formulierung keinen Zweifel, ist eine durch und durch kommunikative Darbietung – ein Ruf an Gemüter und Geister freilich, der ihre Gewohnheiten des Fühlens und Denkens zunächst einmal – und manchmal nachhaltig – erschüttert.

Das Bild *Who's afraid of Red, Yellow and Blue IV* von Barnett Newman (1969/1970, Neue Nationalgalerie, Berlin) ist 274 × 604 cm groß; die riesige Leinwand hat keinen Rahmen. Zu sehen ist links eine große rote, rechts eine große gelbe Farbfläche; in der Mitte befindet sich ein weit schmalerer, ca. 60 cm breiter blauer Farbstreifen. Der Farbauftrag ist durchgehend homogen. Reine Farben, symmetri-



*Barnett Newman (1905–1970): Who's afraid of Red, Yellow and Blue IV, 1969/1970.
Acryl auf Leinwand, 274,3 × 604,5 cm
© VG Bild-Kunst, Bonn 2011*

sche Anordnung: gegen diese scheinbar so wohltemperierte und ausbalancierte Komposition revoltiert das ganze Bild. Vor allem die gewaltigen Farbzonen sind es, die für eine deutliche Unwucht sorgen. Während das Rot in der Betrachtung aggressiv hervortritt, weicht das Gelb vor dem Betrachter zurück. Diese für die verweilende Wahrnehmung schiefe Bildlage wird noch verschärft durch die bei genauem Hinsehen unterschiedliche Abgrenzung der beiden großen Farbflächen zu dem mittleren Blau. Der Auftrag der blauen Farbe überlagert die rote Nachbarzone minimal, während er von der gelben Fläche leicht überlagert wird. Das aggressive Rot wird durch das Blau zurückgehalten, das sanfte Gelb dagegen bleibt ungebunden stehen. Was wie ein Ausgleich der unterschiedlichen Raumwirkung der Farben wirken könnte, verstärkt aber nur noch einmal die Geballtheit des roten und die Zurückhaltung des gelben Feldes. Zudem dehnen sich die großen Farbflächen in der Betrachtung immer weiter aus; sie überschreiten die Grenze des Bildes, wie sie die Grenzen zu den anderen Farben immer wieder überschreiten. Die Farben strahlen aufeinander ab. Sie lassen in der Anschauung ein oszillierendes Kontinuum entstehen, einen auch in der Tiefe nicht begrenzten Farb-Raum, der die Betrachter nach und nach umgreift. Auf diese Weise inszeniert das Bild einen über seine Grundfläche hinausreichenden Übergriff der Farbfelder, aus denen es besteht. Es ist ein Stück anti-kompositioneller und anti-puristischer Malerei.³ Es zerbricht die Form, in der es dem Betrachter auf den ersten Blick begegnet. New-

mans Triptychon zelebriert die Fähigkeit, die Ordnungen der sichtbaren wie vorstellbaren Welt wahrnehmend und erkennend zu überschreiten.

Auf seine Weise inszeniert dieses Bild den Widerstreit jener Vektoren des *Apolinischen* und des *Dionysischen*, die Friedrich Nietzsche in seiner Tragödienschrift einander gegenüber gestellt hat. Es erschüttert die ethischen wie die kognitiven Sicherheiten seiner Betrachter, indem es in seiner inneren Unwucht einen Konflikt zwischen kultureller Ordnung und ihrer Überschreitung entfacht. Es bringt zur Erfahrung, wie jede menschliche Ordnung zugleich die Kräfte ihrer Überschreitung weckt – und damit, wie jede in ihren fassbaren Seiten von Dimensionen des Unfasslichen umgeben ist. Diesen Effekt einer Ästhetik des Erhabenen erzeugt es wesentlich durch seine räumliche Organisation. Diese betrifft hier nicht allein die Anordnung der Farbflächen innerhalb des Bildes, sondern auch die Position seiner Betrachter zu seinem Farbgrund. Das große Bild muss aus der Nähe wahrgenommen werden, damit es seine innere Dynamik entfalten kann. Erst wenn seine Betrachter vor ihm den Überblick verlieren, können sie in ihrem leiblichen Vernehmen Teil seines expandierenden Farbraums werden. In dieser Sensation seines Erscheinens ereignet sich eine Verwandlung von Gegenwart. Durch den Ausbruch aus dem Schein seiner symmetrischen Ordnung wird zum einen das Bild im Zeitraum einer verweilenden Betrachtung auf eine unvergleichliche Weise präsent. Zum andern erzeugt es ein Hinausspüren und Hinausdenken über die Grenzen der symbolischen Ordnungen, in denen seine Betrachter zunächst und zumeist zu Hause sind – wodurch es Bezüge ihrer existenziellen wie kulturellen Gegenwart aufscheinen lässt, die im Alltag ihrer Lebenspraxis verdeckt bleiben müssen.

Newmans Bild, das für eine kunstfremde Betrachtung wie die Reklametafel eines Farbherstellers aussehen mag, entfaltet in seiner scheinbar so einfachen Organisation einen außerordentlich komplexen Gehalt. Indem es sich ohne jede repräsentierende Bezugnahme auf Zustände der Welt präsentiert, präsentiert und dramatisiert es eine grundlegende Unwucht der kulturellen Welt. Die besondere Kommunikationsform der Kunst, wie sie an diesem Beispiel erkennbar wird, lässt sich darum auch mithilfe der Polarität von Sagen und Zeigen charakterisieren. Alles, was ihre Werke gegebenenfalls sagen oder was ihnen als Aussage, Geste, Effekt oder sonstigem artistischen Gehalt zugeschrieben werden kann, realisiert sich allein darin, wie sie dies – und was sie außerdem – in ihrer inneren Komposition zeigen. Das gilt natürlich auch dann, wenn es sprachliche Rede ist, aus der ein Objekt der Kunst gemacht ist. Was immer die verwendeten Worte in ihrer Zusam-

menstellung aussprechen mögen, kraft ihrer artistischen Konfiguration tun sie etwas und bieten es dar, das allein am Spiel seiner Gestalten verfolgt werden kann. So verhält es sich auch in den ersten drei Strophen eines titellosen Gedichts von Rolf Dieter Brinkmann, auf das ich gleich zurückkommen werde:⁴

Rolf Dieter Brinkmann

Sie alle träumen vom Süden, Wörtersüden,
nächtlicher Gaukelsüden, Schwebetiersüden,
Bunte Hose Süden! Asphalt und Autowracksüden!
Scheißkötersüden, Turnschuhe und Ölskanistersüden.

Schneller Blick Süden, vieläugiger Süden, Mottensüden
und grünblauer Swimming Pool Süden, das monotone
Lied des Südens der Klimaanlage, ein Süden voller
Appartements. Gelbstaubiger Sandwegsüden, Chitinpanzer

Süden, Käfersüden, Musikbox und helle Wellblechtür,
Schottersüden, Aluminiumbierdosensüden, südliche
Radiostation nachts um halb drei! Und Flippersüden,
teurer Vorortsüden, Balkone, südliche Viehlogie (...).

Dialoge der Kunst

Kein Kunstwerk steht für sich allein. Jedes ist eines unter vielen anderen – und jedes verhält sich zu vielen anderen. Kunstwerke formulieren ihre künstlerische Position stets in einem direkten oder indirekten, ausdrücklichen oder stillschweigenden, positiven oder negativen Bezug auf andere Werke und Arten der Kunst. Auf diese Weise haben Kunstwerke selbst eine dialogische Verfassung: Sie antworten auf Traditionen oder aktuelle Entwicklungen ihres eigenen oder eines anderen Genres. Diese mal feierliche, mal polemische, mal nostalgische, mal ironische und oft improvisierende Zwiesprache, die oft mehrere dieser und anderer Tonlagen miteinander verbindet, ist den einzelnen Werken keineswegs äußerlich, sondern bildet eine nicht selten zentrale Dimension ihrer formalen Organisation.

So ist Newmans *Who's afraid*-Bildserie in einer ausdrücklichen Opposition zu den ausbalancierten Kompositionen eines Piet Mondrian gemalt. Zumal das vierte Stück der Serie verweigert sich dem wie immer fragilen Stimmigkeitsideal bestimmter Formen der abstrakten Malerei, das es in seiner scheinbar symmetrischen Anordnung polemisch zitiert. Es plädiert für eine Ästhetik des Erhabenen im Unterschied zu einer Ästhetik des Schönen. Es überschreitet die Limitierung des Bildgrundes auf einen umrahmten Raum seiner Fläche. In seiner räumlichen Wirkung auf den Betrachter negiert es die Konstruktion eines imaginären Raums, wie er im Fall gegenständlicher Malerei im Innern des Bildes dargeboten wird.

Vielfältige Korrespondenzen zu anderen Stilen und Genres der Kunst enthält auch Brinkmanns bereits zitierter Gesang über den Süden. Er bildet den dritten von drei nur mit römischen Ziffern überschriebenen Teilen, in die sich das Poem *Im Voyageurs Apt. 311 East 31st Street, Austin* teilt. Diese Überschrift nennt Brinkmanns Adresse während eines Aufenthalts in Texas im Jahr 1974. Dies könnte eine autobiografische Lesart nahelegen, aber dafür geben die drei Stücke wenig her (oder nicht mehr als viele andere Gedichte von Brinkmann auch). Eher verweist der Titel darauf, dass es amerikanische Eindrücke sind, von denen die Stücke ihren Ausgang nehmen. Das erste skizziert einen erotischen Traum, der in einen imaginierten Albtraum mündet. Das zweite ist eine im Format eines Songs gehaltene und mit Zitaten von Chuck Berry und Little Richard verzierte, mild melancholische und leicht obszöne Hommage an den Rock 'n' Roll. Richtig Fahrt nimmt das dreigeteilte Gedicht aber erst in seinem letzten Stück auf. Nun spielt Brinkmann den Rock, den er zuvor nur angehimmelt hatte. Er spielt ihn mit puren Worten, die aber, eben weil es Worte sind, ihre eigene Musik entfachen. Diese Musik ist auf einem einzigen Akkord aufgebaut, der in diesem aus 10 Strophen bestehenden Gedicht aus 235 Wörtern 72-mal erklingt: dem zweisilbigen, mal selbstständig, mal als Endung anderer Substantive, und gelegentlich auch in adjektivischer Form aufgerufenen Wort-Laut Süden.

Dabei handelt es sich um ein sehr körperliches Gedicht, nicht nur weil es beständig leibliche Zustände aufzählt, vielerlei lebende und tote Dinge durcheinanderwirbeln lässt und dabei mit allerlei Wortungetümen aufwartet (»Zigarettenkippensüden«; »Aluminiumbierdosensüden«), die diesen Kosmos südlicher Gegebenheiten und Gelegenheiten zum Tanzen bringen. Zugleich ballt es die Einwirkungen aller dieser Gestalten auf den empfindenden Leib derjenigen zusammen, die dem Licht und den Farben südlicher Zustände ausgesetzt oder verfallen sind. Trotz der unverkennbar texanischen Accessoires, unter denen das »Stinktief« besonders

auffällig ist, lässt es im Ungewissen, ob es ein realer Süden ist, der hier den Aufstand probt, oder ob es Vorstellungen vom Süden sind, von denen »alle« mit unstillbarer Sehnsucht umgetrieben werden. In seiner massiven Körperlichkeit wehrt es zugleich jede Romantisierung des Südens ab, wie sie zumal in der deutschen, nach Italien ausblickenden Lyrik lange Zeit gang und gäbe war – eine metapoetische Geste, wie sie Brinkmanns *Hymne auf einen italienischen Platz* (in demselben Gedichtband) am Schauplatz der Piazza Bologna in Rom für ein städtisches Ambiente vorführt. Dennoch ist es kein irgendwo lokalisierbarer, sondern ein universeller Süden, der hier aufgeführt wird. Die amerikanischen Elemente werden zu einem phantasmagorischen Klangbild verbunden, das jede topografische Eingrenzung überschreitet. In einer berausenden Schönheit, die sich beständig mit betörender Hässlichkeit mischt, beschwört das Gedicht einen Mythos vom Süden, dem seine konkreten Landschaften niemals zu entsprechen vermögen.

In den letzten Strophen des Gedichts werden die ambivalenten Bezüge sowohl zur literarischen Tradition als auch zur Musikalität des lyrischen Sprechens besonders deutlich:

südliche Grenze, Gitter, Rost, Banksüden, direkte
 Linie, Taumelsüden, ein Wirbel, gelbblasser Sandweg
 Süden, Lippenstiftsüden, und tiefer. Der Süden der Nacht,
 Baumgesichter, arbeitender Süden, zerfallene Tankstelle

Süden und totes Stinktief, Bretterzaunsüden, Kriechtier
 Süden, pumpender Körper Süden, Motel. Staubsüden,
 Betonsüden, südliche Konstruktion, fortzuziehen, in
 den Süden, wo der Süden ist, aus der Realität in die

Fiktion Süden, weiter, über den warmen Beton, wo Gras
 zwischen den Fugen sprießt, Süden, durch die Schatten
 Tunnel, helle Flecken, raschelndes Laub, Süden.

Das Wort »Taumelsüden« in der drittletzten Strophe ruft nicht nur die Wirkung flirrender südlicher Zustände auf diejenigen wach, die ihnen ausgesetzt sind, sondern auch das *rolling and tumbling* der Rockmusik, mit dem die rasante Bewegung des lyrischen Texts konkurriert. Mit seiner wilden Reihung von Wortkörpern verzichtet das Gedicht nicht nur auf eine Verklärung des Südens und eine überhö-

hende Symbolik, sondern stellt seinen *sound* einem konventionellen Wohlklang der lyrischen Rede entgegen. Im Übergang zur letzten Strophe macht es schließlich die kulturelle Verquickung von Erfahrung und Konstruktion, Realität und Fiktion explizit, die der lyrische Text aufnimmt und steigert, um sie am Ende in einem lakonischen Klangbild verebben zu lassen.

Dialoge mit der Kunst

Die Dialoge, die Kunstwerke und Kunstformen auf die zuletzt exemplifizierte Weise miteinander führen, haben einen erheblichen Anteil an denjenigen, in die sie ihre Rezipienten verwickeln. Die kunstbezogene Erfahrung, so hatte die dritte meiner anfänglichen Thesen gelaute, kann – wiederum metaphorisch – als ein Dialog *mit* den jeweiligen Werken verstanden werden, nach Hegels Bestimmung als »eine Anrede an die widerklingende Brust, ein Ruf an die Gemüter und Geister«. Auch diese Metapher aber trifft einen zentralen Aspekt nicht allein des Verstehens, sondern des Status von Kunstwerken. Denn sie sind grundsätzlich abhängig von der möglichen Reaktion ihrer Betrachter, Hörer oder Leser, um deren Anerkennung als (gelungene) Objekte der Kunst sie kandidieren. Ihr esse est percipi et interpretari. Wo immer von der Verfassung von Kunstwerken die Rede ist, ist stets zugleich davon die Rede, wie sie von ihren Rezipienten wahrgenommen und aufgefasst werden können oder könnten: von ihrem Potenzial, ein Publikum durch ihre internen wie intermedialen Konfigurationen in den Bann zu schlagen.

Zugleich aber bleibt die kunstorientierte Wahrnehmung und Interpretation ihrerseits abhängig von der Verfassung der Werke, denen sie sich widmen. Kunstwerke habe die Macht, im Prozess ihrer Wahrnehmung vielfältige Formen der Resonanz aufseiten der Wahrnehmenden hervorzurufen. Wie Adorno in seiner 1958/59 gehaltenen Ästhetik-Vorlesung sagt, verlangen Kunstwerke eine »aktive Passivität« auf Seiten der Adressaten: die Fähigkeit, sich in Mitvollzug auf deren Bewegung einzulassen. Am Beispiel der Musik hat Adorno dies mit einiger Emphase beschrieben: »Wenn Sie etwa wirklich einen komplexen symphonischen Satz so hören, daß Sie alle sinnlichen Momente, die es darin gibt, wirklich aufeinander beziehen, also in ihrer Einheit und in ihrer Vermitteltheit hören, sinnlich wahrnehmen, wenn Sie also das, was Sie hören, nicht nur als das hören, als was es Ihnen jetzt erscheint, sondern auch in seiner Relation zu dem, was schon vergangen ist in dem Werk, und zu dem, was in dem Werk Ihnen noch bevorsteht, und schließlich

zu dem Ganzen, dann ist das sicher das höchste Maß an präziser sinnlicher Erfahrung, das überhaupt möglich ist.«⁵

Wie es sich hiermit genauer verhält, möchte ich an meinem dritten Beispiel verdeutlichen, einer kurzen Sequenz aus Michelangelo Antonionis Film *Zabriskie Point* (USA 1970). Am Beginn des Films befinden sich zwei Studenten auf einer Fahrt durch Los Angeles zu dem von Protesten und Polizeieinsatz geprägten Campus ihrer Universität. In den knapp zehn Minuten davor war eine längere Passage mit revolutionärem und scheinrevolutionärem Gerede unter Studenten zu sehen. In ihr hat sich der Held des Films zu der Bereitschaft bekannt, in der Revolte sein Leben aufs Spiel zu setzen, was er im Verlauf der Handlung, allerdings in einer eher existenziellen Manier – und mit am Ende tödlichem Ausgang – auch tun wird. Danach werden kurz die beiden anderen Hauptfiguren eingeführt, ein Baulöwe, der eine Wohnsiedlung in der Wüste plant, und die Studentin, die der Held auf seiner Flucht ins Death Valley treffen wird. Es folgt ein abrupter Übergang zu einer Sequenz, in der der Held und sein Zimmergenosse durch Los Angeles zum Campus fahren – zu einer hochimaginativen Komposition, die den Eindruck einer surrealchaotischen Zivilisationswüste erzeugt.⁶ Für eine Fülle von Signalen sorgen hier allein schon die Reklametafeln und Schriftzüge, die die Straßen und Verkehrsmittel dekorieren. Eine entscheidende Rolle spielt auch die akustische Regie. Zunächst wird die Fahrt von realistischen Geräuschen begleitet, bis nach 23 Sekunden schrille und harte elektronische Musikklänge einsetzen, die sich in der Folge nahezu ununterscheidbar mit dem Verkehrslärm der Stadt mischen (die Originalmusik zu diesem Film stammt von der Gruppe *Pink Floyd*); zu hören sind Motorgeräusche, das Rattern eines Zuges, Huplaute und Sirenenklänge. Mit diesem Klangdschungel korrespondiert ein vorübergehendes Intransparentwerden des Bildverlaufs selbst, als ein vorbeifahrender Güterzug so ins Bild gesetzt wird, dass sich alle fixierbaren Gestalten in einer Art filmischem Action-Painting vorübergehend auflösen, wiederum scharf kontrastiert von der Palmenallee, die in Richtung des Campus führt. Diese audiovisuelle Bewegung führt in und durch einen verstörenden, ebenso zersplitterten wie enervierenden Geschehensraum, in dem einerseits jene strukturelle Gewalt schon am Werk ist, von der die Erzählung handeln wird. Andererseits wird die durchquerte Industriezone wie ein Naturgeschehen präsentiert, dessen Hervorbringungen ein Eigenleben führen, das sich gegenüber den Absichten seiner Nutzer verselbstständigt hat: als eine zweite Natur, die in erste Natur umschlägt – und dadurch gerade im Hässlichen eine bemerkenswerte Schönheit entfacht.

Die Frage, was hier geschieht, ist untrennbar verbunden mit derjenigen, was uns hier geschieht, wenn wir diese Sequenz sehend und hörend verfolgen. Sie verweist auf den dialogischen Prozess der Wahrnehmung künstlerischer Werke. Innerhalb des vorgestellten Ausschnitts sind zunächst unbewegte Bilder zu sehen, deren Anblick sich zu einer wilden Bildbewegung und schließlich zu einer Art filmischem Action-Painting verwandelt. Der entfremdende Zustand einer von den Kräften der Ökonomie überwucherten zweiten Natur wird in seiner unkontrollierbaren Dynamik vorgeführt. Die versteinerten Verhältnisse einer industriellen Zone werden in einen visuellen Tanz überführt. Dieser Sequenz aufmerksam zu folgen bedeutet, sich bewegen zu lassen von ihrer Oszillation zwischen statischer und dynamischer Bildlichkeit, struktureller Gewalt und visuellem Tanz, musikalischer Komposition und dem Lärm der vorgeführten Welt sowie zwischen narrativer Exposition und ostentativem Spektakel.

Dialoge über Kunst

Das Reden über Kunst, so habe ich zu Beginn behauptet und an meinen Beispiel-Interpretationen zu verdeutlichen versucht, kann seine Gegenstände nur treffen und betreffen, wenn es aus einem Dialog mit den jeweiligen Werken hervorgeht – einem Sicheinlassen auf deren Bewegtheit, das auch für die Dialoge hellhörig ist, die Kunstwerke untereinander führen. Dieses Reden, auch wenn es sich monologisch vollzieht, ist seiner Tendenz nach dialogisch: ein potenzieller Austausch darüber, was der Umgang mit bestimmten Werken der Kunst einem geben kann.

Dabei lassen sich grundlegende Dimensionen des Sprechens über Kunst unterscheiden, die Adorno einmal wie folgt bestimmt hat: »Werden aber die fertigen Werke erst, was sie sind, weil ihr Sein ein Werden ist, so sind sie ihrerseits auf Formen verwiesen, in denen jener Prozeß sich kristallisiert: Interpretation, Kommentar, Kritik.«⁷ Kunstwerke, so wird hier nochmals betont, sind in ihrer Existenz auf den Prozess ihrer auslegenden Aneignung angewiesen. Diese kennt viele Formen, die keineswegs auf ein explizites verbales Deuten beschränkt sind, sondern sich etwa in einem gestischen oder mimetischen Mitvollzug realisieren können. Das Reden über Kunst aber kann eine wesentliche Bereicherung gerade dieser Prozesse des ästhetischen Verstehens sein. Die drei Ebenen, die Adorno hier unterscheidet, sind dabei stets aufeinander bezogen. Der Kommentar leistet eine Beschreibung der tragenden Komponenten eines Werks sowie seiner Interaktion mit anderen Entwicklungen der Kunst; er bildet eine Grundlage und zugleich ein wichtiges

Korrektiv der Interpretation. Diese entwirft eine Deutung der zentralen Gesten und Gehalte der jeweiligen Werke; sie bemüht sich um ein Aufzeigen ihres künstlerischen Zeigens. Die Kritik schließlich nimmt eine Bewertung der Gelungenheit betreffender Werke vor, basierend auf Argumenten der Interpretation.

Eine elementare Grundlage für meine Interpretation des Bildes von Newman war entsprechend eine kommentierende Beschreibung des Verhältnisses der drei Farbflächen sowie der Position, die Newmans Ästhetik zu derjenigen eines Mondrian einnimmt. Zugleich enthielt die Deutung des Bildes als eines Ausbruchs aus seiner eigenen oberflächlichen Ordnung, die als Inszenierung des Konflikts zwischen den dionysischen und apollinischen Kräften einer jeden Kultur zu verstehen sei, ein entscheidendes Argument für die außerordentliche Kraft – und damit Gelungenheit – des Bildes. Darüber darf jedoch nicht vergessen werden, dass der ihm interpretativ zugeschriebene Gehalt an seine individuelle Gestalt gebunden ist und gebunden bleibt. Nur am Kunstwerk ist zu erfahren, was in ihm gestaltet ist. Nur in der Gegenwart des Werks ist zu erkennen, was es an Erkenntnis vermitteln kann. Im Unterschied zu aller empirischen und theoretischen Erkenntnis kann diese Erkenntnis nicht in der Form von Aussagen gesichert werden. Wenn von *Who's afraid of Red, Yellow and Blue IV* gesagt wird, es entfalte einen Konflikt zwischen kultureller Ordnung und ihrer Überschreitung, oder sogar, dass es zur Erfahrung bringe, wie jede menschliche Ordnung zugleich die Kräfte ihrer Überschreitung weckt, so halten diese Sätze keineswegs die Erfahrung fest, die am Bild gemacht wurde und nun unabhängig vom Bild formuliert werden könnte. Höchstens formulieren sie eine Erkenntnis, die aus Anlass der Erfahrung von Newmans Bild gewonnen wurde. Als interpretative Sätze geben sie vor allem einen Hinweis darauf, welche komplexe, durch das Reden *über* das Bild nur angedeutete Erfahrung *an* diesem Bild vollzogen werden kann. Ästhetische Erkenntnis, bedeutet das, kann nicht mit propositionaler Bestimmtheit festgehalten werden. Sie mag zu begrifflich bestimmten Erkenntnissen führen oder bei ihnen ihren Anfang nehmen, aber sie ist keine begriffliche Erkenntnis. Denn sie bleibt an das sinnliche und signifikative Geschehen und damit an das spezifische Erscheinen der künstlerischen Objekte gebunden. Alle Kunstwahrnehmung geht von einem Erscheinen und ist auf ein Erscheinen aus.⁸

Mit diesem muss sich konfrontieren, wer dem Sinn künstlerischer Darbietungen in »präziser sinnlicher Erfahrung« teilhaftig werden will. Auf diese Konfrontation bleiben alle Dialoge über Kunst bezogen. Kunstbezogene Interpretationen und Kritiken (und teilweise auch Kommentare) sind stets Reaktionen auf das Zusammenspiel

von Respons und Resonanz während der Begegnung mit den jeweiligen Werken. Das aber bedeutet: In der laienhaften wie professionellen Begegnung mit Kunstwerken gibt es keinen neutralen Boden. Nicht nur das Erleben von Kunst, auch das deutende Reden über sie ist unumgänglich wertend. Schließlich nimmt alles Reden über Kunst unausweichlich Stellung zur »Rede« der Kunst: dazu, wie ihre Werke etwas zeigen, was nur in ihrer Gegenwart erfahren werden kann; dazu, wie sie durch ihre Gegenwart eine Gegenwart des menschlichen Befindens zu vergegenwärtigen vermögen; dazu, ob es ihren Werken gelingt, dies auf eine unverwechselbare Weise zu tun.

Dies führt zu einer abschließenden fünften These: Der Sinn allen Redens über Kunst ist es, die jeweiligen Werke zum Sprechen zu bringen – und die besten unter ihnen öffentlich zur Geltung zu bringen oder ihnen anderweitig zur Wirkung zu verhelfen. Noch jeder ernst zu nehmende Verriss hat diese Funktion: unsere Sinne, unseren Verstand und unsere Imagination zu schärfen für die Möglichkeiten der jeweiligen Kunstwerke und Kunstformen.

Literatur

- Adorno, Theodor Wiesengrund: *Ästhetik (1958/59)*. Frankfurt/Main 2009.
- Adorno, Theodor Wiesengrund: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/Main 1970.
- Brinkmann, Rolf Dieter: *Westwärts 1 & 2*, Reinbek 1975.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*. In: ders.: *Werke* Bd. 13. Frankfurt/Main 1970, S. 102.
- Imdahl, Max: *Barnett Newman: Who's afraid of red, yellow and blue III*. Stuttgart 1972.
- Keppler, Angela: *Die wechselseitige Modifikation von Bildern und Texten in Fernsehen und Film*. In: Deppermann, Arnulf/Linke, Angelika (Hg.): *Sprache intermedial: Stimme und Schrift, Bild und Ton*. Berlin 2010, S. 447–467.
- Seel, Martin: *Die Kunst der Entzweigung*. Frankfurt/Main 1985.
- Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*. München 2000.

-
- 1 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*. In: ders.: *Werke* Bd. 13. Frankfurt/Main 1970, S. 102.
 - 2 Adorno, Theodor Wiesengrund: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/Main 1970, S. 15.
 - 3 Vgl. Imdahl, Max: *Who's afraid of red, yellow and blue III*. Stuttgart 1971.
 - 4 Brinkmann, Rolf Dieter: *Sie alle träumen vom Süden*. In: ders.: *Westwärts 1 & 2*. Reinbek 1975. S. 78f.
 - 5 Adorno, Th. W.: *Ästhetik (1958/59)*. Frankfurt/Main 2009, S. 184f.
 - 6 Diese Beschreibung ist mit Einverständnis der Autorin teilweise übernommen aus: Keppler, Angela: *Die wechselseitige Modifikation von Bildern und Texten in Fernsehen und Film*. In: Deppermann, Arnulf/Linke, Angelika (Hg.): *Sprache intermedial: Stimme und Schrift, Bild und Ton*. Berlin 2010, S. 447–467, S. 451f.
 - 7 Adorno, Th. W.: *Ästhetische Theorie*. A.a.O., S. 289; vgl. Seel, Martin: *Die Kunst der Entzweigung*. Frankfurt/Main 1985, bes. S. 236ff.
 - 8 Vgl. Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*. München 2000.



»IN JEDER SPRACHE SITZEN ANDERE AUGEN« – Herta Müller. Grundsätzliche Überlegungen zum »Reden über Kunst«

»Von einer Sprache zur anderen passieren Verwandlungen.«

»Lilie, crin, ist im Rumänischen maskulin. Sicher schaut DIE Lilie einen anders an als DER Lilie. Man hat es auf Deutsch mit einer Liliendame, auf Rumänisch mit einem Herrn zu tun. Wenn man beide Sichtweisen kennt, tun sie sich im Kopf zusammen. Die feminine und maskuline Sicht sind aufgebrochen, es schaukeln sich in der Lilie eine Frau und ein Mann ineinander. Der Gegenstand vollführt in sich selber ein kleines Spektakel, weil er sich nicht mehr genau kennt. Was wird die Lilie in zwei gleichzeitig laufenden Sprachen? Eine Frauennase in einem Männergesicht, ein grünlich langer Gaumen oder ein weißer Handschuh oder Halskragen. Riecht sie nach Kommen und Gehen, oder nach Bleiben über die Zeit. Aus der abgeschlossenen Lilie beider Sprachen wurde durchs Zusammentreffen zweier Lilien-Ansichten ein rätselhaftes, niemals endendes Geschehen. Eine doppelbödige Lilie ist immer unruhig im Kopf und sagt deshalb ständig etwas Unerwartetes von sich und der Welt. Man sieht in ihr mehr als in der einsprachigen Lilie.«

(Herta Müller in ihrem autobiographischen Essay
»In jeder Sprache sitzen andere Augen«)¹

Was die Schriftstellerin Herta Müller hier über das Phänomen des Zusammentreffens zweier Verbalsprachen schreibt, kann auch – in einem erweiterten Sinn – auf die Wechselbeziehungen zwischen den Sprachen der Künste und der Verbalsprache übertragen werden. Die Herausforderung, ästhetische Phänomene mit den Möglichkeiten der Wortsprache zu beschreiben, kann in diesem Sinn als Versuch charakterisiert werden, eine Sprache aus dem Blickwinkel einer anderen Sprache zu beleuchten.² In Hinblick auf diesen »Perspektivenwechsel« ergeben sich viele grundsätzliche Fragen. Welche Rolle spielt die Wortsprache grundsätzlich in der ästhetischen Erfahrung? Wie definieren die Künste selbst ihr Verhältnis zur Sprache? Gibt es grundsätzliche Unterschiede zwischen der Wortsprache und den ästhetischen Sprachen in der Art und Weise, wie sie auf die Wirklichkeit Bezug nehmen? Existieren die Sprachen der Kunst in voneinander getrennten Bereichen, oder nehmen sie nicht vielmehr ständig aufeinander Bezug? Welche Rolle spielt die Sprache beim Verstehen von Kunstwerken? Der folgende Beitrag folgt der Spur dieser grundsätzlichen Fragen, um am Schluss die besonderen Möglichkeiten der Wortsprache – vor