

Helmut Hartwig

Kunst und Normalität - Normalität zieht an wie Pornografie

(Unter dem Titel „Kunst und Normalität – das Dilemma der Therapie“ habe ich bereits einen Text veröffentlicht. Es handelt sich um einen Vortrag, den ich auf einem Kongreß zur Eröffnung der Prinzhorn-Sammlung – 2002 - in Heidelberg gehalten habe. Er ist als PDF auf meiner Webseite verfügbar und setzt andere Schwerpunkte als der folgende. Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um das Vortragsmanuskript.)

1. Der Raum Normalität (Metaphern, Begriffe, Theorien)

2. Beziehungsverpflichtungen, Verschmelzungsversuche, Trennungen

3. Kunstvermittlung

4. Normalität zieht an wie Pornographie

5. Genres: die Garanten des Normalen

6. Picasso und Kafka - zum Beispiel Gesichter

7. Nachtrag: Die Scham des Malers BACON

Erster Versuch

Der Raum Normalität ist (zu) groß.

Weil alles hineingeht. Die Häuser N. werden als Reihenhäuser gebaut, nebeneinander, abgedichtet, blind verdunkelt. Als eine Serie von Blackboxen. Normalität ist eine Blackbox. Das Reihenhäuser fixiert Normalität in einer **inzestuösen Metapher**.

Im Haus UR von Gregor Schneider ist Normalität implodiert.

Haus breitet sich unaufhörlich über Objekte und Begriffe aus. Der unbehaute Mensch. Das Haus des Seins.

Normalität als Heimat.

Heimat mit dem Sitz im Körper.

Heimat mit den Metropolen Wohnung, Kopf, Geist, Hirn, Gefühl, ...

Nein: Das Haus des Seins ist die Sprache. Die schwere Metaphorik im Kampf gegen das MAN. Das MAN in der Sprache; „Tropismen“ (Nathalie Sarraute), Beschreibungen... Das Normale und Alltägliche und Gewöhnliche in den Bildern und Zeichen.

Auf der Suche nach dem Normalitätsorgan verwandelt sich der Gedanke. Normalität ist ein Konstrukt, ein „diskurstragendes Ereignis“ (Link). Es wird betreut von der Soziologie mit ihren generalisierenden Methoden und von der Diskursanalyse.

Zweiter Versuch (andere Metaphorik – auf dem Weg zum Begriff)

Normalität als Schwall von Einflüsterungen und ein Feld von Mustern und Abdrücken. N. von daher denken.

Zuerst von Geräuschen her, von Stimmen und dem, was man noch nicht oder nicht mehr hört. Die Akustik des MAN, hörbar und dokumentierbar als Soundscape.

Und dann von den Bildern her, die man noch nicht und nicht mehr sieht. (Bilder als Haltestellen der fließenden Wahrnehmung). Die Medienrealität.

Normalität ist Inbegriff für einen Zustand der Welt, in dem von allen Dingen die Bedeutungen abgezogen – oder endgültig gesichert sind. Die unerreichbare Gleichgültigkeit einer Welt, die nur sie selber wäre: also Normalität als Utopie im Zentrum von Unvergleichlichkeit. N. als das Liegenbleibende und Liegegebliebene.

Das Abgelegte, das übersehen wird. Das Verlässliche, gar Biologische, letztlich. Das Beschreiblich-Unbeschreibliche.

IN der Normalität leben heißt

Das Wiederholbare wiederholen.

Das Nicht Wiederholbare...

(Helmut Heißenbüttel)

Die Normalität des Nicht-Wiederholbaren ist der nicht zuende gesprochenene Satz

Beziehungsverpflichtungen , Verschmelzungsversuche, Trennungen

Das UND im Titel meines Vortrags ist ein Trennungs- und kein Verbindungs-UND. Einen gemeinsamen Raum für Kunst und Normalität ist nicht gegeben.. Er muß gedacht und modal erzeugt werden. Die Arbeit an den Begriffen führt zu einer durchbauten Architektur, und es werden je nach Standort Beziehungsverpflichtungen aufgestellt oder gelehnet. Es gibt den Standort der Kunstphilosophen, die Standorte der Künstler, den Standort der Kunstvermittler, den Ort der Hard-Core-Lyriker, den Standort der Kulturpolitiker usw.

Die Frage ist: Als was geht Kunst den Versuchen, einen gemeinsamen Raum zu etablieren, voraus? Bleibt Kunst als Gold, als Scheiße oder als Asche im Produktionsprozeß eines gemeinsamen Raums zurück? Und was hält die Kunst als ein Besonderes aus, wenn Ansprüche aus dem Normalitätsdiskurs sie attackieren? Die Antworten von Bourdieu oder Heidegger oder Danto oder Boris Groys oder Wolfgang Iser auf diese Frage sind kontrovers. **So gilt die soziologische Erklärung von Kunst** den einen nicht als ausreichende Rechtfertigung ihrer Existenz und den anderen als ihre letztendliche Begründung. Und während der radikale Kunstdiskurs immer aufs Neue, in historischen Schüben, alle Vermittlungsversprechen an Normalität zurückweist, leiden die Künstlersubjekte zu allen Zeiten an der Abspaltung des Kunstwillens von der Sehnsucht nach Glück.

Da sagt einer (derselbe).

„Ich will Künstler sein.“

Und sofort und darüber:

„Ich will ein normales und glückliches Leben führen.“

Es brauchte zwei Personen und Stimmen, um diese Sätze übereinander zu sprechen, und was bei bleibender Überblendung zu hören wäre, ist die Unstimmigkeit zwischen den beiden Wünschen. Von der Kunst wird nicht erwartet, daß sie sofort verständlich ist und Normalität sichert, und von Normalität wird nicht erwartet, dass sie Kunst umstandslos oder gar zum Glück integriert.

Wie aktuell die Konflikte sind, konnte man vor kurzem in einem Interview lesen, das **Christoph Schlingensief** der FR gegeben hat. Unter dem Druck seiner Krebserkrankung sagt er u.a. folgendes:

„Ja, ich schätze das Normale jetzt vielmehr, auch wenn ich dabei oft scheitere und an meine Grenzen stoße.“

FRAGE an Schlingensief:

Welches Normale?

Antwort:

Zum Beispiel, wenn ich mit meiner Freundin Aino Laberenz Hand in Hand spazieren gehe. Oder wenn ich im Schlaf dirigiere und ich sehe, wie sie sich neben mir kaputtlacht, wenn ich dann aufwache. Oder mit dem Auto durch das Ruhrgebiet fahren. Farben springen mich an, trivialste Dinge. Es geht nicht mehr um das Außerordentliche, ich kann auch nicht mehr auf jeder Hochzeit tanzen. Ich muß mich jetzt klarer fragen: Wo geht das hin? Ich habe übrigens gerade herausgefunden, welche Glücksgefühle es erzeugt, nach solch einer Krankheit eine Aktion zu machen und zu filmen...“ (FR 13./14.9.08)

Es beeindruckt, und beruhigt, dass Schlingensief seine Lebensweise auch unter dem Druck des Normalisierungswunsches nicht in der befürchteten Weise entmischt. Aber immerhin: in der Lebenskrise erscheint der Signifikant „normal“ und bringt sich als Wunsch nach Trivialisierung und Entmischung zur Geltung. Aber er gewinnt nicht. Vielmehr sind es die produktiven Störungen, die in das normale Leben das Gefühl von Glück zurückbringen.

Ich wollte jetzt nicht sagen: es ist die Kunst.

Es gibt aber solche Krisen in der Beziehung zwischen bloßem Lebenwollen und Kunst nicht nur individuell, sondern auch historisch, zum Beispiel heute, und man kann beobachten, wie die Diskurse darauf reagieren.

Da wirft zum Beispiel der Philosoph einen Rettungsanker der Vermittlung aus und fragt:

„Könnte nicht das Leben eines jeden ein Kunstwerk werden?“ (Kunstforum International 142)

„Kaum eine Aussage Michel Foucaults ist in den zurückliegenden Jahren so häufig zitiert worden wie diese“

(Wilhelm Schmid, in: Foucault und die Künste S. 181).)

Indem Foucault Kunst und Leben kontaminiert, schafft er das Problem aus der Welt. Und er darf das. So wie Beuys das durfte, als er dekretierte: *Alle Menschen sind (potentiell) Künstler*. Merkwürdig finde ich übrigens, dass an diesen Satz heute so wenig erinnert wird oder habe ich die Zeichen überhört? Foucault also darf das, und alle hören hin. Ein Aufatmen geht durch den Diskurs, und erleichtert kann aus einiger Entfernung bzw. in paralleler Nähe zu diesem Statement formuliert werden,

„dass das ästhetisch reflektierte Bewusstsein auch in Fragen der Lebenswelt erhellend, klärend und helfend zu wirken“ vermag. (Welsch, in Wulf/Kamper S.21)

Das sagt **Wolfgang Welsch**.

Ich brauche hier nicht eigens zu betonen : Wolfgang Welsch ist einer der führenden Köpfe bei den Versuchen, die Anschlußfähigkeit des Ästhetischen an das Ethische philosophisch zu begründen. In seinen Beiträgen geht er aber, wie ich meine, nicht immer mit der nötigen Vorsicht zu Werke, sondern formuliert seine Zielfiguren der Vermittlung immer wieder im **imperativen Präsenz**: Also auf eine Art und Weise, als sei schon gesichert, wofür er unter dem Schlagwort der „Ästhetico -Ethik“ mit großer Energie erst die Möglichkeitsbedingungen zu schaffen versucht.

So bekommen die in den Sozialethikdiskursen verankerten Ideen der „Anerkennung und Gerechtigkeit an der Stelle von Herrschaft und Unterdrückung“ von ihm im Kunstdiskurs unmittelbare Geltung zugesichert, wenn er nämlich konstatiert:

Das „ästhetische Bewusstsein macht an der Grenze der Kunstsphäre nicht Halt. Es überträgt sich vielmehr – analog – auch auf Lebensverhältnisse, auf soziale und lebensweltliche Konstellationen...“ S.21

„ das ästhetische Bewusstsein“ - „es überträgt sich“ – „analog“ – ich gehe jetzt diesen Sprachfiguren der Evolution nicht weiter nach und frage auch nicht nach dem WIE, sondern empfehle sie Ihrer besonderen Aufmerksamkeit.

Kunstvermittlung und Theorie

Ich frage mich aber, **woher bekommt die philosophische Ästhetik eigentlich ihre Anfragen?**

Stellen sich die Fragen nach der „**Ethik der Ästhetik**“ aus ihrer eigenen Logik oder weil es in den bezogenen gesellschaftlichen Praxisfeldern, mithin im Alltag, vermehrtes Klärungsbedürfnis gibt?

Der Effekt der Frage ist die Erfahrung eines Brakes.

Wenn ich bisher als flexibles Subjekt gesprochen habe, frage ich jetzt aus der Perspektive meiner Berufsarbeit, meinem beruflichen **Arbeitsfeld von Kultur- und Kunstvermittlung** und sage: JA - es gibt ein vermehrtes Klärungsbedürfnis zum Verhältnis von Ethik und Ästhetik. Es erscheint unter vielen Stichwörtern und auf verschiedenen Praxisebenen als Forderungen nach: politischem Bewusstsein, soziale Engagement oder als Forderung nach Partizipation. Und dazu gehört eine gesteigerte Bereitschaft, den Kunstbegriff in den Kulturbegriff aufzulösen. Es ist die Nebenlinie der Bereitschaft, den Kunstbegriff mit dem Lebensbegriff zu verschmelzen.

Damit sind wir an der Schnittstelle angelangt, wo man über das Für und Wider und die kulturellen oder kulturpolitischen Folgen sprechen muß, die mit der Aufhebung der Sperre zwischen dem Ethischen und der Kunst einhergehen. Diese Diskussion kann aber nicht als ein eigenständiger **Diskurs** geführt werden sondern ist als **Diskussion** durchsetzt mit alltagspolitischen Figuren.

In der **Rollenverschiebung des Theoretikers zum Kunstvermittler** verändern sich die Ansprüche an das Kunstdenken. Um sich zu vermitteln, muß der Kunstvermittler Ästhetik-Theorien zerstückeln und die Fragmente in pragmatische Kontexte versetzen. Diese Praxis und der Zwang, als aufgeklärter Rezipient auf die Ansprüche aus der Mitte der Gesellschaft zu reagieren, macht die Rolle des Vermittlers obskur. In gewisser Weise agiert Kunstvermittlung theorielos, und es ist dieser Übergang in die Theorielosigkeit, der gezwungenermaßen zum permanenten Reflexionsgegenstand und zugleich zu einem Gefühl wird, aus dem heraus ein Bedarf nach Argumentationshilfe entsteht.

Der Kunstvermittler kann nicht – wie die Philosophen und Kunstwissenschaftler – in seiner Praxis auf die Selbstzeugungskräfte und die Evidenzen von Theorien setzen, sondern ist halbwegs – also auf halbem Weg – auf eigene Bastelei angewiesen. Er wird zur empirischen sozialen Person, und muß mit einer durch die Partizipation an den Normalisierungswünschen beschädigten oder soll ich positiv sagen: aufgeklärten Kompetenz oder Selbstverantwortlichkeit agieren.

(Ich würde jetzt gern über Perspektiven der Hochschulreform sprechen, über die Institutionalisierung der funktionalen Trennung von Forschung und Lehre, die zur Einrichtung einer **Vermittlungsprofessur oder Lehrprofessur oder „Weiterbildungsprofessur“** führt und dazu, eine Sorte von Hochschullehrer zu einer Art **Normalisierungsbeauftragtem** zu machen, während sie den anderen möglicherweise einen Dispens für den Mangel an Vermittlungspflicht gibt. Aber ich zähme meinen Impuls und gehe der Kompetenz der Kunstvermittler dort nach, wo sie an einer Kreuzung agieren).

Natürlich sind auch Kunstvermittler auf der Suche nach Theorie, aber aufgrund ihrer pragmatischen Gründungs Momente sind ihre Theorien mit Notwendigkeit **schwache Theorien**. So quälen sich **Vermittlungstheorien** z.B. mit dem Problem ab, daß Projekte und Szenen, die das Interesse für das Fremde öffnen wollen, im Bekannten anknüpfen müssen und in der Gefahr sind, darin hängen bleiben, darin zu ersticken... Kann man die Metapher „ersticken“ vom gedanklichen und gefühlsmäßigen Umgang mit der Normalität der Vermittlung lösen oder genauer: Wie kann man Normalität vor den Attacken der Metapher „ersticken“ schützen? Wer spricht hier? Aus welcher Perspektive wird nachgedacht? Unter dem Ziel, Leute zu erreichen (was heißt das überhaupt?) versteckt sich die Bereitschaft, den „Wahnsinn der Normalität“ und die Zumutungen der Kunst zu übersehen. Also wäre Vermittlung nicht ein Gewaltakt gegen die Anderen, sondern zuerst eine Attacke gegen den Vermittler selbst, gegen sein Erkenntnisvermögen?

Normalisierungshilfe oder Normalisierungsverführung oder Normalisierungsfalle...

Sie merken: **meine Sprache psychologisiert und privatisiert sich**. Ich trete hervor als eine in gesellschaftliche Mischpraxis verwickelte Person.

Und als eine solche frage ich mich, ob ich mich nicht doch letztlich für Normalität wegen den Abweichungen von ihr interessiere oder weil sich unter ihrem Begriff mehr verbirgt als ein sozialer Tatbestand. Wenn ich Normalsein - jedenfalls als eine Haltung, die bis zur Mimikry alle Abweichungen hinter sich ausradert - mir nicht zumuten möchte, ...wem denn dann?

Die mir zugeflüsterte Antwort heißt: den Anderen Und die Stimme spricht weiter und sagt: dem Anderen in mir.

Was aus sozialen Gründen an Vermittlung in gang gesetzt wird, läuft auf die Absicherung einer doppelbödigen Stellvertreterhaltung hinaus.

Stellvertreternormalität, Nichtübereinstimmung, Dazugehörenwollen...

Ich will sein wie Viele. Ich will dafür sorgen, daß viele sich ähnlich werden, aber unter der Bedingung, daß ich meine Unähnlichkeiten (Plural) behalten darf.

Aber „Dafür sorgen.. was für ein merkwürdiges Begehren. Der statistische Charakter von Normalität beginnt sich aufzulösen in ein Drängen merkwürdiger Impulse...

„wahrscheinlich ist, was mich an der ‚Trivialität‘ des Anderen fasziniert, gerade das, was ich für einen ganz kurzen Moment, abgelöst vom Rest seiner Persönlichkeit, an ihm ertappe wie eine Geste der Prostitution...“ (Barthes: Fragmente einer Sprache der Liebe S.132)

Auf diesen Satz bin ich bei der Lektüre von **Roland Barthes** „Fragmente einer Sprache der Liebe“ gestoßen. Er öffnet den Signifikanten Normalität für ein völlig neues Motiv.

Normalität ist plötzlich nicht mehr ein sozialer Tatbestand, eine Darstellungsweise, eine soziologische Kategorie oder ein „diskurstragendes Ereignis“, sondern Verführung..

Ich werde jetzt den Gedanken verfolgen, dass die Attraktivität von Normalität etwas mit Verführung zu tun haben könnte und experimentiere dazu im Zwischenfeld von Begriff, Metapher und Erzählung.

Normalität zieht an wie Pornografie.

Der Schriftsteller Franzobl schreibt in einem Artikel der FR vor einiger Zeit, aus Anlaß des Falls Fritzl:

„Je mehr das Perverse und Bestialische an Fritzl betont wird, desto normaler ist er wohl. Freilich geht normalerweise niemand so weit wie Fritzl, der sich - wie andere eine Modelleisenbahn - im Keller eine Zweifamilie errichtet hat. Insofern ist dieser Josef Fritzl in seiner Unauffälligkeit, seiner Biederkeit, Normalität, seinem Größenwahn, seiner Hochstapelei...gar nicht so untypisch, und auch die Drohung mit der Vergasung im Fluchtfall kommt da nicht von ungefähr. Joseph Fritzl hat sich eine Parallelfamilie errichtet, eine Ober und Unterwelt, Himmel und Hölle gleichzeitig. Wie ein Wahnsinniger der Schöpfung hat er zweimal 7 Kinder gezeugt, und es würde einem nicht wundern, wenn sich auch die Wohnungen (oben und im Keller) ähneln würden und es in Thailand oder sonst wo eine 8-köpfige Drittfamilie gäbe. Es ist, als hätte er sein Leben gleich zweimal leben wollen, einmal in der Fassade des Biedermanns, das andere Mal im Keller seiner amoralischen Fantasien.“ (FR 16.5.2008)

Das Normale verschwindet entweder inhaltlich ins Verbrecherische oder präsentativ ins Theatrale. Etwas wird zur Sichtbarkeit verdoppelt, und man weiß nicht, was es ist. Und denkt: Man müßte die Türgriffe anfassen können, die Töpfe und Messer, die Tische und Stühle bewegen können, das Bett, die Bettdecke, die Handtücher – oben und unten – bis zum Ekel benutzen können... Es geht um Dinge und Körper, die berührt werden wollen, nicht um Ideen. Aber mit ihnen taucht etwas auf, das mehr ist

als sie. Ein Prozeß der Verführung setzt ein. Berührung von Fertigem erzeugt Ekel und Lust. Ähnlichkeit sichert Wiederholbarkeit. Wiederholung vergesellschaftet. Und plötzlich gehörst Du dazu.

Ein Sog wird spürbar, und erkennbar wird etwas Überraschendes:

Das Begehren nach Normalität steht unter einem kulturellen Tabu.

Das Pornografische im Begehren nach Normalität hat mit Verdoppelung und mit dem Verschwinden zu tun. Alles ist fertig vorhanden: das Bett ist schon gemacht. Die Körper warten. Die Szene ist vorbereitet. Die Wörter und Bilder sind schon da. Man braucht nur einzusteigen.

Normalität ist vorbereitete Wirklichkeit. Ihr Vorhandensein entlastet von der Anstrengung der Selbsterzeugung.

Was aber hat das mit Kunst zu tun?

Kunst erscheint plötzlich als ein möglicher Fluchtraum für Normalität. Damit gelebte N. sprachlich und bildlich erscheinen kann, muß sie ein Anderes werden oder genauer: sie muß auf den Weg gebracht werden, ein Anderes werden zu können: perverses Begehren, ein großes Verbrechen (der Fall Fritzl), eine Vision, eine Erscheinung, das Reale, Politik, Pornografie oder Kunst. Jean Genet sagt: Kunst ist einen Stein in Form eines Steines meißeln. Den Körper in der Gestalt eines gegebenen Körpers zeigen. Handlung in der Form beobachtbaren Handelns vorführen. Stein, Körper, Handlung – nachbilden, was empirisch schon da ist. Um als es selbst erlebt und begriffen zu werden, muß etwas zur Erscheinung gebracht werden. Und ich merke, wie ich mich weigere, in meiner Rede die Trennung zwischen dem real Normalen und seiner symbolischen Erscheinung konsequent zu vollziehen. Indem ich eine Beziehung thematisiere, behalte ich den doppelten Blick, und zur Diskussion stehen plötzlich **Darstellungsprojekte**, die mit dem Versprechen auftreten, dass etwas (ein Begriff, ein Wort, ein Blick, ein Objekt, ein Gedanke, eine Wahrnehmung, eine Darstellung) in etwas ganz und gar praktisch, sozial, sexuell Brauchbares **zurückverwandelt** werden kann. Pornographisch wären die Sprachen, die diese Rückverwandlung in praktische Brauchbarkeit befördern und auf Teufel komm raus sichern sollen. Dabei wäre die sexuelle Brauchbarkeit einer Darstellung nur **ein** Modus unter anderen. Pornografisch ist jeder Wunsch, etwas so zu zeigen, als ob es zukünftig und vorweg für einen identifizierbaren Gebrauch zuhanden wäre. Aber nicht nur das Zeigen von ‚Machthaben-über‘, sondern bereits das Denken und Fantasieren von ‚Machthaben-über‘ ist pornografisch (Witold Gombrowicz hat dieses Begehren in einem Roman unter den Titel „Pornografia“ literarisch dargestellt).

Die pornografische Attraktivität der Normalität ist auf Darstellung angewiesen, und das pornografische Darstellungsinteresse an Normalität zielt auf den endlichen Verlust der (ästhetischen) Distanz.

Normalität, eine Art Zusammengehörigkeit von Allem, ist angewiesen auf distanzlosen Darstellungsweisen. Pornografie will **Normalität als Echtzeit**. Und die Begierde nach Direktheit und Wiederholung schafft sich strukturelle Dispositionen, mit denen sie die Sucht nach Normalität stillen kann. Die Utopie ist: darstellen ohne daß dazu Ideen mobilisiert werden.

Ich gebe jetzt nur ein paar – zugegebenermaßen –sehr persönlich ausgewählte Stichworte zu Mimesis in der Literatur.

Die einen (Schriftsteller) glauben, dass man bei der Konstruktion von normalisierenden Spiegelungen bei den **Dingen** oder ihren **Namen** ansetzen kann (ich denke da zuerst an Salambo von Flaubert und dann an die Ästhetik des **nouveauman** (Sarraute, Butor, Simon, Robbe-Grillet...) und heute an die Texte von Nicholson Baker, z.B. „Rolltreppe“... Ich denke aber auch an eine alte theoretische Kontroverse. 1936 hat Georg Lukacz in einem politisch mbrisanten Kontext die Frage gestellt: „**Erzählen oder Beschreiben**“ (Georg Lukacz 1936) Als Beitrag zum Problem der Mimesis. Und der Text liest sich heute wie die Wieder-Einführung (Re-Lektüre!) in einen vergessenen Diskurs. Lukacz macht darin die Frage, wie man an die Wirklichkeit, die Normalität, die Echtheit durch Darstellungsweise herankommt, zu einem Problem des Stils, der Gattungen und der Ideen. *Beschreibung* – sagt er - versucht ohne vorgeschaltete Ideen direkt an die Ereignisse und Dinge heranzukommen und wird trivial und langweilig, weil sie die sinnliche Wahrnehmung vom Denken der Wahrheit trennt. *Erzählung* dagegen bringt vorgefertigte Wahrheitsideen über die Wirklichkeit ins Geschriebene ein. Und verpasst damit die Empirie und stutzt das frei flottierende Erkenntnis- und Wahrnehmungsvermögen auf eine Art unerträgliche Routine zurück – sage ich jetzt gegen Lukacz. Beide Intentionen gehen nicht auf. Weder kommt man distanzlos zu den Dingen, noch kann man Wahrheiten in die Erzählung bringen, die woanders produziert worden sind. Aber mit Lukacz wird man auf Vermittlungsinstanzen aufmerksam. Dem Denken der Wahrheit und dem Zeigen der Wirklichkeitsind Medien und Diskurs vorgeschaltet, und die haben Namen: zum Beispiel den Namen **Genre**.

In den KUNSTGenres sind formierende Ideen vergegenständlicht und versteckt. Die Frage ist: auf welche Weise schalten sie sich vor das Interesse, Normalität zu zeigen bzw. bildnerisch oder literarisch zu erzeugen oder zu verweigern?

Genres als Garanten der Normalität

Kunstgenres sind der Geschichte ausgesetzte und in ihr gebildete Ideenfiguren, Haltungen, Behältnisse für Grundfiguren der Wahrnehmung. Ein später Nachkomme der Genres sind heute die **Formate**. In den Formaten haben sich die Marktgesetze der Wahrnehmungsformierung und –bedienung lückenlos durchgesetzt. Sie sind nicht mehr Produkte einer „diskutanten literarischen Öffentlichkeit“ (Habermas), in der die Erfahrungsweisen zu Genres geformt wurden : die Idylle, der Roman, das Stilleben, die Landschaft, das Porträt.

Auch wenn in der Kunst permanent Anstrengungen gemacht werden, die Rahmen zu sprengen, so sind und bleiben doch Genres die Rahmenfiguren für Transformation.

Die **Landschaftsmalerei** von Corot zu van Gogh und Cezanne oder Kirchner verändert sich **innerhalb** des Genres Landschaftsmalerei. Aber plötzlich springt der Darstellungsimpuls aus dem Rahmen und geht in die reale Landschaft. Dann muß die Kunsttheorie den Sprung ins Fremde nach- oder mitmachen und das Unwahrscheinliche erklären und bewerten und neue Begriffe für das Ereignis finden. Zum Beispiel Land-Art oder Performance oder Installation... So werden in der Mitte

der Kunstproduktion neue Genres erfunden, aber das alte (Landschaftsmalerei) bleibt als Hohlform zur Bewahrung eingeübter Wahrnehmungsformen erhalten. Es gibt unterschiedliche Arten und Weisen, wie das Neue und Fremde die Rahmen sprengt, die Genres erweitert und zugleich im Prozeß des Gebrauchs normalisiert wird.

Nehmen wir die Normalisierung von **van Gogh oder Cézanne oder Picasso**.

Ihr Weg in die Normalität ist der Weg ihrer Bilder aus dem Atelier über die Galerien und Museen auf den Markt in die Hotelfluren und Hotelzimmer .

Aber wie und wo wird das ehemals Neue aufbewahrt?

Boris Groys sagt: in den Archiven und im rätselhaften profanen Raum. Aber wie ist das nun. Wie steht es um die alten Wahrnehmungsformen? In welchem Sinne werden sie durch das Neue entwertet und auf welche Weisen existieren sie weiter? Nimmt der Kulturraum sie als valorisierte Wahrnehmungsformen positiv auf? Handelt es sich um den Weg der Kunst ins Soziale oder um das endgültige Verschwinden der Kunst? Oder bleibt von den Bildern van Goghs nur noch eine Idee oder bloß ein sozialer Sachverhalt zurück? Die Idee van Gogh? Der soziale Tatbestand Wandschmuck? Wohin verschwindet die Kunst, wenn die Druckmaschinen an der Reproduktion der Bilder arbeiten.

Die Verkoppelung von Kunst mit Normalität enthält die Herausforderung zu einer **doppelten Verneinung** wie zu einer **doppelten Bejahung**. Zur Bejahung von Kunst als der fundamentalen Herausforderung durch das Fremde und Neue. Und der Bejahung von Normalität als eines dauerhaft aktiven Anspruchs auf ein gelungenes Leben, mithin auf Glück.

Aber es gibt ein Drittes: die Zone der Normalisierung des ehemals Neuen. In seiner Abarbeitung am Verhältnis zwischen dem Neuen und dem Profanen kommt Boris Groys, obwohl er auf höchster begrifflicher Abstraktionsebene eine Art Melancholie des Verschwindens für das Neue und mithin für die Kunst zu konstatieren scheint, zu der Feststellung,

dass“jedes Kunstwerk und jedes theoretische Werk in sich selbst gespalten (ist). Immer bleiben in ihnen zwei Wertschichten erhalten, die nicht vollständig miteinander verschmelzen...“ (Über das Neue S.70)

...„nicht vollständig miteinander verschmelzen“ –

Ich reiße jetzt den Satz aus dem gesicherten Kontext heraus und mache ihn meiner Argumentation dienstbar. Dann übergebe ich ihn einem neuen Kontext zur Prüfung und autorisiere meine Gedanken mithilfe des Zitats aus einer durchgearbeiteten Theorie. Ich lese die Sätze von Boris Groys beispielhaft als Hinweis auf die Unvermitteltheit von Kunst und Nichtkunst in den Werken und als Aufforderungen und Anweisungen zu einem Handeln, das die Dichotomie von Kunst und Normalität weder ins Kunstwerk noch in den Diskurs oder in ein Kunstwerk „Leben“ auflösen sollte:

„Beide Schichten, die kulturell valorisierte und die profane, finden sich also auch im einzelnen Kunstwerk, zwar untrennbar verquickt, aber doch nicht organisch zu einer Ganzheit verschmolzen. Und sie lassen sich noch so klar in ihm erkennen, dass sie

nicht restlos in der Unendlichkeit der Differenzen und Interpretationen aufgelöst sein können. Die Wertdichotomie wird auch im einzelnen Kunstwerk oder im Diskurs nicht aufgehoben. Im Gegenteil, gerade diese Dichotomie bildet die innere Spannung der Innovation. .“ (S.72)

Der Satz, der folgt klingt dann wie die Beschreibung eines kulturellen Automatismus der Normalisierung: „*Mit der Zeit lässt diese Spannung nach...*“ Ich überlasse den Zusammenhang einer anderen Lektüre und gehe mit der bisher entwickelten Neugier ins Innere eines bewegenden Stoffs: Der Darstellung von Gesichtern.

Gesichter

Im alltäglichen Umgang haben **Gesichter** einen festen Ort in unserer Erfahrungswelt. Gesichter sind der Blickfang für den Umgang mit den Menschen unserer Umgebung. Über die Gesichter unserer Lieben reden wir nur, wenn sich an ihnen eine Abweichung zeigt: sie sind blaß, gerötet, angestrengt, überanstrengt, alt geworden. Wir reagieren auf Abweichungen aus Sorge. Selten sagen wir so etwas wie „Du bist schön“ oder „Du bist hässlich“. Selbst in Gedanken gibt es da Schamgrenzen und Tabus, die sich in der unauflösbaren Zustimmung von Zuneigung und Liebe auflösen. Irgendwie beruhigt es uns, wenn wir Unverändertheit und Normalität an ihren Gesichtern feststellen können.

Den **Darstellungen der Gesichter** von unseren „Lebensmenschen“ (Thomas Bernhard) gegenüber haben wir Erwartungen und Ansprüche.

Wo porträtiert wird, entsteht eine Risikozone für das soziale Verhältnis, denn wer jemanden malt oder beschreibt oder photographiert, dem wird die Verantwortung für die latenten sozialen Verhaltensweisen zugeschoben, die im Porträt entworfen werden. Wie sieht jemand seine Nase, in welcher Farbe möchte er seine Haut? Kurz: was erklärt jemand im Geheimen für **unverzichtbare Züge seiner normalen, er sagt: wirklichen Erscheinung**, durch die und durch deren Darstellung er/sie soziale Beziehungen zur Welt aufnehmen möchten?

Anders dagegen beifreien **Gesichtsdarstellungen**. Sie dürfen sich von der Pflicht zur Nachahmung emanzipieren – aber nicht zu weit.

Die folgende Feststellung von Gilles Deleuze hebt das Gesichtsein auf:

„Ein Affektbild ist eine Großaufnahme, und eine Großaufnahme ist ein Gesicht (Das Bewegungsbild S.123) .

Die **kubistischen Gesichtsbilder von Picasso** stehen zwischen Porträt und freier Bildlichkeit.

Noch heute gibt es eine Art gemildertes Unverständnis bzw. einen Widerstand gegen die kubistischen Porträts von Picasso. Gemildert wird das Unverständnis durch die Zeit, die den Ruhm Picassos auf eine Weise befestigt hat, daß auch derjenige, der die Bilder nicht versteht, unter dem Druck eines gebildeten Formwissens über moderne Kunst sich ablehnende Urteile kaum erlauben kann.

Aber auch im Werk Picassos selbst gibt es Abmilderungen der Fremdheit. Viele Bilder, besonders die seiner Kinder und auch (seltener) seiner Frauen, sind schöne Bilder und zeigen liebe Kinder und schöne Frauen. An ihnen kann das „**schön**“, das sich auf die Objekte der Darstellung bezieht, mit dem schön, das sich auf die Darstellung, die Kunst, bezieht, überlagern. **Schönes Bild und schöne Frau verschmelzen und bilden ein kontaminiertes Doppelurteil.** Die

Darstellungsweise bricht nicht mit der entgegenkommenden Aussage über das Dargestellte, sondern bestätigt im Doppelurteil, daß sich das Objekt im Bereich des Normalen und des Akzeptablen befindet. Normal meint hier sowohl das anerkannte Schönheitsurteil über die Frau wie das ästhetische Urteil über die bildkünstlerische Darstellung: eine Art doppelte Konvention. Welche Konventionen aber sind das?

Den **kubistischen Porträts** gegenüber wird nicht gesagt:
das ist keine schöne Frau,
sondern:
Das soll eine Frau sein?

Das **Aburteil** geht also tiefer. Es geht um Grundbilder, die wie Grundbegriffe die Wirklichkeit eines Sachverhalts sichern und einen Bereich der Normalität bauen. Eine Art Basis-Verständigung wird eingeklagt. Es ist keine hässliche Frau. - es ist gar keine Frau. Es ist irgendetwas anderes, aber was das Schlimmste ist: es enthält Bestandteile von Frau. Das Auge ist da und noch ein zweites. Der Mund ist da – aber am falschen Ort. *„Auf diese Weise verzerrt Picasso das Gesicht der schönen, schillernden Dora... zur Fratze einer gepeinigten Kreatur... (S.237)“* meint Arianna Stassinopoulos-Huffington in ihrem opulenten Buch über Picasso. Der Vorwurf **der „Schändung des Menschenbildes“** steht in einem symmetrischen Verhältnis zum **Lob für jene freundlichen Bildgaben**, in denen jeder die abgebildeten Personen und die zulässigen Darstellungsweisen zu erkennen glaubt; und man könnte sich fragen, wovor man die Kunst – nicht nur Picassos - dringlicher schützen müsste: vor der Bewunderung seiner „realistischen“ schönen Porträts oder dem Vorwurf, mit seinen kubistischen Kopfbildern das Menschenbild zu schänden.

Dazwischen aber entsteht der Wunsch zu verstehen. Warum malt Picasso seine Mutter immer und seine Kinder(meistens) und seine Frauen oft im traditionellen Stil? Vielleicht ist die Antwort gar nicht schwer, kommt man dem Grund umso besser nah, je unkomplizierter oder auch rücksichtsloser man an den Sachverhalt herangeht. Rücksichtsloser gegenüber dem Kunstanspruch. Vielleicht muß man darüber in der Sprache der Liebe, der Zuneigung und der Verständigung sprechen und nicht in Begriffen der Kunstreflexion und der Differenz. Das Private ist ein Allgemeines. Die Bilder eine Art Liebesgabe, die den Maler an den Rand der Kunst führt. Im Blick auf seine Mutter und seine Kinder und manchmal auch seine Geliebten führt er nicht immer sein ganzes Leben als Künstler ein – und muß dann in Kauf nehmen, daß man ihn dort, wo das Private als ein Allgemeines erscheint, auf die trivialen Codierungen festnagelt. Die Welt des guten Sohnes, des Vaters und des zugewandten Mannes Pablo Picasso. Das aber ist das Schwere. Dieser Übergang aus der Kunst in die soziale Realität und zurück.

Für die Künstler ist es der Zone der Krise.

Am 20. August 1912 notiert **Kafka** in seinem **Tagebuch** (S.233)

„Fräulein F.B. Als ich am 13. August zu Brod kam, saß sie bei Tisch und kam mir doch wie ein Dienstmädchen vor. Ich war auch gar nicht neugierig darauf, wer sie war, sondern fand mich sofort mit ihr ab. Knochiges leeres Gesicht, das seine Leere

offen trug. Freier Hals. Überworfene Bluse. Sah ganz häuslich angezogen aus, trotzdem sie es, wie sich später zeigte, gar nicht war.

An dieser Stelle unterbricht sich Kafka und schiebt eine Selbstbeobachtung ein. Sie beginnt:

„(Ich entfremde ihr ein wenig dadurch, dass ich ihr so nahe am den Leib gehe...)

Einige Sätze später führt er aber seine Beschreibung weiter:

„Fast zerbrochene Nase, blondes, etwas steifes, reizloses Haar, starkes Kinn. Während ich mich setze, sah ich sie zum ersten Mal genauer an, als ich saß, hatte ich schon ein unerschütterliches Urteil. Wie sich...“ (Kafka TAGEBUCH; Matt S.57)

Mitten im Satz bricht Kafka das Unternehmen :Porträt von Felice ab (S.54ff), und **von Matt kommentiert**

Kafka bricht ab, weil im Schreibprozeß ein Vorgang sich ankündigt, *„der die Person hinter dem Gesicht bedeutungslos zu machen pflegt. (Er) wird als eine Gefahr für die Beziehung erkannt und benannt“.*

Wo nach dem Verhältnis von Kunst und dem selbstverantwortlichen Leben gefragt wird, geht es um **Aufklärung der Zwischenzone**, in der sich die Bilder und Beschreibungen einmal aus der Kunst zu entfernen scheinen – um der Identität der wirklichen Gesichter und der Beziehung zum Dargestellten willen - und in der zum anderen Darstellungsweisen erfunden werden, deren Sinn erst mit der Zeit im Diskurs über Literatur und Bildende Kunst begriffen wird.

„Im Grund ist (Kafkas) Prinzip der Zerlegung nichts anderes als die Voraussetzung für jenen mehrfach beschriebenen Ablauf des Festfahrens an einem Teil, der, aus der hierarchischen Gliederung des Ganzen herausgelöst, zur alles dominierenden Hauptsache wird. Es begründet sich so eine neue Ordnung der körperhaften Erscheinung, von der aus kein Weg mehr zur Seele, zur Person, zum begegnenden Menschenwesen führt..“ (S. 49)

Man muß die Trauer um den Verlust der Seele in der modernen Literatur – wie von Matt sie hier ausdrückt - nicht als Geste mit übernehmen, um Sympathie für den vorsichtig tastenden, experimentierenden Umgang mit der Literatur und dem, was sich ihr entzieht, aufzubringen.

Danach aber kann man zu der scharf am Gesamtwerk Picassos orientierten Argumentation von Werner Spieß überwechseln.

Er meint, daß der Sog von Deutungen, der die aggressiven Porträts aus der Kunstzone in die Zone einer sozial unverantwortlichen Symbolik zu drängen versucht, aufgehalten werden kann, wenn man sie in den Kontext des ganzen Werks und mithin in die bewegliche Fülle von Picassos Darstellungsmittel zurückversetzt.

„Das Bedrohende und das Bedrohte bleiben auf diese Weise ständig aufeinander bezogen“ – bis in die „Stilduplizität innerhalb einer Darstellung“ (Picasso – die Zeit nach Guernica Katalog Nationalgalerie Berlin 1992/3 S. 33)

Vielleicht kommen die avancierten Darstellungsformen der Kunst ja auf diese Weise, also dort, wo der Bezug zwischen der Darstellung und dem Dargestellten das Ereignis ist, doch letztlich auch dem verschwundenen Dargestellten – was immer es gewesen sein mag - als eine Art kultureller oder gar anthropologischer Mehrwert zugute...

Nachtrag :

Die Scham des Malers Bacon

David Sylvester fragt:

„ Was passiert, wenn jemand, den Sie schon viele Male aus der Erinnerung und nach Photos gemalt haben, vor Ihnen sitzt?

Bacon:

„ Er stört mich. Mich stören alle; wenn ich sie mag, möchte ich nicht vor ihren Augen die Kränkung ausführen, die ich ihnen mit meiner Arbeit antue. Ich möchte die Kränkung lieber privat begehen, in einer Situation, die mir, wie ich glaube, auch hilft, mich deutlicher an die Realität zu erinnern.

Sylvester:

„ In welchem Sinn betrachten Sie das als eine Kränkung?

Bacon:

„ Aus dem Grund, weil die Leute glauben, einfache Leute wenigstens, daß die Verzerrung ihres Aussehens für sie eine Kränkung bedeutet – wobei es keine Rolle spielt, was für Gefühle sie haben oder wie sie einem mögen.

Sylvester:

„Glauben Sie nicht, daß ihr Instinkt vielleicht recht hat?

Bacon:

„Möglich, durchaus möglich. Ich verstehe das völlig. Aber sagen Sie mir, wer heute noch imstande ist, etwas darzustellen, das uns in der Wirklichkeit begegnet, ohne daß dessen Abbild großes Unrecht geschieht?..

(David Sylvester: Gespräche mit Francis Bacon München)

Literaturhinweise

Roland Barthes: Fragmente einer Sprache der Liebe Ffm 1984

Gilles Deleuze: Das Bewegungsbild Ffm 1989

Peter Gente (hg.): Foucault und die Künste. Ffm Suhrkamp Tb

Witold Gombrowicz: Verführung (Pornografia) Pfullingen 1963

Boris Groys: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. Mü 1992
Helmut Hartwig: Kunst und Normalität - das Dilemma der Therapie, in:
WahnWeltBild Hgg. Von Thomas Fuchs u.a. Heidelberger Jahrbücher 2002/ XLVI
Ders. Kunst und Glück, in SINN und FORM 6/2002
www.Helmut-Hartwig.de

Jürgen Link: Versuch über den Normalismus. Opladen, Wiesbaden 2.Aufl.1999

Georg Lukacz: Probleme des Realismus. Aufbau Verlag Berlin 1955

Peter von Matt: ...fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen
Gesichts. Mü (Hanser) 1983 ; suhrkamp taschenbuch 1694 Ffm 1989

David Sylvester: Gespräche mit Francis Bacon. Mü 1982 (Prestel)

Picasso – die Zeit nach Guernica. 1937-1973. Nationalgalerie Berlin 1992. Darin
Aufsatz von **Werner Spieß** mit dem gleichen Titel.

Arianna Stassinopoulos Huffington: Picasso – Genie und Gewalt. Ein Leben Mü
Deoemer Knauer 1988

Christoph Wulf u.a. (Hg.) : **Ethik der Ästhetik** Akademie Verlag Berlin 1994
Darin:**Wolfgang Welsch:** Ästhet/hik. Implikationen und Konsequenzen der Ästhetik