

NZZ Online

Samstag, 12. Juli 2008, 13:16:23 Uhr, NZZ Online

Nachrichten > Kultur > Literatur und Kunst

12. Juli 2008, Neue Zürcher Zeitung

Die gerettete Einzelheit *Nicht der Erfindungsgabe, aber der Kunst des genauen Sehens eröffnet sich das Undenkbare*

Die Kunst kann die Welt nicht verbessern, aber zeigen, wie sie ist. Dafür aber reicht kein Realismus, dazu gehört der Möglichkeitssinn. Es ist die Vorstellungskraft, die das Besondere alles Unscheinbaren rettet.

Von Adolf Muschg

Vor einigen Jahren, als ich noch an der ETH Zürich deutsche Sprache und Literatur unterrichtete, veranstaltete ich einen Kurs «Schreibarbeit», dessen Teilnehmer über ein Wochenende gegen Semesterschluss zusammenkamen, nicht nur, um fertige Texte zu besprechen, sondern, um einander über die Schulter zu sehen, wenn wir einen Text verfertigten. Und um uns die Sache zu erleichtern, gab es jeweils ein Thema. Eines lautete: Etwas, das noch niemand gesehen hat.

Natürlich war die Aufforderung, einen neuen Anfang der Welt zu finden, keine Einladung, einen sensationellen Fund zu machen – das wäre hoffnungslos gewesen. Und doch hatte, was wir suchten, mit Sensation zu tun, oder genauer: mit Sensibilität. Und da wurde es noch schlimmer als hoffnungslos: Es ging darum, nicht etwas ganz Neues zu sehen, sondern etwas ganz neu zu sehen. Also kraft unserer Sprache Zeichen zu setzen, die das vermeintlich Wohlbekannte so wiedergeben können, als ob es noch keiner gesehen hätte, als ob es wie neu geschaffen, noch nie gesehen vor unsern Augen stünde. Es ist der fremde, befremdete Blick, aus dem einem Text seine eigene Radikalität und Überzeugungskraft zufließt, aus der Quelle des Staunens, die schon bei Platon der Anfang des Erkennens war. In diesem Staunen steckt immer noch die Frage, die in Hegels Sprache lautete: «Warum ist überhaupt etwas und nicht vielmehr nichts?»

Die unlösbare Aufgabe

Wir haben damals die Vorgabe ein wenig behandelt, wie man in der Zen-Schule das Koan behandeln muss: als unlösbare Aufgabe; als Klemme, in welche unser Bedürfnis, etwas gut und richtig zu machen, geraten muss, damit wir springen lernen. Wir müssen uns so lange darum kümmern, bis wir sogar an unserem Kummer verzweifeln. Geholfen hat uns dabei die Belehrung eines alten Meisters – Rainer Maria Rilke –, der seinen jungen dänischen Dichter Malte Laurids Brigge im Pariser Exil ein paar Sätze

schreiben liess, die genau zu unserer Strafaufgabe passten.

Ist es möglich . . ., dass man noch nichts Wirkliches und Wichtiges gesehen, erkannt und gesagt hat? Ist es möglich, dass man Jahrtausende Zeit gehabt hat, zu schauen, nachzudenken und aufzuzeichnen, und dass man die Jahrtausende hat vergehen lassen wie eine Schulpause, in der man sein Butterbrot isst und einen Apfel?

Ja, es ist möglich.

Ist es möglich, dass man trotz Erfindungen und Fortschritten, trotz Kultur, Religion und Weltweisheit an der Oberfläche des Lebens geblieben ist? Ist es möglich, dass man sogar diese Oberfläche, die doch immerhin etwas gewesen wäre, mit einem unglaublich langweiligen Stoff überzogen hat, so dass sie aussieht wie die Salonmöbel in den Sommerferien?

Ja, es ist möglich.

Ich fürchte, es gibt den Lehrer immer noch, der von seinen Schülern wissen will, was uns der Dichter eigentlich habe sagen wollen – als hätte er je etwas anderes sagen wollen, als was er gesagt hat, und als hinge das Was aller Kunst nicht am Wie und als wäre der Künstler nicht gerade der schrecklichen Versuchung zum sogenannten Eigentlichen, das jeder kennt, an die sogenannte Oberfläche entflohen. Freilich müsste man, um von dieser Oberfläche passend zu reden, ein wenig Chinesisch können. Dort heisst diese Oberfläche Li, es ist die fühlbare und nennenswerte Grenze, an der sich der Gebrauch, der Verbrauch, die Endlichkeit der Dinge zeigen kann, also auch unsere Verwandtschaft mit ihnen.

Der Widerstand gegen Zerstörbarkeit und Vergehen, den wir in der Kunst-Form bemerken, ist etwas exakt anderes als das Leugnen der Vergänglichkeit: Es ist der Ausdruck der Begegnung mit ihr; was zum Vorschein kommt, ist der Geist, in dem das Verschwindende unseres Stoffs sich zum Beispielhaften bilden und als einzigartig einleuchten kann. Diese Oberflächensprache ist zur Fremdsprache geworden, wir wollen die Sachen ja immer als ladenfrische Neuheiten; wenn sie gebraucht sind, müssen sie schon als Antiquitäten oder Oldtimer imponieren, damit wir sie nicht wegwerfen und entsorgen. Li, so habe ich mir übersetzen lassen, bedeutet ungefähr: jenes Hervortreten der Struktur, die einen Gegenstand im Kern zusammenhält und ihn zu dem macht, was er ist, zu Moos, Holz, Leder, aber auch zu Beton und Aluminium. Im Li zeige sich das «Korn» einer Sache, ihre Materialeseele stelle sich dar, wie das Meerwasser diejenige von Strandgut herauswäscht, einem Ast, einem Ziegelstein oder sogar einer Coca-Cola-Flasche.

Es ist die Form, in der eine Hand, die sie be-greifen kann, auf ihr eigenes Li aufmerksam wird, mit der sie eine Geschichte gemeinsam hat, die, als vergängliche, nichts als traurig wäre, wäre ihr nicht, im Minderwert für den Gebrauch, ein Mehrwert von Eigensinn eingepreßt, den wir als zweckfreie Wahrheit, also als schön empfinden: wie eine Erinnerung, dass auch der Mensch für keinen Zweck bestimmt ist als das beispielhaft Beispiellose seiner Einzelheit, die Goethe noch als Einzelheit schreiben konnte. In diesem «n» steckt das Wie der Kunst. Eine solche Oberfläche ist so wenig ewig wie alles, was an Zeit gebunden ist; dennoch ist ihr die Spur des Dauerhaften eingeschrieben. Sie ist das, was noch niemand ge sehen hat, und plötzlich liegt es nicht nur auf der Hand, sondern in der Hand, so gut wie ein Werkzeug, das uns hilft, die Welt als vergängliche zu erschliessen.

«Mehr als je», so Rilke in der 9. Duineser Elegie, «fallen die Dinge dahin, die erlebbaren, denn, / was sie verdrängend ersetzt, ist ein Tun ohne Bild.» Sehen wir das Einzigartige nicht mehr, so verblödet unsere Wahrnehmung; wir verlieren uns in einer Welt, die nur noch summarisch oder statistisch, also keine Welt, kein Kosmos mehr ist. Wir halten – um es mit Platons Höhlengleichnis zu sagen – endgültig den Schatten an der Wand für die Sache selbst. Ich plädiere nicht gegen die Kopie für das Original; es liegt mir nicht daran, das Warenhaus zu ersetzen durch die Boutique, die preisgünstige Massenware durch die Preziose. Auch wenn jeder Künstler die Versuchung kennt, sich mit seinem Produkt rar zu machen oder mit seiner Kostbarkeit zu werben. Damit sind wir immer noch oder erst recht willige Vollstrecker der Marktgesetze.

Ein vergiftetes Juwel

Ich habe es in einer meiner Arbeiten, einer Lesart des Parzival-Stoffes, mit der allerhöchsten Preziose des Abendlands zu tun gehabt, dem Heiligen Gral. Und beim Versuch, einen Fetisch, ein zauberhaftes Schnäppchen daraus zu machen, wäre ich bestimmt auf dem Esoterik-Markt gelandet – wenn ich nicht die Warnung eines grossen Meisters gehabt hätte, des Gralserzählers Wolfram von Eschenbach aus dem 13. Jahrhundert. Bei dem muss die Kostbarkeit zwar gegenständlich sein, denn er braucht sie, damit das Märchen seines Dümmlings an ein gutes Ende kommt: Er will ihm die Krone des Lebens aufsetzen, die er sich durch Fragen und Nichtfragen verdient hat.

Aber was ist er eigentlich, dieser Gral? Ist er das Gefäss, in dem das Blut aus der Seitenwunde Christi aufgefangen wurde, wie bei Chrétien de Troyes? Nein. Er ist ein «Ding», heisst es, der Überfluss aller Seligkeit, aber ein Gefäss ist er nicht, eher ein Stein, und zwar einer, der – nach einer dreifachen Überlieferung, einer jüdischen, einer islamischen, einer christlichen – Luzifer aus der Krone gefallen ist, als er sich gegen Gott erhob. Also ein mehr als nur zweideutiger Schmuck, ein quasi satanisch vergiftetes Juwel, das denn auch von sogenannten neutralen Engeln gehütet werden muss, wie ein atomares Zwischenlager von Sicherheitsbeamten. Das funktioniert nicht, denn eine Welt, die immer noch hartnäckig zum Glück bestimmt sein will wie Parzival, lässt sich nicht auf Sicherheit bauen.

Immerhin hat das Ding, der ungegenständliche Gegenstand, bei Wolfram auch einen Namen, obwohl man ihn leider, da er offensichtlich kein Latein konnte (darauf war er auch noch stolz), nicht versteht. «Lapis exillis» – die Mittelalterforscher haben lange über diesem Stein gebrütet, und unter den mehrfachen Sinnbezügen, die sie hergestellt haben, greife ich für unser Thema nur einen heraus: Der Gral sei der «Lapis exulis», der unscheinbare Stein der jüdischen Kabbala, den wir in der christlichen Bibel als Stein kennen, «den die Bauleute verworfen haben» – auf ihn, heisst es, werde das Reich Gottes gegründet werden. Dieser Stein, Repräsentant des lebendigen Gottes, ist also das Gegenteil eines Glanzstückes, er hat mit dem Felsen Petri, auf den die Kirche gebaut sein will, nur sehr ferne zu tun: Ich sehe in ihm die Richtigstellung des Glaubens durch die Kunst, kraft ihres höheren Unwissens.

Fromme Ahnungslosigkeit

Es ist der Künstler Wolfram, der die Stelle des Grals offen gelassen hat, denn er kennt die Stelle Gottes in der Welt nicht, er ist kein Theologe – er ist ein Künstler, für den der Satz gelten muss: Wer findet, hat nicht richtig gesucht. Ein humoristisch klingender und doch tiefster Satz: Der Witz

nimmt die Stelle eines Glaubensbekenntnisses ein, das sich für die Kunst nicht gehört. Sie hat keinen Gott zu definieren: genug, wenn sie das Göttliche am Werk zeigt; in Gestalt frommer Ahnungslosigkeit; im Vertrauen darauf, dass sie Gott nicht zu suchen braucht. Wenn es ihm gefällt, findet er sie.

Das Ding, das noch keiner gesehen hat. Der unscheinbare Stein, den die Bauleute des Marktes oder die Handlanger der Statistik nicht einmal zu verwerfen brauchen, da sie ihn getrost vernachlässigen – er ist durch eine unverwechselbare Eigenschaft ausgezeichnet: seine Einzelheit. Es ist der Einzelfall, er allein, den die Kunst zeigt und an dem sie sich zeigt; ohne Beispiel, und eben darum: ein Beispiel für alles Lebendige, und auch: für das Lebendige, immer noch Lebendige in uns. Die unauffällige Mutation, der Auslöser aller Evolution in der Kultur. In Goethes Sprache: «Was ist das Allgemeinste? Der einzelne Fall.»

Es gibt nichts Politischeres als die gerechtfertigte und gerettete Einzelheit, in diesem Sinn ist die Kunst keine Dienstleistung für Feinschmecker und Sammler, sondern für Citoyens. Wir haben mit unserer Vorliebe für das Unscheinbare, das noch keiner gesehen hat, obwohl oder weil es auf der Hand liegt, schon ein öffentliches Amt – wir brauchten uns um kein anderes mehr zu bewerben, wir sind, wenn wir an einem Text arbeiten, schon mehr als nur engagiert, nämlich frei, das Undenkbare, das Unvorhergesehene, das Andere auftreten zu lassen, mit dem keiner gerechnet hat, weil ihm mit Rechnen nicht beizukommen ist. Es liegt auf der Hand, sage ich, aber dafür darf die Haut dieser Hand nicht in einem Schutzanzug stecken; sie muss empfindlich bleiben, auf die Gefahr, dass man sich die Finger verbrennt.

Kunst ist ein Spiel, das man nur recht begreift, wenn man sehen kann, dass darin mehr auf dem Spiel steht als saubere oder schmutzige Finger, nämlich das, was man in der Zeit der Aufklärung die «Menschheit» nannte; die humanitas, die sich zuerst im Umgang mit den Gegenständen unserer Liebe, unseres Interesses, unserer Sorge und unserer Angst zeigt.

Dafür muss man unerschrocken und unbeirrt oberflächlich bleiben, sonst rutscht man auf die Oberfläche der flachen Welt, auf der buchstäblich kein Halten mehr ist. Die flache Welt kann mit Ort und Zeit, die uns bestimmen, nichts Besseres anfangen, als sie zu verkürzen und verschwinden zu lassen; wir sollen vergessen, dass wir an Ort und Zeit gebunden sind, wie an Leben und Tod, dass ein Wort zu viel oder zu wenig mörderisch sein kann, aber auch: das treffende Wort befreiend; befreiend nicht von der Vergänglichkeit, sondern zu ihr, zum Einvernehmen mit unserer Begrenztheit. Davon, von nichts anderem, nichts Geringerem, handelt das dichterische Zeichen. Um zu unserem jungen Dänen in Paris in den ersten Vorkriegsjahren des vergangenen Jahrhunderts zurückzukommen:

Ist es möglich, dass man von den Mädchen nichts weiss, die doch leben? Ist es möglich, dass man «die Frauen» sagt, «die Kinder», die «Knaben» und nicht ahnt (bei aller Bildung nicht ahnt), dass diese Worte längst keine Mehrzahl mehr haben, sondern nur unzählige Einzahlen?

Ja, es ist möglich.

Ist es möglich, dass es Leute gibt, welche «Gott» sagen und meinen, das wäre etwas Gemeinsames?

[. . .]

Wenn aber dieses alles möglich ist, auch nur einen Schein von Möglichkeit

hat, dann muss ja, um alles in der Welt, etwas geschehen. Der Nächstbeste, der, welcher diesen beunruhigenden Gedanken gehabt hat, muss anfangen, etwas von dem Versäumten zu tun; wenn es auch nur irgendeiner ist, durchaus nicht der Geeignetste: es ist eben kein anderer da.

Es ist eben kein anderer da: Das ist unsere Berufung, das ist vom schönen alten Musenkuss geblieben: ein Kainszeichen, das wir im Gesicht unserer Zivilisation sehen können, also sehen müssen. Und das wir in unsere Texte setzen müssen, auch wenn wir nicht wollen: zur Erinnerung, dass es in ihr schauerhaft, mit Mord und Totschlag am Lebendigen zugeht, dass aber – wie beim biblischen Kain – das Zeichen des Brudermords, das unsere Geschichte trägt, zugleich das Zeichen der Gnade ist, dass uns ein unbegreiflicher Gott für alles, was wir tun oder lassen, nicht der Verdammnis ausgeliefert, sondern zur Schonung bestimmt hat und dass wir, wie dunkel immer, in diesem Sinn handeln, wenn wir schonend mit Verfall und Begrenztheit umgehen, wenn wir die Dinge als unseresgleichen behandeln, wenn wir so mit ihnen umgehen, als wäre jedes Ding das Letzte und jedes Wort, das wir setzen, entscheidend für das Bestehen der Welt. Dass man dies zugleich in ganzem Ernst und nur, aber im vollen Sinn des Worts: spielend tun kann, ist das Geschenk. Und die tägliche Last der Kunst erlaubt zugleich die schöne Leichtigkeit des Spiels. Sie – wer sonst? – kann zeigen, was möglich ist: das Schlimmste und das Wunderbarste.

Der Möglichkeitssinn

Diese Möglichkeitsform ist unser Stoff zu träumen; wie es in Shakespeares «Sturm» heisst: In der Kunst gleicht sich der Mensch selbst, denn auch wir are but such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded by a sleep . Ich glaube nicht, dass wir die Welt verbessern können. Wir können versuchen, sie zu zeigen, wie sie ist: Und dafür genügt kein Realismus. Dazu gehört Möglichkeitssinn. Goethe sagt es – wie meistens – besser, wenn er von der Analogie als Kunstmittel redet:

Nach Analogien zu denken ist nicht zu schelten; die Analogie hat den Vorteil, dass sie nicht abschliesst und eigentlich nichts Letztes will; dagegen die Induktion verderblich ist, die einen vorgesetzten Zweck im Auge trägt und, auf denselben losarbeitend, Falsches und Wahres mit sich fortreisst.

Wer lange in bedeutenden Verhältnissen lebt, dem begegnet freilich nicht alles, was dem Menschen begegnen kann; aber doch das Analoge und vielleicht einiges, was ohne Beispiel war.

Ohne Beispiel ist nicht nur der Geniefall, von Leonardo bis Einstein: Es ist jede Schneeflocke, jede Nadel am Baum. Alles gibt's nur einmal. Uns auch. Wir haben zu tun.

Der Schriftsteller Adolf Muschg lebt in Männedorf. In diesem Sommer erscheint von ihm der Roman «Kinderhochzeit» bei Suhrkamp. Der vorliegende Text ist eine gekürzte Fassung einer Ansprache auf dem Saarbrückener Schriftstellerkongress.

Diesen Artikel finden Sie auf NZZ Online unter:

http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur_und_kunst/die_gerettete_einzelheit_1.782100.html

Copyright © Neue Zürcher Zeitung AG

Alle Rechte vorbehalten. Vervielfältigung oder Wiederveröffentlichung zu gewerblichen oder anderen Zwecken ohne vorherige ausdrückliche Erlaubnis von NZZ Online ist nicht gestattet.
