

Paul Konrad Kurz

Von realer Gegenwart

Der Streit um Transzendenz in Literatur und Kunst

Moralisch appellierte die deutsche Literatur in den fünfziger, politisch in den sechziger Jahren. Eine auffallende Selbstsuche und Ichbehauptung erkennt der Leser seit Beginn der siebziger Jahre. Noch nie hat es so viele Ich-Sager und Ich-Sagerinnen gegeben. Liegt es an der Bedrohung des schwachen Ich, an der Kränkung des einzelnen durch übermächtige Ideen, Systeme, Mechanismen, durch unüberschaubare Kräfte? Politische Erwartungen und Zwänge, Proteste und Bekenntnisse, Parteilichkeit und Befreiung aus Umklammerungen haben die Literatur seit den Neuorientierungen nach 1945 nicht mehr losgelassen. Nach dem moralischen, dem politischen, dem subjektiven Jahrzehnt glaubten einige Denker, man müsse – im Bereich von Literatur und Kunst –, man dürfe vom „ästhetischen Jahrzehnt“ sprechen. Die Erörterung brach sich durch George Steiner, sekundierte von Botho Strauß, Bahn; mit einem neuen Anspruch der Aufklärung bei Karl Heinz Bohrer¹. Das geschah fast gleichzeitig zu dem im vereinten Deutschland entbrannten Literaturstreit², dessen Ausbruch der in England und der Schweiz lebende George Steiner bei seiner Arbeit über Literatur und Transzendenz nicht ahnen konnte, weil Deutschland noch in zwei Staaten existierte.

Engagierte Literatur – artistische Kunst

Im Zentrum des jüngsten deutschen Literaturstreits steht Christa Wolf als Stellvertreterfigur für die Zustimmung zum sozialistischen Staat und für die Auseinandersetzung mit ihm. Halbherziger Protest, hinhaltendes Einverständnis wird ihr vorgeworfen. Sie war und ist keine „Mitläuferin“. Sie wollte an den Sozialismus glauben (können) und in ihrem sozialistischen Land leben. Inwiefern darf ein Autor Ja-Sager zu seiner Option, zu einem politischen System sein? Wann, unter welchen Umständen muß er zum Nein-Sager werden? Es hatte über Jahrzehnte in der deutschen Literaturkritik einen Bonus für die richtige moralische Gesinnung gegeben. „Gesinnungsliteratur“, erwartet und gepriesen von Kritikern der ehemaligen „Gruppe 47“, wurde auf einmal fragwürdig. Was einst moralisch ehrbar war, wurde abgewertet. Vom kunstästhetischen Standpunkt her wurden Werke von Heinrich Böll und anderen Autoren bedenkliche Ausdrucksschwächen und for-

male Mängel vorgehalten. Auf der anderen Seite wurde ostdeutschen Autoren, vor allem Christa Wolf, vorgeworfen, daß ihre sozialistische Gesinnung sie auch ein Stück weit blind, unentschlossen, moralisch undeutlich gemacht hat.

Es ist – unter veränderten Verhältnissen – der alte Streit engagierte Literatur – artistische Literatur, politisch orientierte oder kunstästhetische Literatur, der zuerst, im 19. Jahrhundert, in Frankreich entsprang. Über Heinrich Heine, der die Auseinandersetzung am eigenen Leib erfuhr, kam sie nach Deutschland. Es ist die Frage nach der Nützlichkeit der Kunst oder dem schönen Schein, nach ihrer gesellschaftlichen (politischen) Aufgabe oder ihrem Selbstgenügen im Aufscheinen des Schönen. In den zwanziger und dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts zeigten sich der Gegensatz und die Auseinandersetzung exemplarisch an den beiden Antipoden Bert Brecht und Gottfried Benn. Nach Brecht muß der Kunst das soziale Gewissen schlagen. Literatur muß operationabel werden. Sie soll mithelfen zur Veränderung der Gesellschaft. Benn, getroffen vom abendländischen Nihilismus Nietzsches, konnte an keine Wertinhalte mehr glauben. Kunst ist sich selber Inhalt. Benn entschied sich für das Artisten-Evangelium: Kunst ist Ausdruck, Kunst ist Form. Sie ist das einzige Absolute, „eine Prosa außerhalb von Raum und Zeit ins Imaginäre gebaut“. Kunst als Expression des künstlerischen Ichs und der möglichen Form ist zu keinem Dienst verpflichtet.

Horaz hatte in seiner berühmten Versepistel vor zweitausend Jahren vom Doppelaspekt des „Vergnügens“ und des „Nutzens“, der Brauchbarkeit und des Erheiterens geschrieben. Nutzen heißt dort freilich Lehre und Erkenntnis, nicht politische Einmischung. Das gesellschaftlich Verbindliche wurde in jener „klassischen“ Literaturtheorie vorausgesetzt. Heute steht es zur Diskussion. Die Analyse der Gesellschaft und die Selbstinterpretation des Menschen haben ganz andere Ausmaße erreicht. Um die Einordnung oder Gegenhaltung des einzelnen wird gestritten. Gestritten wird um den Sinnhorizont eines Ganzen, sei dies die Gesellschaft, eine utopische Idee, der Deutungshorizont einer Religion.

Nach zwei Weltkriegen verschärfte sich in Deutschland die Frage: Muß ein Schriftsteller, wenn er Unrecht, Gewalt, angemaßte und mißbrauchte Macht, öffentliche Verschleierung und Lüge erkannt hat, Stellung nehmen, protestieren, anklagen? Muß er das als Bürger durch seine Meinungsäußerung, auch als Schriftsteller in seinem Werk? Muß er, falls ihm, muß sie, falls ihr die Rolle zufällt, „das Gewissen der Nation“ sein? Heinrich Böll und Günter Grass wurde vor Jahren diese Rolle zugesprochen; jüngst haben einige die Übernahme dieser Aufgabe von Christa Wolf in der ehemaligen DDR erwartet.

Die Ansicht der meisten Autoren der einstigen „Gruppe 47“ (sie gilt wegen ihres damaligen Neuanfangs, ihres moralischen Anspruchs, ihres Einflusses, ihrer Dauer immer noch als exemplarisch) lautete ausgesprochen und unausgesprochen: Literatur ist Ausdruck der gesellschaftlichen Situation und der gesellschaftlichen Bedürfnisse. Damit trug sie grundsätzlich die von Aristoteles formulierte, seit über

zweitausend Jahren tradierte Forderung der „Mimesis“ weiter. Mimesis bedeutet bei Aristoteles nicht so sehr Nachahmung der elementaren Natur als vielmehr Nachahmung des handelnden Menschen, einer Praxis, die ihre Sinngebung durch Vernunft (Logos) und Moral (Ethos) erhält. Logos und Ethos gebieten dem Menschen, seinen Leidenschaften Einhalt zu gebieten, sein zum Leben in der Polis nicht Passendes zu zivilisieren, so daß soziales Zusammenleben möglich wird. Aristoteles hatte sich distanziert von der platonischen Transzendenz der Idee. Literatur und Kunst sollten empirische Modelle hier, nicht Vorstellungen in einer ideellen Ferne und Überzeit liefern.

Was will Literatur, was will Kunst in der zeitgenössischen Demokratie, die zugleich Aufklärungsgesellschaft, Massengesellschaft, Wohlstandsgesellschaft, eine Industriegesellschaft mit Sinndefizit ist? Was vermag sie in einer hedonistischen Gesellschaft, in der fast jeder Bürger extreme, unvernünftige, ökologisch schädliche Konsumansprüche stellt, in jedem Fall auf „Selbstverwirklichung“ pocht und Lustbedürfnisse gegen repressive Unlust geltend macht? Die meisten Bürger, vor allem Politiker, erwarten von Literatur und Kunst wenn nicht die uneingeschränkte Gutheißung, so doch die kritische Bestätigung ihrer Gesellschaft. Die Narrenrolle ja, die Predigerrolle, wenn's sein muß, am liebsten schöne oder gewitzte Unterhaltung.

Aber einer der einflußreichsten Theoretiker in Sachen Literatur und Kunst, *Theodor W. Adorno*, behauptete, der Aufklärungs-Fortschritt des Menschen sei verbunden mit der Verfestigung von Herrschaftsstrukturen und, in Folge, der Selbstverstümmelung des Menschen. Das bürgerliche Kunstwerk erscheine als Abbild des ideologisch und närrisch in den Fortschritt eingebundenen Menschen. Es verschleierte die disparate und aggressive Wirklichkeit der Gesellschaft, das zerstörende Tun des Menschen. Progressive Kunst müsse deshalb jeden geschönten Zusammenhang zerreißen, das ideologische und das bequem träge „Leben im Falschen“ anprangern. Sie solle das schlecht Vorhandene, das faktisch negative anprangern, ja negieren. Darauf läuft die berühmte Formel von Literatur und Kunst als „Negation der Negation“ hinaus. In der unerbittlichen Trennung kann Literatur keiner Gesellschaft mehr zu ihrem Selbstverständnis helfen. Adorno brach die Brücke der Versöhnung, die Brücke jeder positiven Kommunikation zwischen Bürger und Kunst ab. Er wies der Literatur und Kunst die Aufgabe der Antizipation einer utopisch freien Gesellschaft zu. Sie geschieht mittels einer umfassenden Negation des Vorhandenen. Das neue Absolute, das neue „Erhabene“, das Adorno der Kunst in dialektischer Transzendenz zuweist, ist nicht mehr geerdet.

Für *Ernst Bloch*, den anderen exiljüdischen Alten, äußert sich in der Kunst das „Prinzip Hoffnung“. Sie ist „immanenter Vor-Schein einer human vollkommenen Welt“. Er unterscheidet eine „Betrachtungs-Ästhetik“ und eine „Willens-Ästhetik“. Die erste hat Kant als „interesseloses Wohlgefallen“ definiert. Nach Bloch

aber wäre eine solche Kunst „Quietiv“. Betrachtende Kunst beschwichtigt die schlechten Verhältnisse. Sein Interesse gilt dem Eingriff in eine „unfertige Welt“, die Verbesserung, Veränderung des faktisch Vorhandenen. Bloch plädiert für eine Willensästhetik. Sein „reeller Vor-Schein“ ist – „im Unterschied zum Religiösen – immanent vollendet“. Kunst und Literatur erscheinen „als tätige Umarbeitung, als eine die Welt durchaus erweiternde und wesenhaft vermehrende“³.

Um die Transzendenz, um die Sinnhaftigkeit der Kunst und Literatur hat sich jüngst ein heftiger Streit entwickelt. Er wurde ausgelöst durch *George Steiner*, Professor für englische und vergleichende Literaturwissenschaften in Genf und Cambridge. Der bisher als liberal geltende, an weltanschaulichen Kämpfen nicht eben beteiligte jüdische Gelehrte überraschte durch seine vergleichsweise konservative Argumentation und These. Seine Gegner wollten sich an Hans Sedlmayrs „Verlust der Mitte“ (Salzburg 1948) erinnern wissen.

Die Wiederentdeckung religiöser Erfahrung im Kunstwerk

Weder um eine Ästhetik des Widerspruchs noch um den „Vor-Schein“ des Utopischen geht es in George Steiners ästhetischem Entwurf „Von realer Gegenwart“. Es ist ein Diskurs gegen den Agnostizismus und Atheismus in der Kunst. Steiner widerspricht dem seit Nietzsche gängigen Satz, daß ein aufgeklärter Mensch sich nicht mehr auf „Gott“ beziehen könne, weil dessen „Evidenz“ ausstehe und nicht erbracht werden könne. Wahr ist, daß Gott nicht „verifiziert“ und „falsifiziert“ werden kann wie ein Ding aus der dem Menschen zugänglichen Objektwelt. Dies beweist jedoch nur, daß „Gott“ auf der Ebene der Objektwelt nicht liegt. Steiners Grundthese lautet, „daß jede logisch stimmige Auffassung“ von Sprache und ihrer Funktion, „Sinn und Gefühl zu vermitteln, letztlich auf der *Annahme einer Gegenwart Gottes* beruhen muß. Ich stelle die These zur Diskussion, daß insbesondere auf dem Gebiet der Ästhetik, also dem der Literatur, der bildenden Künste und musikalischer Form die Erfahrung von Sinn auf die notwendige Möglichkeit dieser ‚realen Gegenwart‘ schließen läßt.“⁴ Voraussetzung des Begriffs und der Erfahrung von „Sinn“ ist, „daß Verstehen und Erwiderung möglich sind“ im Vorgang der Sprache, in Kunst und Musik. Kommunikation setzt auf „Transzendenz“.

Steiner entfaltet seinen Diskurs in drei Schritten. Im ersten Essay „*Eine sekundäre Stadt*“ greift er die „sekundäre Welt“ an, die Vorherrschaft des Geredes, des Geschwätzes, der Scheininformation, das „Parasitäre“ des publizistischen Zugriffs auf Kunst und Literatur, die anmaßende und falsche Herrschaft von Rednern und Schreibern. Im zweiten Essay „Der gebrochene Vertrag“ stellt er das von der Moderne gebrochene Vertrauensverhältnis zwischen Wort und Welt bloß, aus der jüngsten Diskussion die „Dekonstruktionisten“, die „gegenwärtigen Meister der

Leere“. Der dritte Essay entfaltet die Grundthese „von realer Gegenwart“, die „freie, reale Gegenwart einer der Form innewohnenden Bedeutung“, das „ursprüngliche und ursprungstiftende Mysterium des Formens der Form“.

Im ästhetischen Bereich töten Journalismus und Akademismus die Erfahrung. Sie verhindern Anteilnahme, Staunen. Sie blockieren die kommunikative Kraft des Kunstwerks. Auf dem Weg rascher Information und technizistischer Beschreibung verliert das Kunstwerk seinen Zauber. Jene Kraft tiefer, heilender Kommunion darf im Namen der Wissenschaft oder kritizistischer Journaille nicht mehr strahlen. Die Gepflogenheiten und Werte der westlichen Konsumgesellschaften sind, so Steiner, primärer Erfahrung entgegengesetzt. In ihnen ist alles auf raschen Konsum, auf möglichst gedankenlosen Gebrauch angelegt. Nicht um tiefere Teilhabe, sondern um oberflächlichen Besitz geht es. In der Wissenschaft lassen „grammatologische Exegese“ und „kritische Techniken“ die „poetisch-ästhetische Kreativität“ verschwinden. Auf der informatorischen Ebene drängt sich der „Journalismus in jede Spalte und jeden Riß unseres Bewußtseins“. „In der Stellvertreterrolle des Rezensenten, des Kommentators, des Kritikerpapstes sind uns jene lieb, die das Mysterium, die den Ruf des Schöpferischen domestizieren, säkularisieren können.“⁵

Die Ansprüche des Journalismus sind „totalitär“ in bezug auf die Masse der Neuigkeiten und die Vereinnahmung der Informationsabhängigen. Für die Mühlen der Massenmedien sind Kunst und Literatur nur „Futter“. Der Journalismus macht nicht auf die wahre Bedeutung des Kunstwerks aufmerksam. Er unterschlägt das Prophetische. Er spekuliert auf „Neuigkeit“, auf das „Opportune“, das Interessante im Kunstwerk. Im Kunstwerk aber steckt „Andersheit“. Es verweist auf „Ursprung“, „Wiedereinsetzung“, „Rückkehr zu den Anfängen, was Substanz und Form angeht“. „Ästhetische Erfindung ist archaisch. Sie trägt das Pulsieren der fernen Quelle in sich.“ Gemeint ist die Quelle des Lebens, des Schöpfungsanfangs, ihres Schöpfungsgottes.

Der Gegensatz zu sekundärem Diskurs heißt bei Steiner „verantwortende Zuständigkeit“. „Die authentische Erfahrung des Verstehens... ist antwortbietende Verantwortlichkeit.“ „Kritik wird von ihrer Energie her umgesetzt in schöpferische Verantwortung.“ Woran erkennt man sie? An ihrem Einsatz, an ihrem Stil. „Kraft des Stils, kraft energiestiftender Analogie können Hermeneutik und Wertung an die Sphäre des Primärtextes heranreichen.“⁶

Der zweite Essay steht unter der Überschrift „Der gebrochene Vertrag“. Gebrochen wurde in der Moderne zunehmend das Vertrauen in die Beziehung von Wort und Welt. Wenn Worte die Welt nicht mehr enthalten, verliert die Aussage Verbindlichkeit und Sinn, verliert Autorschaft ihre Autorität. Das Ästhetische löst sich dann von der „Mimesis“ und von der Hoffnung auf die zu gestaltende Welt. Sie löst sich damit auch von der Verantwortung, vom Ethischen, von gesellschaftlich verbindlicher Moral. Nihilismus zieht ein in das Wort. Der Akt des Vertrauens

ist für Steiner fundamental; unerlässlich für die Gültigkeit des Wortes, für die Beziehung des Wortes zur Welt, zum „Logos“, zu „Gott“.

„Es gäbe keine Geschichte, wie wir sie kennen, keine Religion, keine Metaphysik, Politik oder Ästhetik, wie sie unser Leben bestimmt haben, ohne einen anfänglichen Akt des Vertrauens, des Zutrauens, der fundamental, der weitaus axiomatischer ist als jeder ‚Gesellschaftsvertrag‘ oder jeder Kontrakt mit dem Postulat des Göttlichen. Diese Einsetzung des Vertrauens, dieser Eintritt des Menschen in die Stadt des Menschen, findet zwischen Wort und Welt statt. Nur im Lichte dieses Zutrauens kann es eine Geschichte des Bedeutens geben, die ihr genaues Pendant in einer Bedeutung der Geschichte hat... Bis nahezu in die Gegenwart hinein ist das Verhältnis zwischen Wort und Welt, sowohl innerer wie äußerer, ‚treuhänderisch‘ bewahrt worden. Das bedeutet, daß dieses Verhältnis gedacht und existenziell in Handeln umgesetzt wurde als eine Beziehung der Verantwortung... Wahrheit, soweit man sie den beschränkten Mitteln menschlicher Mutmaßung für zugänglich hielt, war Verantwortlichkeit gegenüber der Bedeutung von Welt.“⁷

Der Skeptizismus hat den Akt des semantischen Vertrauens in Frage gestellt. Die Korrespondenz zwischen menschlichem Diskurs und „Realität“ wurde zunehmend ironisiert, sogar negiert. Diese Aufkündigung begann nach Steiner „in Mallarmés Loslösung der Sprache von äußerer Referenz und in Rimbauds Dekonstruktion der Ersten Person Singular“. Die theoretischen Vertreter der „Dekonstruktion“ kommen aus Amerika und Frankreich. Diese „gegenwärtigen Meister der Leere“ driften einem neuen Nihilismus entgegen. Ihre ausschweifende Hermeneutik, ihre verantwortungsfreie Antihermeneutik leugnet jeden verbindlichen Sinn eines Textes. Der Bruch des Vertrags zwischen Wort und Welt ist „eine der wenigen echten geistigen Revolutionen in der Geschichte des Westens“⁸.

Steiner sieht den Bruch des einst fraglosen Einverständnisses, daß das Wort Welt bezeichne, zu ihr in Beziehung setze. Das Problem zeigt sich zu Beginn des Jahrhunderts exemplarisch; in der deutschsprachigen Literatur bei Hofmannsthal im „Lord-Chandos“-Brief, in Kafkas Trennungsgeschichten. Er sieht auch das Sprachproblem von naturwissenschaftlicher Seite. Im atomaren und subatomaren Bereich und in galaktischen Strukturen ist die Realität nur mehr numerisch, mathematisch, mit nonverbalen Methoden faßbar. Hauptmotor des gegenwärtigen Rückzugs aus dem vertrauenden Wort ist jedoch die Sprachkritik, die nicht mehr „logozentrisch“, sondern „subjektzentrisch“ ist. Westliche Philosophie und Theologie sind „logozentrisch“. Die Dekonstruktivisten nähern sich dem Text „subjektzentrisch“. Der Gegensatz zwischen Steiners Position und jener der „Dekonstruktion“ ist unüberwindbar. Peter Engelmann schreibt in seiner Einleitung zu „Postmoderne und Dekonstruktion“: „An die Stelle Gottes als Rechtfertigung und letzte Referenz diskursiver Ableitungen tritt das Subjekt.“ Er erklärt unumwunden:

„Im christlichen Weltbild, das auch die Normen und Begründungen für Erkenntnis formulierte, nahm Gott die zentrale Stelle ein, die die Wahrheit der Aussagen sicherte. In dem von der Schöpfungs-idee beherrschten Weltbild hatte er für die Gleichheit der Phänomene und ihren Zusammenhang garantiert. Wenn nicht mehr Gott diese Aufgabe erfüllen soll, muß der Mensch an die Stelle Gottes treten und dessen Aufgabe für den Bereich des Erkennens übernehmen. Der Mensch wird erkennendes Sub-

jekt, das sich die zu erkennende Welt als Objekt gegenüber setzt. Die Subjekt-Objekt-Relation wird das Paradigma der neuzeitlichen Wissenschaft und von dort aus des neuzeitlichen Weltbildes überhaupt.“⁹

Die Dekonstruktivisten betonen die absolute Freiheit des Individuums. Das Subjekt befreit sich durch Ironie und Frage, durch Loslösung der Aussagen von ihrem Bezugsrahmen, kurzum durch Dekonstruktion von allen sinnhaften Festlegungen, Determinierungen durch Begriffe, Ideen, Ideologien, Dogmen, Normen. In der Mitte steht „das Prinzip der Freiheit des Individuums“. Auf der Basis einer fast absoluten Individualität wird „das Bemühen um eine gesellschaftliche Ordnung“, die auch von Dekonstruktivisten angestrebt wird, sehr schwierig¹⁰. Der Text ist für die Dekonstruktivisten (Derrida, Lyotard) kein Sinnzentrum mehr. Nach ihrer Erkenntnis haben die großen Romane und Erzählungen gegen Ende des 19. Jahrhunderts begonnen, das Subjekt aufzulösen. Herausragendes Beispiel in diesem Jahrhundert wäre Robert Musils „Mann ohne Eigenschaften“.

Steiner geht auf die Beobachtungen seiner Gegner nicht ein. Er stellt ihre verallgemeinernde Voraussetzung in Frage, brandmarkt ihren subjektivistischen Anspruch und das Ziel der Zersetzung jeder Objektivität. Er zeigt den Bruch der Dekonstruktivisten mit der gesamten jüdisch-abendländischen Logos-Tradition. Er entlarvt ihre durchaus nicht interesselose Tendenz, ihre antitheologische Vorentscheidung. Steiner:

„Dekonstruktion ist etwas Theoretisches. Sie ist, um genau zu sein, eine Meta-Theorie, das heißt eine theoretische Untersuchung und Kritik aller vorhandenen Bedeutungstheorien und Verstehensmodelle. Sie zielt darauf ab, den Akt des Lesens oder der Wahrnehmung und Interpretation eines Gemäldes aus der unschuldigen oder einer Selbsttäuschung verfallenen Schale des Diskurses hervorzulocken. Es kommt ihr darauf an, die in ästhetischen Werturteilen und Sinninterpretationen implizit oder explizit enthaltenen epistemologischen Annahmen bloßzulegen und der Demontage preiszugeben.“

An anderer Stelle spricht Steiner polemisch von den „dekonstruktivistischen Saturnalien“, vom „Karneval der Verwirrspiele“, ihren „Masken der Nichtbedeutung“. Wo es „kein ‚Antlitz Gottes‘ gibt, dem sich das semantische Material zuwenden könnte“, gibt es „keine transzendente oder entscheidbare Verständigungsmöglichkeit. Der Bruch mit dem Postulat des Heiligen ist der Bruch mit jedweder stabilen, potentiell zu bestätigenden Bedeutung von Bedeutung.“ Dort gibt es kein ethisch verantwortliches Ich mehr und keinen Glauben „an eine gemeinsame Wahrheitssuche“¹¹.

Im dritten Essay entfaltet Steiner Begriff und Vorstellung von *realer Gegenwart*. Reale Gegenwart ist zunächst das mit dem Betrachter kommunizierende Kunstwerk, das in sekundärem Gerede gerade nicht gegenwärtig wird. Sodann aber spricht, scheint, strahlt aus dem großen Kunstwerk (dieses setzt Steiner stets voraus) eine athematische Gegenwart des anderen, Geheimnisvollen, Transzendenten. Es verweist auf die Anwesenheit des Mysteriums. Steiner holt für seine Argumentation geschichtlich weit aus. Die Höhlenmalereien von Lascaux (Bisondarstellungen) „sind werbende Beschwörungen; sie wollen die undurchdringliche und rohe Kraft des ‚Vorhandenseins‘ des Nichtmenschlichen in den lichterfüllten Hinterhalt

von Darstellung und Verstehen ziehen. Alle Darstellung zielt auf eine Begegnung.“ Steiners schöne Umschreibung von „Mimesis“ signalisiert die intime Kommunikation mit einem „anderen“. Er geht noch weiter. „Das Ideal des vollkommenen Echos, transparenter Rezeption ist das des Messianischen. Denn in messianischer Fügung würde jede semantische Bewegung, jedes Merkmal zu vollkommen erkennbarer Wahrheit werden.“¹² Ohne sein Verständnis des Messianischen im einzelnen darzulegen, gibt Steiner zu verstehen, daß in ihm das Dunkel erhellt wird, Trennung zwischen den Wesen überwunden würde, daß es Befremdendes, Abgespaltenes, Verschlissenes öffnete.

Wie begegnet man Kunst und Literatur auf richtige Weise? Wie begegnet man ihnen – das spricht Steiner nicht aus, steckt aber in der Logik der Argumentation – so, daß sie „messianisch“ leuchten könnten?¹³ Antwort: nicht rezensierend, touchierend, flüchtig, nicht akademisch, besserwisserisch, auf keinen Fall dekonstruktivistisch. Vielmehr gastfreundlich, so wie man in der alten Welt den Fremden gastfreundlich aufnahm. Noch mehr, da der bewußte Mensch weiß, daß er als „Unbehauster“, als Fremder lebt, ist er neugierig auf dieses andere, den anderen Sprecher, auf seine vielleicht wesenhaftere Erfahrung, auf seine mögliche Botschaft. Steiner argumentiert mit Rilkes berühmtem Sonett „Archaischer Torso Apollos“, mit dessen Schlußzeile: „Du mußt dein Leben ändern.“ Er meint, daß alle großen Gedichte, Romane, Dramen, Gemälde, Musikstücke diese Botschaft aussprechen. Sie sprechen den Betrachter an: „Was empfindest du, was hältst du von den Möglichkeiten des Lebens, von den alternativen Daseinsformen, die unserer Begegnung, die dem Moment, da du mich erfährst, innewohnen?“

Man kann, sagt Steiner, wie Dekonstruktivisten und gewisse Postmoderne, spielerisch Dreck häufen auf den Gegenstand der Aufmerksamkeit. Man kann sich auch, und das ist seine mit scheuem Pathos vorgetragene Option, mit „Höflichkeit des Gemüts“, „Höflichkeit des Herzens“, mit „Ehrfurcht der Wahrnehmung“, der Bereitschaft zum Verstehen annähern. „Cortesia“ – mit diesem altertümlichen Wort plädiert er – sei die wichtigste Tugend für die Begegnung mit dem Kunstwerk, „cortesia“ gegenüber den Wörtern und ihrer Bedeutung, den Sätzen und ihrer Verbindung, der Rhetorik und dem Stil, gegenüber dem zeitlichen und räumlichen Kontext, der Intention des Autors, der mehr- oder sogar vielschichtigen Struktur des Textes (des Bildes), gegenüber seiner Freiheit und Intimität. Das ist weniger eine Lehre der Textanalyse (die heute in jedem Gymnasium gelehrt und geprüft wird) als vielmehr eine Lehre der Begegnung, die nicht auf der Ebene analytischen Zugriffs und analytischer Textbemächtigung liegt. Für Steiner könnte das Kunstwerk, das uns sucht, besucht, kommen „uns heimzusuchen“, unerbeten, auch unerwartet. „Das peinliche Berührtsein, das wir empfinden, wenn wir Zeugnis ablegen vom Dichterischen, vom Eintritt des Mysteriums der Andersheit von Kunst und Musik (und Dichtung) in unser Leben ist metaphysisch-religiöser Art.“ Da sind wir wieder bei der Grundthese. Furcht und Staunen, „Wunder“ und

„Schrecken“, im Kunstwerk eingelagert, könnten sich den Weg zu uns bahnen. „Die Analogie, die ich im Sinn habe, wäre die von ‚Hintergrundstrahlung‘ und ‚Hintergrundrauschen‘, worin Astrophysiker und Kosmologen Indikatoren und Überreste der Entstehung unseres Universums sehen.“ Wir treten bei solcher Begegnung ein „in den Bereich der Geburt unseres eigenen Bewußtseins“¹⁴.

Es geht Steiner um nichts weniger als die Wiederentdeckung religiöser Erfahrung im Kunstwerk. Eine solche ist seit den Griechen literarisch bezeugt. Sie läßt sich „messianisch“, sie ließe sich auf jeden Fall „epiphanisch“ (so in den Notizheften von Joyce) deuten. Die Grundentscheidung des Vertrauens in die Beziehung von Wort und Welt, aber auch die Aufkündigung des Vertrauens durch die Avantgarde der Moderne, sind Entscheidungen des Glaubens. Dieser wird stimuliert durch Erfahrung, durch Lehre, durch Tätigkeit der Vernunft und Gefühl. Er ruht auf Willensbekundung, auf der Bejahung oder Verneinung von Sinn, des geerdeten Logos, zuletzt des Logos-Gottes. Steiner plädiert für die Erhaltung der Fähigkeit der Urkommunikation zwischen Wort und Welt, Bild und Welt, Form und Sinn. Sie wird in unserer Welt überlagert von Gerede, Geschwätz, mit Kafka zu reden, von den „Lärmtrompeten des Nichts“. Es ist ein grandioses Plädoyer, das Steiner in seinen Essays zutage fördert, auch ein mutiges Bekenntnis. Gegner werden sich nicht einschüchtern lassen, zumal der Streiter durchaus offene Flanken zeigt. Und wer ließe sich „bekehren“ auf Grund eines Diskurses?

Auch bei grundsätzlicher Zustimmung zu seiner Denkrichtung, seinem Plädoyer, muß sich Steiner einige Fragen gefallen lassen zu seinem Literatur- (und Kunst-)begriff. Er setzt, wie man an seinen Namen sieht (Homer, Dante, Flaubert, G. M. Hopkins, Proust, Rilke, Kafka, Celan), einen hohen Kunstbegriff voraus, in der Literatur hohe Dichtung. Mit einem erweiterten Literaturbegriff, mit einer Unterscheidung von Dichtung und Literatur (in der deutschen Literatur bei H. Heine ein zentrales Problem) setzt sich Steiner nicht auseinander. Die Frage, ob und wie weit ein forciert ironischer Stil (z. B. in Thomas Manns „Joseph“-Romanen) mit seinem Begriff von Dichtung, dessen Nähe zum „Erhabenen“, noch vereinbar ist, stellt er nicht. Wie steht es mit der ironischen Freiheit, die moderne Autoren sich nehmen, um sich vom Druck der Tradition, der überlieferten Vorstellungen, Begriffe, Lehranbindungen, Dogmen unterschiedlichster Couleur zu befreien? Wie steht es mit engagierter Kunst und Literatur, die den Diskurs mit der zeitgenössischen Gesellschaft suchen, mit der sozial gegenwärtigen Zeit, nicht mit einer metaphysischen Überzeit, mit den Pulsschlägen des Vergänglichen, nicht mit den Wellen der Ewigkeit? Warum erwähnt Steiner bei seiner souveränen Literaturkenntnis keinen Autor nach 1945? Abgesehen von Celan weder Sartre noch Böll, weder Beckett noch Camus noch Günter Grass. Er hätte sich auf Peter Handke beziehen können. Botho Strauß sekundiert ihm enthusiastisch im „Nachwort“. Wo aber bleiben Autoren, die ziemlich direkt auf die Gesellschaft einwirken wollen? Wo fände Brecht Platz auf Steiners Bühne der Kunst? Im Vorderzimmer? Im

Hinterzimmer? In den Nebenräumen, dort wo Literatur verhandelt, aber kein „Hintergrundrauschen“ zu hören ist?

Steiners Ritt gegen die publizistisch Mächtigen der Kulturindustrie, sein Angriff auf die eilfertig unverbindlichen, zupackend sekundären Redner und Schreiber, sein Affront gegen „die Meister der Leere“ war für den ästhetischen Diskurs notwendig, persönlich mutig. Viel wäre gewonnen für die zeitgenössische Rezeption von Literatur und Begegnung mit Kunst, wenn der Diskurs auf der Ebene „realer Gegenwart“ offen bliebe.

Religiöse Erfahrung – ästhetische Erfahrung

Zeitgleich mit Steiners Essays „Von realer Gegenwart“ erschien *Hans Beltings* monographische Darstellung „Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst“¹⁵. Dort die essayistische Argumentation, das bekenntnishafte Plädoyer, hier die nüchterne wissenschaftliche Abhandlung. Steiner ging es um die Behauptung der Transzendenz, ja um ihre Erfahrung in poetischen, insgesamt kunstästhetischen Werken. Belting spricht kunstästhetischen Werken keine „reale Gegenwart“, deshalb auch keine Erfahrung dieser Gegenwart zu. Seine Untersuchung gilt dem ikonischen Kultbild, nur im gegensätzlichen Kontext dem kunstästhetischen Bild. Steiners Diskurs argumentiert vor allem auf der Ebene des poetischen Textes.

Für den aus der jüdischen Tradition kommenden George Steiner wird Andersheit, die „reale Gegenwart“ persönlich. Andersheit ist in der großen jüdischen Überlieferung der „Held“ der Offenbarung. Kunst sucht, nach Steiner, die Anwesenheit dieses Anderen (das Wort wird von Steiner männlich und als Neutrum gebraucht). Das ist eine theologisch gerichtete Position. Sie könnte auch von einem theologischen Christen vertreten werden. Der müßte freilich die Menschwerdung dieses Anderen bedenken und in seinen Diskurs einbringen. Joseph Beuys sprach vom „Christusimpuls“, den man herausarbeiten müsse. Er fragt, ob „das ein bloß historisches oder ein gegenwärtig-reales Ereignis“ sei¹⁶. Theologen, zum Beispiel Teilhard de Chardin, sprechen vom „kosmischen Christus“. Die Frage ist, ob der nur theologisch gedacht oder auch wahrgenommen werden kann; wenn wahrgenommen nur von Gläubigen? Undeutlich bleibt bei Steiner und bei Belting, wie weit Glaube eine Fähigkeit der Wahrnehmung werden kann und inwieweit Glaube, der auf „Offenbarung“ gründet, über Wissen hinausreicht.

Das Zeitalter der Kunst begann mit den Einbrüchen der Renaissance, der Stärkung des Ichbewußtseins, der Minderung des Abhängigkeitsglaubens. Es setzte gesteigertes künstlerisches, fiktionales Können frei: der Künstler als zweiter Schöpfer. Der Goldhintergrund, Zeichen der Transzendenz, des Himmlischen, des die Zeit überwindenden Ewigen, verschwindet. Mimetische Darstellung mit zen-

traler Perspektive hat das Bild verändert. Es zeigt sich selbst. Das Bild hat sich aus theologischer Dienstbarkeit befreit. Nicht mehr die Aura des Heiligen, die Aura des Schönen, des Kunstschönen, bestimmt das Bild.

Das ikonische Bild war das verweisende. Bild und Gemeintes waren nicht identisch. Das Bild enthielt einen Überschuß an Bedeutung. Es suchte nicht den ästhetischen Reiz. Es machte dem Beschauer „Alterität“ deutlich. Die Ikone dient dem Kult. Sie enthält „sakramental“, also energetisch, den „Anderen“. Im Kunstbild wird der Beschauer hineingezogen in den Raum, in die Identität des Bildes. In der Ikone darf der Betrachter das durch sie gezeigte und anvisierte Heilige anbeten. Beim ästhetischen Bild soll das Auge mit seiner Seele in das Bild eingehen und dort bleiben. Die Ikone gehört dem Kult, es ist ein operationales Bild. Das Kunstbild gehört dem Besitzer (es wird später in den Museen magaziniert, vom individuellen Besitzer gelöst); es ist ein ästhetisches Bild.

Die Ikone war – nach Generationen jesuanischer Überlieferung – die Antwort der Christen auf das altjüdische Bilderverbot. Die Christen suchten einen Weg zwischen den polytheistischen Götterbildern und dem jüdischen Totalverbot. Bekehrte Heiden fragten: Wie kann man einen verehren, der nicht sichtbar ist? Die – im Ikonoklasmusstreit über Jahrhunderte umstrittene – Antwort war die Zulassung des Kultbilds in Gestalt der Ikone. Sie trat die Überlieferung des spätantiken Tafelbilds in der Abfolge Götterbild, Kaiserbild, Totenbild an. Belting ist der kultischen Verehrung nachgegangen im Tuchbild Christi, aus dem die Veronikalegende entsprang, und bei der Marienikone, die an die Stelle des Kultes der „Großen Mutter“ trat. Das Bild durfte bleiben, wenn deutlich blieb, daß es Zeichen für das Heilige, wirksames Zeichen, nicht das Heilige selbst war. In jener frühen Zeit hat freilich die magische Kraft des Bildes eine starke Rolle gespielt. Ob archaische Menschen die Differenz von Bild und Bedeutung so klar erkannten und unterscheiden konnten wie wir Späteren, darf bezweifelt werden. Die Subjekt-Objekt-Trennung war noch lange nicht so ausgeprägt wie beim nachmittelalterlichen Renaissance- oder gar modernen Menschen.

Belting glaubt, daß wir mit unserer Wahrnehmung „außerhalb der Religionen“ denken und empfinden. Auch das ist eine verallgemeinerte These. Sie setzt voraus, daß religiöser Glaube das Bewußtsein des modernen Menschen nicht mehr durchdringt. Die Intensität mystischer Glaubenserfahrung und mystischer Wahrnehmung, die das Bewußtsein verändert, kommt dabei nicht in Sicht. Für Belting ist ästhetische Erfahrung, die Erfahrung des Kunstbilds nicht mehr von Religion geprägt, ihr sogar provokativ entgegengesetzt. Das trifft zweifellos in vielen Fällen zu. Die Frage bleibt, ob immer und ob das notwendig so sein muß.

Die Ikone läßt nach Belting religiöse Erfahrung zu und befördert sie. Das Kunstbild dagegen läßt nur mehr ästhetische Erfahrung zu. Kunstverstand schaltet sich ein. Reflexion tritt vor die alte archaische Erfahrung. Belting:

„Das Subjekt der Neuzeit, das sich der Welt entfremdet, sieht die Welt gespalten in das bloß Fakti-

sche und den verborgenen Sinn der Metapher. Das alte Bild ließ sich gerade nicht auf eine Metapher reduzieren, sondern erhob den Anspruch auf eine unmittelbare Evidenz von Augenschein und Sinn. Nun wirkt das gleiche Bild plötzlich als Symbol eines archaischen Lebensgefühls, in dem noch die Harmonie von Welt und Subjekt versprochen war. An seine Stelle tritt die *Kunst*, die zwischen den Augenschein des Bildes und das Verständnis des Betrachters eine neue Sinnebene legt: Sie wird dem Künstler eingeräumt, der das Bild als den Beleg von Kunst in die eigene Regie nimmt. Die Krise des alten Bildes und die Entstehung des neuen Kunstcharakters bedingen einander. In der ästhetischen Vermittlung liegt eine andere Möglichkeit des Bildgebrauchs, über die sich der Künstler und der Betrachter miteinander verständigen. Das Subjekt ergreift die Herrschaft über das Bild und sucht in der Kunst die Anwendung seines metaphorischen Weltverständnisses. Das Bild, das nunmehr nach den Regeln der Kunst entsteht und sich nach ihnen auch entziffern läßt, bietet sich dem Betrachter zur Reflexion an. Form und Inhalt treten ihren unmittelbaren Sinn an den vermittelten Sinn einer ästhetischen Erfahrung und eines verborgenen Arguments ab.“¹⁷

Das Kunstbild verschafft nach Belting nicht reale, sondern ästhetische Präsenz. Steiner dagegen will in seinem ästhetischen Diskurs die verlorene Unmittelbarkeit und transzendente Erfahrung wiedergewinnen. Im großen poetischen Text, im Kunstwerk scheint für Steiner – mehr athematisch und hintergründig – „reale Gegenwart“ des Anderen auf. Der literarische Leser erinnert sich, daß Paul Celan in seiner Büchner-Preis-Rede vom „ganz Anderen“ sprach¹⁸. Keiner der feuilletonistischen Kritiker Steiners hat diesen provozierenden Denksatz Celans erinnert.

Steiners Plädoyer für reale Gegenwart will die Entfremdung des modernen Ich, seinen falschen Abstand überwinden. Es ist die Entfremdung, die – nach den Einbrüchen der Aufklärung – schon die romantischen Dichter überwinden wollten. Auf je eigene Weise haben so unterschiedliche Dichter wie Hölderlin, Novalis, E. Th. Hoffmann, Jean Paul, zuletzt vehement Heinrich Heine den Verlust der Einheit des Bewußtseins mit der Welt und ihrem Gott signalisiert und beklagt. Hölderlin vor allem und Novalis träumten die festzuhaltende und neu zu gewinnende Ur-Einheit poetisch weiter. Bleibt das nach Beltings Sicht im Bereich des Kunstästhetischen? Oder kann poetisches Bewußtsein, wenn es sich mit mystischem Bewußtsein berührt, eint, reale Gegenwart vergegenwärtigen? Da sich mystische Erfahrung gänzlicher Rationalisierung entzieht, kann die Frage szientistisch nicht entschieden werden. Beltings Theorie ästhetischer Erfahrung im Kunstwerk hat, auch wenn man sie auf poetische Texte überträgt, gute Gründe für sich. Sie berücksichtigt aber nicht die Intensität intuitiver Erfahrung, nicht die Intensität des Glaubens und überhaupt nicht mystische Erfahrung.

Was geschieht, wenn Glaube, geerdeter und mystischer Glaube, als intensives und umfassendes Bewußtsein in die künstlerische Wahrnehmung und den künstlerischen Ausdruck eingeht, im Bereich der Sprache also in den poetischen Text?¹⁹ Ist der von den Dekonstruktivisten auf die Spitze getriebene „Subjektzentrismus“ (Derrida) vielleicht auch ein Gefängnis? Würde Hölderlin heute einen solchen Subjektzentrierten einladen „Komm, ins Offene“? Würde Paul Celan im publizistischen Off bei sich an „eines ganz Anderen Sache“ denken? George Steiner hat die „wunde“ Stelle des modernen Bewußtseins berührt, den Verlust der Einheit,

den Verlust von „realer Gegenwart“, den Verlust des „Anderen“. Die jüngste ästhetische Diskussion hat eine notwendige Kontroverse entfacht. Es geht bei Steiner nicht um die Neubelebung von Hans Sedlmayrs These vom „Verlust der Mitte“, sondern um den Verlust des „Anderen“, um die Wiederentdeckung der – von vielen verloren geglaubten – „realen Gegenwart“.

ANMERKUNGEN

¹ G. Steiner, *Von realer Gegenwart*. Mit einem Nachwort v. Botho Strauß (München: Hanser 1990; engl. Ausg. 1989); K. H. Bohrer, *Die Ästhetik am Ausgang ihrer Unmündigkeit*, in: *Merkur*, H. 500 (Okt./Nov. 1990).

² S. dazu: P. K. Kurz, *Es geht um mehr als Christa Wolf*. Zum neuesten deutschen Literaturstreit, in *dieser Zschr.* 211 (1993) 352–356.

³ E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* (Frankfurt 1959) 950.

⁴ A. a. O. (s. Anm. 1) 13 f. Steiner setzt die Erfahrung von „Sinn“ und das in ihm begründete Vertrauen voraus. Vor Jahren kam der niederländische Theologe E. Schillebeckx im Kontext der „Gott-ist-tot“-Bestreitungen zu ähnlich grundsätzlichen Aussagen (*Gott – Die Zukunft des Menschen*, Mainz 1969, 66 f.).

⁵ Meister des „sekundären Diskurses“ in der „sekundären Stadt“ (a. a. O. 59) ist Marcel Reich-Ranicki und sein Literarisches Quartett.

⁶ G. Steiner, a. a. O. 18 ff., 37 f., 45.

⁷ Ebd. 123 f. Peter Handke läßt seinen Landschaftsforscher Valentin Sorger sagen: „Er glaubte nicht etwa an seine Wissenschaft als an eine Art Weltreligion, sondern die immer gemessene Ausübung seines Berufs geschah zugleich als eine Weltvertrauens-Übung“ (*Langsame Heimkehr*, Frankfurt 1979, 16). S. auch H. Jonas, *Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation* (Frankfurt 1985).

⁸ Steiner, a. a. O. 127 ff. Zum Begriff und den Philosophen der Dekonstruktion s.: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, hrsg. v. P. Engelmann (Stuttgart 1991).

⁹ Ebd. 14. Steiners Begriff „logozentrisch“ a. a. O. 163, Engelmanns Begriff „subjektzentrisch“ a. a. O. 16 f.

¹⁰ Engelmann, a. a. O. 12. ¹¹ Steiner, a. a. O. 156 f., 177. ¹² Ebd. 185.

¹³ S. dazu F. Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung* (Frankfurt 1988).

¹⁴ Steiner, a. a. O. 190, 198 f., 235, 239 f.

¹⁵ H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (München: Beck 1990).

¹⁶ Die Interviewaussage von Beuys ist mehrfach abgedruckt. Hier aus: *Glaubwürdig. Fünf Gespräche über heutige Kunst und Religion*, hrsg. v. H. Schwebel (München 1979) 16.

¹⁷ Belting, a. a. O. 26.

¹⁸ Paul Celan in seiner Büchner-Preis-Rede: „Ich denke, daß es von jeher zu den Hoffnungen des Gedichts gehört, gerade auf diese Weise auch in fremder – nein, dieses Wort kann ich jetzt nicht mehr gebrauchen –, gerade auf diese Weise in eines Anderen Sache zu sprechen – wer weiß – vielleicht in eines ganz Anderen Sache.“

¹⁹ „Das ‚Heilige‘ ... (im Text) ist nicht zu erforschen, nur zu umschreiben, zu erzählen, umschreibend zu erzählen (Lerne das Umschreiben)“ (P. Handke, *Phantasien der Wiederholung*, Frankfurt 1983, 14). Und: „Man muß doch immer davon ausgehen, daß einige (wenige) der Gläubigen etwas wissen, das wir nicht wissen (gegen Nietzsche)“ (ebd. 16). Und: „Die Sehnsucht nach dem Übersteigenden in mir werde ich nicht los“ (ebd. 97).