

B 120.29

Susan Sontag  
Kunst und Antikunst

24 literarische Analysen

Deutsch von Mark W. Rien



Carl Hanser Verlag

RA 50KS 1

Übertragen nach der unter dem Titel »Against Interpretation«  
bei Farrar, Straus & Giroux, Inc., New York, erschienenen Originalausgabe  
mit Ausnahme des Essays »William Burroughs and the Novel«  
(»William Burroughs und der Roman«), der erstmalig in unserer Ausgabe  
veröffentlicht wird, sowie der Essays »Theatre and Cinema« (»Theater und Film«)  
und »The Pornographic Imagination« (»Die pornographische Phantasie«).

*Für Paul Thek*

ISBN 3-446-13146-9  
Alle Rechte vorbehalten  
© 1980 Carl Hanser Verlag München Wien  
English language edition © Susan Sontag, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967  
»Resnais' Muriel« © The Regents of the University of California, 1964  
Umschlag: Klaus Detjen  
Druck und Bindung: Mühlberger Augsburg  
Printed in Germany

*Inhalt ist der flüchtige Eindruck von etwas, eine blitzartige Begegnung. Er ist wenig – sehr wenig, der Inhalt.*

*Willem de Kooning in einem Interview*

*Nur oberflächliche Menschen urteilen nicht nach dem äußeren Erscheinungsbild. Das Geheimnis der Welt ist das Sichtbare, nicht das Unsichtbare.*

*Oscar Wilde in einem Brief*

## Gegen Interpretation

### 1

Das früheste *Erlebnis* der Kunst muß ihr Erlebnis als Mittel der Beschwörung, der Magie gewesen sein; die Kunst war ein Instrument des Rituals. (Vergleiche die Höhlenmalereien von Lascaux, Altamira, Niaux, La Pasiega und so weiter.) Die früheste *Theorie* der Kunst, die der griechischen Philosophen, forderte die Kunst als Mimesis, als Nachahmung der Wirklichkeit.

An diesem Punkt stellte sich zwangsläufig die Frage nach dem Wert der Kunst. Denn die mimetische Theorie fordert schon durch ihre Begriffe die Kunst auf, sich zu rechtfertigen.

Es scheint, als habe Plato diese Theorie, die auf ihn zurückgeht, entworfen, um damit den Wert der Kunst grundsätzlich in Frage zu stellen. Da nach seiner Vorstellung die gewöhnlichen körperlichen Gegenstände selbst mimetische Objekte waren, konnte für ihn auch die gelungenste bildliche Darstellung eines Bettes nur Nachahmung einer Nachahmung sein. Für Plato ist Kunst weder besonders nützlich (auf der bildlichen Darstellung eines Bettes kann man nicht schlafen) noch im strengen Sinne wahr. Und auch Aristoteles' Argumente zur Verteidigung der Kunst widerlegen im Grunde nicht Platos Standpunkt, daß alle Kunst wohldurchdachtes *trompe l'œil* und mithin Lüge ist. Was er freilich anzweifelt, ist Platos Gedanke von der Nutzlosigkeit der Kunst. Mag die Kunst lügen oder nicht, ein gewisser Wert kommt ihr nach Aristoteles dennoch zu: ein Wert therapeutischer Art. Die Kunst ist, so argumentiert er, letztlich doch nützlich; sie ist nützlich in einem medizinischen Sinne, da sie gefährliche Emotionen zutage fördert und läutert.

Bei Plato wie bei Aristoteles geht die Theorie der Kunst als Mimesis Hand in Hand mit der Vorstellung, daß Kunst stets figurativ ist. Aber die Fürsprecher der Mimesis-Theorie brauchen ihre Augen nicht vor der dekorativen und der abstrakten Kunst zu schließen. Der Irrtum, daß Kunst notwendigerweise mit «Realismus» identisch ist, kann modifiziert oder über Bord geworfen werden, ohne daß man sich je außerhalb der Grenzen bewegt, die durch die mimetische Theorie abgesteckt sind.

Tatsache ist, daß alles westliche Kunstbewußtsein und Reflektieren über die Kunst sich bis heute an der geschriebenen Theorie der mimetischen oder gegenständlichen Kunst orientiert hat. Diese Theorie ist es, die die Kunst als solche – jenseits des einzelnen Kunstwerks – problematisch, verteidigungsbedürftig macht. Und diese Verteidigung der Kunst wiederum ist es, die zu der merkwürdigen Betrachtungsweise führt, die das, was wir als «Form» zu bezeichnen gelernt haben, scharf trennt von dem, was man uns «Inhalt» zu nennen gelehrt hat, und die überdies dem Inhalt die wesentliche, der Form hingegen nur beiläufige Bedeutung zuerkennt.

Selbst in moderner Zeit, da die meisten der Künstler und Kritiker die Naturnachahmungstheorie zugunsten einer Theorie aufgegeben haben, nach der die Kunst subjektiver Ausdruck ist, wird die entscheidende Forderung der mimetischen Theorie weiterhin anerkannt. Ob wir das Kunstwerk als Bild begreifen (Kunst als Abbild der Wirklichkeit) oder als Aussage (Kunst als die Aussage des Künstlers): der Primat des Inhalts bleibt gewahrt. Dieser Inhalt mag sich geändert haben. Er mag heute weniger figurativ, weniger eindeutig realistisch sein. Immer noch gilt die Vorstellung, daß das Kunstwerk mit seinem Inhalt identisch ist. Oder wie man sich derzeit gewöhnlich ausdrückt: daß das Kunstwerk per definitionem etwas aussagt. («Was X meint, ist...», «Was X sagen will, ist...», «Was X meinte, ist...» und so weiter und so weiter.)

## 2

Niemand von uns kann jemals jenen Stand der Unschuld vor aller Theorie wiedererlangen, da die Kunst noch nicht die Notwendigkeit der Selbstrechtfertigung kannte, da man nicht danach fragte, was ein Kunstwerk *aussagte*, weil man wußte (oder zu wissen glaubte), was es *bewirkte*. Solange wir ein Bewußtsein haben, fällt uns deshalb die Aufgabe zu, die Kunst zu verteidigen. Uns bleibt lediglich die Möglichkeit, gegen das eine oder andere Mittel der Verteidigung Bedenken zu erheben. Ja, wir haben die Pflicht, uns von jedem Mittel zur Verteidigung und Rechtfertigung der Kunst zu trennen, das zu stumpf, zu schwerfällig für die zeitgenössischen Bedürfnisse und Verfahrensweisen wird.

Das ist gegenwärtig der Fall bei dem Begriff des Inhalts selbst. Was immer er in der Vergangenheit bedeutet haben mag: heute ist er in erster Linie ein Hindernis, eine Last, eine subtile oder auch weniger subtile Philisterei.

Wenngleich die derzeitige Entwicklung in vielen Kunstgattungen von der Vorstellung wegzuführen scheint, daß ein Kunstwerk primär aus seinem Inhalt besteht, bleibt diese Vorstellung dennoch weiterhin vorherrschend. Das hat, wie ich meine, seinen Grund darin, daß sie in Gestalt einer bestimmten Art der Betrachtung von Kunstwerken fortwirkt, die in der Mehrzahl der Menschen, die irgendeine Kunst ernst nehmen, tief ver-

wurzelt ist. Diese Überbetonung des Inhaltsbegriffs bringt das ständige, nie erlahmende Streben nach *Interpretation* mit sich. Und umgekehrt festigt die Gewohnheit, sich dem Kunstwerk in interpretierender Absicht zu nähern, die Vorstellung, daß es tatsächlich so etwas wie den Inhalt eines Kunstwerks gibt.

## 3

Natürlich spreche ich nicht von Interpretation in jenem weitesten Sinne, in dem Nietzsche das Wort gebraucht, wenn er (zu Recht) sagt, es gäbe keine Fakten, es gäbe nur Interpretationen. Unter Interpretation verstehe ich hier vielmehr einen Bewußtseinsakt, der einen bestimmten Kodex, bestimmte «Regeln» der Interpretation veranschaulicht.

Auf die Kunst bezogen bedeutet Interpretation das Herausgreifen einer Reihe von Elementen (das X, das Y, das Z und so weiter) aus dem Werkganzen. Die Arbeit der Interpretation ist im Grunde eine Übersetzungsarbeit. Der Interpret sagt: Schaut her, seht ihr nicht, daß X in Wirklichkeit A ist – oder bedeutet? Daß Y in Wirklichkeit B ist? Daß Z in Wirklichkeit C ist?

Welche Situation konnte dieses merkwürdige Verlangen nach Umformung des Textes wecken? Die Geschichte liefert uns das Material zur Beantwortung dieser Frage. Die ersten Beispiele einer Interpretation tauchen in der Kultur der spätclassischen Antike auf, zu einer Zeit also, da die Kraft und Glaubhaftigkeit des Mythos durch die «realistische» Betrachtung der Welt, die eine naturwissenschaftliche Aufklärung mit sich gebracht hatte, gebrochen waren. War die Frage, die das nachmythische Bewußtsein bewegt – die Frage nach der Stimmigkeit der religiösen Symbole –, einmal gestellt, dann waren die Texte des Altertums in ihrer ursprünglichen Form nicht mehr tragbar. Damals griff man zur Interpretation und brachte auf diese Weise die alten Texte mit den «modernen» Ansprüchen in Einklang. So allegorisierten die Stoiker, ihrer Vorstellung von der moralischen Lauterkeit der Götter entsprechend, die derben Züge hinweg, die Zeus und seinem ungestümen Clan in Homers Epen eigen sind. Was Homer mit dem Ehebruch des Zeus mit der Leto zum Ausdruck bringen wollte, so erklärten sie, war die Vereinigung von Macht und Weisheit. Auf die gleiche Weise interpretierte Philo von Alexandria die wahrheitsgetreuen historischen Geschichten der hebräischen Bibel als religiöse Paradigmen. Die Geschichte vom Auszug aus Ägypten, von der vierzigjährigen Wanderung durch die Wüste und dem Einzug ins Gelobte Land deutet Philo als Allegorie der Befreiung, der Leiden und der Erlösung der Einzelseele. Die Interpretation basiert demnach auf einer Diskrepanz zwischen der offensichtlichen Bedeutung des Textes und den Ansprüchen des (späteren) Lesers. Die Situation ist die folgende: aus irgendeinem Grunde ist ein Text unannehmbar geworden; dennoch kann er nicht fallengelassen werden. Die Interpretation ist eine radikale

Taktik der Konservierung eines alten Textes, der für zu kostbar gehalten wird, als daß er einfach abgelehnt werden könnte, und der deshalb neu aufpoliert wird. Der Text wird durch den Interpreten nicht wirklich ausgelöscht oder neu geschrieben, wohl aber verändert. Freilich kann er das nicht offen zugeben. Er gibt vor, ihn nur verständlich zu machen, indem er seine wahre Bedeutung aufdeckt. Bis zu welchem Grade die Interpreten den Text auch ändern (ein anderes nur zu bekanntes Beispiel sind die «religiösen» Deutungen des eindeutig erotischen Hohelieds Salomons durch Rabbiner und Christen): sie müssen den Anspruch erheben, einen Sinn daraus abzulesen, der bereits vorgegeben ist.

In unserer Zeit ist die Interpretation sogar noch komplexer. Denn die zeitgenössische Begeisterung für die Interpretation hat ihren Grund häufig nicht in der Ehrfurcht vor dem beschwerlichen Text (hinter der sich ein aggressives Element verbergen könnte), sondern in einer offenen Aggressivität, einer offenkundigen Verachtung des äußeren Erscheinungsbildes. Die Interpretation alten Stils war hartnäckig, aber respektvoll; sie errichtete über der tatsächlichen Bedeutung eine neue Bedeutung. Die Interpretation im modernen Stil gräbt aus; und im Akt der Ausgrabung zerstört sie; sie gräbt sich «hinter» den Text, gleichsam um den Unter-text freizulegen, der für sie der eigentliche Text ist. Die meistgepriesenen und einflußreichsten modernen Lehren, die von Marx und Freud, laufen letztlich auf ein wohldurchdachtes hermeneutisches System hinaus, auf aggressive und pietätlose Interpretationstheorien. Alle wahrnehmbaren Phänomene werden, wie Freud sagt, als *manifeste* Inhalt klassifiziert. Dieser manifeste Inhalt muß untersucht und beiseite geräumt werden, damit die wahre Bedeutung – der *latente* Inhalt – darunter sichtbar wird. Für Marx sind gesellschaftliche Phänomene wie Revolutionen und Kriege, für Freud Phänomene des individuellen Lebens (wie neurotische Symptome und Ausrutscher der Zunge) ebenso wie Texte (zum Beispiel der Traum oder das Kunstwerk) Anlaß zur Interpretation. Ja, all dies gewinnt erst seinen Sinn durch Interpretation. Verstehen heißt interpretieren. Und interpretieren heißt das Phänomen neu formulieren, letztlich ein Äquivalent für das Phänomen finden.

Daher ist Interpretation nicht (wie die meisten glauben) ein absoluter Wert, eine Geisteshaltung im zeitlosen Bereich der Fähigkeiten. Die Interpretation muß im Rahmen einer historischen Prüfung des menschlichen Bewußtseins selbst bewertet werden. In manchen kulturellen Umgebungen ist die Interpretation ein befreiender Akt. In anderen kulturellen Zusammenhängen ist sie reaktionär, trivial, erbärmlich, stickig.

4

Heute erleben wir eine solche Zeit, in der interpretatorische Unternehmungen größtenteils reaktionär, stickig sind. Wie die Abgase der

12

Autos und der Schwerindustrie, die die Luft der Städte verunreinigen, vergiftet heute der Strom der Kunstinterpretationen unser Empfindungsvermögen. In einer Kultur, deren bereits klassisches Dilemma die Hypertrophie des Intellekts auf Kosten der Energie und der sensuellen Begabung ist, ist Interpretation die Rache des Intellekts an der Kunst.

Mehr noch! Sie ist die Rache des Intellekts an der Welt. Interpretieren heißt die Welt arm und leer machen – um eine Schattenwelt der «Bedeutungen» zu errichten. Es heißt, die Welt in diese Welt verwandeln. («Diese» Welt! Als ob es eine andere gäbe.)

Die Welt, unsere Welt, ist leer und verarmt genug. Weg mit all ihren Duplikaten, bis wir wieder unmittelbarer erfassen, was wir haben.

5

In den modernsten Fällen läuft die Interpretation auf die philisterhafte Weigerung hinaus, die Finger von der Kunst zu lassen. Wirkliche Kunst hat die Eigenschaft, uns nervös zu machen. Indem man das Kunstwerk auf seinen Inhalt reduziert und diesen dann interpretiert, zähmt man es. Die Interpretation macht die Kunst manipulierbar, bequem.

Dieses interpretatorische Philistertum ist in der Literatur stärker verbreitet als in jeder anderen Kunstgattung. Schon seit Jahrzehnten haben es Literaturkritiker als ihre Aufgabe betrachtet, die Elemente des Gedichts, des Dramas, des Romans oder der Erzählung in etwas anderes zu übersetzen. Manchmal ist dem Schriftsteller angesichts der nackten Kraft seiner Kunst so unbehaglich zumute, daß er – ein wenig schüchtern freilich und mit einem Anflug wohlthuender Ironie – in das Werk selbst seine klare und ausdrückliche Interpretation einbaut. Thomas Mann ist ein Beispiel für diesen allzu entgegenkommenden Autorentyp. Bei widerspenstigeren Autoren ist der Kritiker nur zu gern bereit, die Arbeit zu übernehmen.

Das Werk Kafkas zum Beispiel ist zum Opfer einer Massenvergewaltigung durch nicht weniger als drei Armeen von Interpreten geworden. Diejenigen, die Kafkas Werk als soziale Allegorie lesen, sehen in ihm Fallstudien der Frustration und des Irrsinns der modernen Bürokratie. Diejenigen, die es als psychoanalytische Allegorie lesen, sehen in ihm den verzweifeltsten Ausdruck von Kafkas Angst vor dem Vater, seiner Kastrationsangst, seines Gefühls der eigenen Impotenz, seiner Traumhörigkeit. Diejenigen schließlich, die sein Werk als religiöse Allegorie lesen, erklären, daß K. in *Das Schloß* Zugang zum Himmel sucht, daß Josef K. in *Der Prozeß* von der unerbittlichen und geheimnisvollen Gerechtigkeit Gottes gerichtet wird... Ein anderes Œuvre, das Interpreten wie Blutegel angezogen hat, ist das von Samuel Beckett. Becketts komplexe Dramen des introvertierten Bewußtseins – auf das Wesentliche reduziert, isoliert, oft als physisch immobilisiert dargestellt – werden

13

als Aussage über die Entfremdung des modernen Menschen von Sein und Gott oder als Allegorie der Psychopathologie gelesen.

Proust, Joyce, Faulkner, Rilke, Lawrence, Gide – man könnte Autor um Autor nennen; die Liste derer, an denen sich eine dicke Kruste von Interpretationen abgesetzt hat, ist endlos. Aber es sollte angemerkt werden, daß die Interpretation nicht einfach nur die Verbeugung der Mittelmäßigkeit vor dem Genie ist. Sie stellt in der Tat die moderne Weise des Verstehens dar, und sie wird auf Werke jeder Qualität angewandt. So wird in den Anmerkungen, die Elia Kazan zu seiner Verfilmung von *A Streetcar Named Desire* [Endstation Sehnsucht] veröffentlicht hat, deutlich, daß Kazan, um das Drama inszenieren zu können, entdecken mußte, daß Stanley Kowalski das sinnliche und rachsüchtige Barbarentum repräsentierte, während Blanche Du Bois die westliche Zivilisation war, Dichtung, elegante Kleidung, schwache Beleuchtung, verfeinertes Gefühl und so weiter – wenn auch alles ein wenig verstaubt. Damit wurde Tennessee Williams' kraftvolles psychologisches Melodrama verständlich: es war ein Drama über etwas, nämlich über den Untergang der westlichen Zivilisation. Offenbar wäre es nicht handlich genug, wenn es weiterhin nichts als ein Stück über einen brutalen Beau namens Stanley Kowalski und eine verblichene, lädierte Belle namens Blanche Du Bois wäre.

6

Es spielt keine Rolle, ob die Künstler wollen oder nicht wollen, daß ihre Werke interpretiert werden. Vielleicht glaubt Tennessee Williams selbst, daß Kazan recht hat mit seiner Deutung von *A Streetcar Named Desire*. Es mag sein, daß Cocteau die auf Freudsche Symbolik und Gesellschaftskritik ausgerichteten, kunstvollen Auslegungen seiner Filme *Le sang d'un poète* und *Orphée* [Orpheus] gewollt hat. Aber das Verdienst dieser Werke liegt sicherlich nicht in ihrer «Bedeutung». Ja, Williams' Stücke und Cocteaus Filme sind genau in dem Maße mangelhaft, unaufrichtig, ersonnen, unüberzeugend, in dem sie derlei ominöse Bedeutungen suggerieren.

Aus verschiedenen Interviews läßt sich schließen, daß Resnais und Robbe-Grillet *L'année dernière à Marienbad* [Letztes Jahr in Marienbad] bewußt so konzipierten, daß der Film eine Vielzahl von gleichermaßen einleuchtenden Deutungen zuläßt. Dennoch sollte man der Versuchung, ihn zu interpretieren, widerstehen. Das Entscheidende in *Marienbad* sind die reine, unübersetzbare sinnliche Unmittelbarkeit einiger Bilder dieses Films und die rigorosen, wenngleich begrenzten Lösungen, die er für gewisse Probleme der filmischen Form anzubieten hat.

Ingmar Bergman mag den Panzer, der in *Das Schweigen* durch die leere nächtliche Straße rasselt, als Phallussymbol gedacht haben. Wenn das so ist, dann war es ein törichter Einfall. («Traue nie dem Erzähler, traue der Erzählung», hat Lawrence gesagt.) Als brutales Objekt

betrachtet, als unmittelbares sensorisches Äquivalent zu den geheimnisvollen Vorgängen im Hotel, ist die Szene mit dem Panzer die eindrucksvollste des ganzen Films. Jene Interpreten, die nach der Freudschen Deutung des Panzers greifen, demonstrieren damit nichts anderes als ihren Mangel an Sinn für das, was auf der Leinwand vor sich geht.

Interpretationen dieses Typs deuten stets auf eine (bewußte oder unbewußte) Unzufriedenheit mit dem Werk hin, auf den Wunsch, es durch etwas anderes zu ersetzen.

Eine Interpretation, die von der höchst zweifelhaften Theorie ausgeht, daß ein Kunstwerk aus inhaltlichen Komponenten zusammengesetzt ist, tut der Kunst Gewalt an. Sie macht die Kunst zum Gebrauchsgegenstand, der sich in ein geistiges Schema von Kategorien einordnen läßt.

7

Natürlich trägt die Interpretation nicht immer den Sieg davon. Als Motivation eines Großteils der Gegenwartskunst kann geradezu die Flucht vor der Interpretation genannt werden. Um der Interpretation aus dem Wege zu gehen, kann die Kunst zur Parodie werden. Aus dem gleichen Grunde kann sie abstrakt, («bloß») dekorativ oder zur Nicht-Kunst werden.

~~Die Flucht vor der Interpretation scheint besonders ausgeprägt in der modernen Malerei. Abstrakte Kunst ist der Versuch, keinen Inhalt im gewöhnlichen Sinn zu haben; da sie keinen Inhalt hat, kann es auch keine Interpretation geben. Pop Art erreicht mit entgegengesetzten Mitteln das gleiche Resultat; indem sie einen so marktschreierischen Inhalt wählt, ist auch sie letztlich nicht interpretierbar.~~

Nicht anders hat sich – seit den großen Versuchen in der französischen Dichtung (zu denen auch die Experimente jener Bewegung gehören, die mißverständlicherweise Symbolismus genannt wird), im Gedicht dem Schweigen seinen Ort zu geben und das magische Wort wieder einzuführen – ein großer Teil der modernen Lyrik dem rauhen Zugriff der Interpreten entzogen. Die jüngste Geschmacksrevolution in der zeitgenössischen Lyrik – jene Revolution, die Eliot entthront und Pound auf den Schild gehoben hat – stellt eine Abwendung vom Inhalt im hergebrachten Sinne in der Dichtung dar; sie ist der Ausdruck der Unzufriedenheit mit dem, was die moderne Lyrik zum Opfer des Interpreteneifers gemacht hat.

Ich habe natürlich vor allem die Situation in Amerika im Auge. Hier nimmt die Interpretation in jenen Kunstgattungen überhand, die sich durch eine schwache und unbedeutende Avantgarde auszeichnen: im Roman und im Drama. Die meisten amerikanischen Romanautoren und Dramatiker sind im Grunde entweder Journalisten oder Sonntagssoziologen und -psychologen. Sie schreiben das literarische Gegenstück zur Programm Musik. Und der Sinn für die formalen Möglichkeiten des Romans und des Dramas ist stets so rudimentär, stumpf und träge,

daß der Inhalt selbst dann, wenn er über die bloße Information und Berichterstattung hinausgeht, merkwürdig sichtbar, greifbar und exponiert ist. In dem Maße, in dem Roman und Drama (in Amerika) – anders als Lyrik, Malerei und Musik – keinerlei bemerkenswertes Interesse an der Form erkennen lassen, bleiben diese Gattungen der Bedrohung durch die Interpretation ausgesetzt.

Programmatischer Avantgardismus jedoch – der zumeist auf Experimente mit der Form auf Kosten des Inhalts hinausläuft – ist nicht die einzige Verteidigung gegen die Heimsuchung der Kunst durch die Interpretationen. Ich hoffe es zumindest. Denn das würde heißen, daß man die Kunst dazu verurteilte, unentwegt auf der Flucht zu sein. (Es würde überdies die Unterscheidung zwischen Form und Inhalt, die letztlich eine Illusion ist, verewigen.) Theoretisch ist es möglich, den Interpreten auf eine andere Weise zu entgehen, durch Kunstwerke nämlich, deren Oberfläche so geschlossen und klar, deren Impuls so stark und deren Sprache so direkt ist, daß das Werk sein kann . . . nun, ganz einfach sein kann, was es ist. Ist das heute praktisch möglich? Im Film, meine ich, ist dieses Prinzip bereits verwirklicht. Daher ist der Film gegenwärtig die lebendigste, erregendste und bedeutendste aller Kunstgattungen. Vielleicht läßt sich die Lebendigkeit einer besonderen Kunstgattung am besten an der Zahl der Fehlerquellen ermesen, die sie sich leisten kann, ohne daß die Qualität des Werkes dadurch entscheidend beeinträchtigt wird. Einige der Filme Bergmans zum Beispiel triumphieren – obgleich sie mit lahmen Botschaften vollgestopft sind, die zur Interpretation geradezu herausfordern – über die präventösen Ziele ihres Regisseurs. In *Licht im Winter* und *Das Schweigen* überwindet die Schönheit und die visuelle Differenziertheit der Bilder vor unseren Augen die öde Pseudointellektualität der Story und einiger Dialoge. (Das bemerkenswerteste Beispiel dieser Art der Diskrepanz liefert das Werk von D. W. Griffith.) Gute Filme zeichnen sich stets durch eine Direktheit aus, die uns gründlich von der Interpretationsgier befreit. Viele alte Hollywoodfilme wie die von Cukor, Walsh, Hawks und zahllosen anderen Regisseuren haben diesen befreienden, antisymbolischen Zug ebenso wie die besten Werke der neuen europäischen Regisseure, zu denen etwa Truffauts *Tirez sur le pianiste* [*Schießen Sie auf den Pianisten*] und *Jules et Jim* [*Jules und Jim*], Godards *A bout de souffle* [*Außer Atem*] und *Vivre sa vie* [*Vivre sa vie. Die Geschichte der Nana S.*], Antonionis *L'Avventura* und Olmis *I Fidanzati* [*Die Verlobten*] gehören.

Die Tatsache, daß die Filme nicht von Interpreten überrannt worden sind, erklärt sich zum Teil ganz einfach aus der Jugend des Films als Kunst. Sie ist jedoch zugleich auf den glücklichen Umstand zurückzuführen, daß der Film so lange Zeit nichts als Kintopp war, mit anderen Worten, daß er als ein Teil der Massenkultur im Gegensatz zur hohen Kultur verstanden wurde und von der Mehrzahl der Menschen mit Verstand unbeachtet blieb. Überdies gibt es im Film neben dem Inhalt immer

noch etwas, an das sich die Deuter halten können. Denn der Film verfügt, im Gegensatz zum Roman, über ein Vokabular der Formen, eine entwickelte, komplexe und diskutierbare technische Nomenklatur der Kamerabewegungen, der Lichtschnitte und der Rahmenkomposition, die bei seiner Herstellung ihre Rolle spielt.

## 8

Welcher Art sind die Kunstkritik und der Kunstkommentar, die wir heute brauchen? Denn ich sage nicht, daß Kunstwerke schlechterdings unbeschreibbar, daß sie nicht zu erläutern sind. Sie können durchaus erläutert werden. Die Frage ist nur: wie? Wie müßte die Kritik aussehen, die dem Kunstwerk diene, statt sich an seinen Platz zu drängen?

Was zunächst vonnöten ist, ist ein verstärktes Interesse für die Form in der Kunst. Während eine übertriebene Betonung des *Inhalts* die Arroganz der Interpretation provoziert, ist eine intensivere und umfassendere Beschreibung der *Form* dazu angetan, diese Arroganz zum Schweigen zu bringen. Was wir brauchen, ist ein Vokabular – ein *beschreibendes* und kein *vorschreibendes* Vokabular – zur Erfassung der Formen.\* Die beste Kritik ist die, in der inhaltliche Erwägungen mit formalen verschmelzen. (Ein Beispiel für die Formanalyse, die gleichzeitig Gattung und Autor einbezieht, ist Walter Benjamins Aufsatz «Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskovs».) Aber ebenso wertvoll sind kritische Versuche, die eine wirklich präzise, scharfsichtige und liebevolle Beschreibung der äußeren Erscheinungsform eines Kunstwerks bieten. Das jedoch scheint noch schwieriger als eine Formanalyse.

## 9

Der höchste und befreiendste Wert in der Kunst – und der Kritik – ist heute die *Transparenz*. *Transparenz* meint die Erfahrung der Leuchtkraft des Gegenstandes selbst, der Dinge in ihrem Sosein. Darin liegt zum Beispiel die Größe der Filme Bressons und Ozus und die von Renoirs *La règle du jeu* [*Die Spielregel*].

\* Eine der Schwierigkeiten besteht darin, daß unsere Vorstellung von der Form räumlich ist (die griechischen Metaphern für die Form sind ohne Ausnahme von räumlichen Begriffen abgeleitet). Daher verfügen wir eher über ein Formenvokabular für die räumlichen als für die temporalen Künste. Die Ausnahme unter den temporalen Kunstgattungen ist natürlich das Drama; das hat seinen Grund vielleicht darin, daß das Drama eine berichtende (das heißt temporale) Form ist, die sich sichtbar und bildhaft auf der Bühne entfaltet . . . Was wir noch nicht haben, ist eine Poetik des Romans, irgendeine klare Vorstellung von der erzählerischen Form. Mag sein, daß der Durchbruch hier in der Filmkritik gelingt, da der Film einerseits vorwiegend eine visuelle Form, andererseits jedoch auch eine literarische Gattung ist.

Irgendwann in der Vergangenheit (sagen wir zur Zeit Dantes) muß es einmal ein revolutionärer und schöpferischer Akt gewesen sein, Kunstwerke zu schaffen, die auf verschiedenen Ebenen erlebt werden konnten. Heute ist das nicht mehr der Fall. Heute wird dadurch ein Prinzip des Übermaßes gefördert, das das größte Problem des modernen Lebens darstellt.

Irgendwann in der Vergangenheit (zu einer Zeit, als hohe Kunst selten war) muß es einmal ein revolutionärer und schöpferischer Akt gewesen sein, Kunstwerke zu interpretieren. Heute ist das nicht mehr der Fall. Was wir sicherlich nicht mehr brauchen, ist die Umsetzung von Kunst in Gedanken oder (was noch schlimmer ist) von Kunst in Kultur. Die Interpretation setzt ein sinnliches Erlebnis des Kunstwerks als selbstverständlich voraus und basiert darauf. Aber dieses sinnliche Erlebnis läßt sich heute nicht mehr ohne weiteres voraussetzen. Man denke allein daran, daß jedem von uns heute ein Vielfaches an Kunstwerken zugänglich ist, dazu die zahllosen widersprüchlichen Geschmacks- und Geruchsempfindungen und die optischen Eindrücke der Stadtschaft, die unsere Sinne bombardieren. Unsere Kultur beruht auf dem Übermaß, der Überproduktion; das Ergebnis ist ein stetig fortschreitender Rückgang der Schärfe unserer sinnlichen Erfahrung. Sämtliche Bedingungen des modernen Lebens – sein materieller Überfluß, seine Überladenheit – bewirken eine Abstumpfung unserer sensorischen Fähigkeiten. Und im Hinblick auf diesen Zustand unserer Sinne, unserer Fähigkeiten (und nicht derer einer anderen Zeit) muß die Aufgabe des Kritikers bestimmt werden.

Heute geht es darum, daß wir unsere Sinne wiedererlangen. Wir müssen lernen, mehr zu sehen, mehr zu hören und mehr zu fühlen.

Es ist nicht unsere Aufgabe, ein Höchstmaß an Inhalt in einem Kunstwerk zu entdecken. Noch weniger ist es unsere Aufgabe, mehr Inhalt aus dem Werk herauszupressen, als darin enthalten ist. Unsere Aufgabe ist es vielmehr, den Inhalt zurückzuschneiden, damit die Sache selbst zum Vorschein kommt.

Das Ziel aller Kommentierung der Kunst sollte heute darin liegen, die Kunst – und analog dazu unsere eigene Erfahrung – für uns wirklicher zu machen statt weniger wirklich. Die Funktion der Kritik sollte darin bestehen aufzuzeigen, wie die Phänomene beschaffen sind, ja selbst, daß sie existieren, aber nicht darin, sie zu deuten.

10

Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst.

[1964]

18