

Akademie zum Aschermittwoch der Künstler 2009 - 25.02.2009

Stefan Kraus

### **Der ästhetische Augenblick**

Versuch über die Sprachlosigkeit

Sehr verehrter Herr Kardinal,  
verehrte Künstlerinnen und Künstler,  
meine sehr geehrten Damen und Herren,

für die Einladung zur heutigen „Akademie“ am Aschermittwoch der Künstler 2009 danke ich Ihnen, lieber Prälat Sauerborn, sehr. Sie bringt mich insofern in Verlegenheit, als man sich als junger Mensch nach dem Studium gegen die Akademie und für das Museum entschieden hat, um nicht nur der Arbeit mit den originalen Werken näher zu sein, sondern auch den Menschen, mit denen man über diese Werke sprechen möchte. Deshalb möchte ich die Gelegenheit nutzen, einige Erfahrungen als Museumskurator und als Kunstvermittler in diesem Forum einzubringen. Glücklicherweise gehören Akademie und Museum seit der Antike zusammen, seit Platon seine Philosophenschule im Hain des attischen Helden Akademos im Nordwesten von Athen gründete und dort einen Kultbezirk, ein „Museion“ für die Schutzgöttinnen der Künste einrichtete.

#### I. Der ästhetische Augenblick

Das ermutigt mich, mit dem „ästhetischen Augenblick“, diesem kurzen ersten Moment in der Begegnung mit Kunst, ein Thema anzugehen, das man vermutlich eher von der Philosophie aus beleuchtet wissen möchte, als durch die reine Empirie eines zwischen Kunstwerk und Betrachter agierenden Kurators. Die Hermeneutik als „Philosophie des Verstehens“ käme hier besonders in Frage, zumal sie sich im 20. Jahrhundert vor allem mit dem „praktischen Verstehen“ beschäftigt hat, das weit vor der geisteswissenschaftlichen Erkenntnis als nicht sprachliche Form der Daseinsbewältigung erscheint und ästhetisches Erleben als einen nie endenden Erkenntnisprozess auffasst. Doch möchte ich nicht vorschnell auf hermeneutische Erklärungsmodelle zurückgreifen, sondern mich dem Phänomen des ästhetischen Augenblickes ganz aus der Erfahrung mit Kunst und Betrachtern annähern. Dabei bin ich mir auch der Nähe zur Theologie bewusst, die ich als Nicht-Theologe nur andeuten kann. Auch läuft man Gefahr, im Sprechen über Ästhetik die erlebte sinnliche Tiefe der Wahrnehmung nicht annähernd zu erreichen. „Lassen Sie daher auch mir einige Nachsicht zu statten kommen“ – schrieb Friedrich Schiller im ersten seiner „Briefe zur ästhetischen Erziehung des Menschen“ – „wenn die nachfolgenden Untersuchungen ihren Gegenstand, indem sie ihn dem Verstande zu nähern suchen, den Sinnen entrücken sollten.“ Es ist deshalb mehr als eine rhetorische Hintertüre, wenn ich diesen Vortrag als „Versuch über die Sprachlosigkeit“ bezeichnet – denn Versuche können scheitern.

Das Sprechen über Ästhetik setzt das Begreifen eines höchst dynamischen Wahrnehmungsprozesses voraus, der sich in seiner ganzen Komplexität aus Vorstellungen und intuitiven Erfahrungen ebenso bildet, wie aus intellektuellen Reflektionen, wobei diese miteinander verwobenen Stränge unseres Bewusst-

seins kaum voneinander zu trennen sind. Indem ich als Kunstvermittler zu Ihnen spreche, will ich versuchen, aus den Erfahrungen mit Kunst, Künstlern und Betrachtern, meinen Gegenstand zuerst einzukreisen, dann seine Tragweite zu beschreiben, um zuletzt Konsequenzen für die Kunstvermittlung daraus zu ziehen.

Unter allen Kreaturen lässt sich der Mensch wahrscheinlich „als das ästhetisierende oder ästhetisierungsbereite Wesen definieren“ und vermutlich gibt und gab es keine Gesellschaft „die angesichts des harten Einsatzes für Nahrung, Obdach und Sicherheit Schönes völlig unberücksichtigt lässt“ oder gelassen hätte. (Meyer 1990, S.41) Es scheint also ein mehr oder weniger ausgeprägtes, aber substantielles Bedürfnis zu sein, Schönes zu sehen. Es geht mir nun weniger um eine *Theorie* der Ästhetik, als um den konkreten Vorgang der Welt-erfahrung, der sinnlichen Wahrnehmung von Natur und Kunst. Dem Anlass entsprechend lege ich die Betonung auf Kunst, von der – um es einfach zu machen – für heute nur soviel ausgesagt sei, dass es sich bei ihr offenbar um einen Gegenstand handeln muss, den man mit einem anderen Begriff nicht bezeichnen kann. Der amerikanische Maler Ad Reinhardt brachte dies 1962 auf den Punkt, indem er schrieb, „Kunst ist Kunst als Kunst, und alles andere ist alles andere ...“ (zit. nach: Kellein 1984, S.136) Es geht mir bei diesem Vortrag um den Moment der Begegnung mit Kunst, der uns bewegen, uns ergreifen, uns erschüttern und sprachlos machen kann. Es geht mir genau um diesen ersten, kurzen Moment der Sprachlosigkeit, die schnell dem einordnenden Vergleichen und dem Nachdenken, dem Versuch eines intellektuellen Verstehens weicht. Das bedeutet nun keineswegs eine Absage an die Erkenntnisse der Kunstwissenschaft und schon gar nicht eine Geringschätzung der Nachdenklichkeit, doch möchte ich für heute den sprachlosen Anfang im Akt des Sehens ausloten, weil er mir Voraussetzung zu sein scheint für alles, was darauf folgt, und mehr noch, ein Anfang, dessen Intensität durch alles, was darauf folgt, nicht mehr zu steigern ist.

Jeder von uns, der auf einige Erfahrungen mit Kunst zurückblicken kann, kennt vermutlich diese oder ganz vergleichbare Momente: Man betritt einen Raum mit mehreren Werken und spürt unmittelbar „das hat etwas“ oder man fühlt sich zu einem der Werke besonders hingezogen; man betrachtet ein Gemälde und erlebt einen bewegenden Moment tiefster und unbegreiflicher Rührung; man besucht einen Künstler im Atelier, schaut sich um, und weiß schon beim ersten Anblick der herumstehenden Werke, ob die Sache reizvoll wird oder nicht; man blättert durch einen Stapel von Zeichnungen und ist beim Betrachten in der Lage, ohne längeres Nachdenken eine Auswahl des Besonderen zu treffen und damit ein ästhetisches Urteil zu fällen. In solchen Situationen üben die Dinge eine unerklärliche Faszination auf uns aus, weshalb es nicht wundert, dass dieser Begriff vom Lateinischen „fascinare“, verhexen, abgeleitet wurde.

Es handelt sich um zeitliche Momente kürzester Dauer, die ich lieber mit dem Begriff des „Augenblicks“ bezeichnen möchte, da das Auge und der „Blick auf Etwas“ so notwendig mit der ästhetischen Erfahrung verbunden sind. „Es ist ja das Fenster des menschlichen Körpers, durch das er seinen Weg erspäht und die Schönheit der Welt genießt“, schrieb Leonardo da Vinci: „Dem Auge ist's zu danken, dass sich die Seele mit dem menschlichen Kerker zufrieden gibt, der ihr ohne das Auge zur Qual würde.“ (zit. nach Chastel 1990, S.138) Mit diesem Zusammenhang von Welt, Auge und Seele stellt sich für die Kunstgeschichte eine grundlegende Bedingung, die Erwin Panofsky einmal sehr anschaulich

benannt hat, denn „das Verhältnis des Auges zur Welt ist in Wirklichkeit ein Verhältnis der Seele zur Welt des Auges.“ (zit. nach Hubermann 2000, S.147) In dem alle Vorstellung von Welt nicht außerhalb sondern innerhalb des Subjektes stattfindet, gerät jeder Versuch in Wanken, zu normativen ästhetischen Kategorien zu gelangen. Der ästhetische Augenblick ist an das Subjekt gebunden. Um Ihnen zu verdeutlichen, was ich darunter verstehe, hilft es vielleicht, eine Parallele in der Musik aufzusuchen. Denn nicht wenige von ihnen werden mir zustimmen, wenn ich Sie daran erinnere, dass einen das Hören von Musik bisweilen zu Tränen rühren kann, ohne dass man versteht, warum, und dass diese erlebte Nähe zum Werk durch alle Nachforschung nicht zu erreichen ist. Der ästhetische Augenblick kann sich natürlich auch in der Begegnung mit anderen Menschen einstellen. Der ein oder andere von Ihnen wird sich an die vergangenen Karnevalstage erinnern und sich durch den folgenden Vergleich der amerikanischen Künstlerin Louise Bourgeois besonders angesprochen fühlen: „Man könnte zum Beispiel über die Idee der Freude sprechen“, schrieb sie als Kommentar zu einer ihrer abstrakten Zeichnungen: „Etwas, das Sie dort drüben sehen, bereitet Ihnen große Freude. Jemand vom anderen Geschlecht, stimmt? Es ist nur ein kurzer Blick, aber Sie können nicht behaupten, dass er keine Wirkung auf Sie hätte, denn wenn Sie das täten, dann würden Sie nicht die Wahrheit sagen. Es kann ein ganz flüchtiger Moment sein. Es packt Sie nur für ein paar Sekunden, und wenn Sie verheiratet sind oder so, dann denken Sie gleich wieder an etwas anderes.“ (Bourgeois 1996, S.23)

Bei dem ästhetischen Augenblick, diesem von sprachloser Emotionalität getragenen Moment, der sich in der Begegnung mit Kunst oft ganz unmittelbar ergibt, spielt die Intuition eine hervorgehobene Rolle, denn sie weiß offenbar mehr als man selbst – zumindest weiß sie es früher. Beim Betrachten von Kunst ist die Intuition uns immer voraus, denn während wir uns darüber nachdenkend, Schritt für Schritt versuchen, einen Weg zu bahnen, ein Urteil zu bilden, eilt sie mit Lichtgeschwindigkeit davon und entscheidet in Bruchteilen von Sekunden darüber, ob uns etwas weiter beschäftigen sollte oder nicht. Die Intuition lehrt uns unmittelbar, ob ein Kunstwerk Teil von uns sein könnte, ob sich die Aneignung überhaupt lohnt, unabhängig davon, ob es uns gefällt oder nicht, und ob wir mit *Kunst* am Ende mehr im Werk finden als nur das faktische Material, auf das wir schauen. – Was ist es, das unserer Intuition in diesen Momenten als sichere Grundlage dient? Was bewirkt die Emotionalität des ästhetischen Augenblicks? Ist es eine spezifische Farbe, mit der wir im Unbewussten Erfahrungen verbinden? Ist es der Glanz oder die Mattigkeit einer Oberfläche oder eine Textur des Materials, die wir als reizvoll empfinden? Ist es eine Gestalt, die in unserem Bildgedächtnis in ganz anderen Zusammenhängen als bereits so oder ähnlich gesehen abgespeichert wurde? Ist es eine Proportion, die wir als harmonisch empfinden oder ist es eine Figur im Raum, die uns in ihrer Bewegung gefällt? Vermutlich ist es am Ende ein Zusammenwirken von all' diesen Möglichkeiten, in beliebigen Kombinationen und Anteilen. Vermutlich ist es eine Spur von Schönheit, die wir erfahren, die auf irgendeine Entsprechung in uns trifft. So ist es vielleicht nur ein winziges Detail – ein einziges Wort, eine Stimme, ein Geruch, ein Pinselstrich – an dem wir uns festhalten mögen, da es in uns etwas wachruft.

Ich denke, nirgends sind sich Betrachter und Künstler in der Erfahrung des Kunstwerkes näher als in diesem Augenblick und im Wissen um die intuitive Beurteilung künstlerischer Qualität: „Es sind immer nur Sekunden der reinen Erkenntnis“, so Ewald Mataré 1950, „Sekunden der reinen Erkenntnis, aus denen sich eine gute Arbeit zusammensetzen soll, am besten eine einzige, und alle

spätere Arbeit, die sogenannte Ausführung, ist das Bestreben, dies sekundenhaft Erlebte wieder in allen Teilen wirksam darzustellen.“ (Tagebuch, 9.12.1950, zit. nach Mataré/ Schilling 1997, S.376) Was der Betrachter mit diesem Augenblick als Nachschöpfung des Werkes erfährt, erlebt der Künstler im Umgang mit dem Material als den eigentlichen Ursprung des Werkes, der ihm rätselhaft bleibt und wohl auch bleiben muss. „Wo kommt das Sinn stiftende Element her? Was macht uns zu Sehenden oder zur Hörenden? Warum gibt es diese Stimmigkeit und Gestimmtheit einer Arbeit? Wo beginnt diese ‚Natur parallel zur Natur‘?“ Dies fragt sich der Kölner Maler Michael Toenges, ohne eine Antwort darauf zu kennen: „Wenn ein Bild funktioniert oder klingt oder stimmig ist, dann ist das eben so – warum? ... Ich gehe soweit und behaupte“, so Toenges, „dass wir Menschen zwar malen können, aber nie erfahren werden, ab wann sich da etwas einschleicht in ein Bild, was ein Machwerk von einem Bild unterscheidet.“ (Brief vom 6. Mai 2008) Wie für den Betrachter gilt auch für den Künstler, dass ihn diese Erfahrung vom Ursprung des Kunstwerkes überwältigt. Hierzu wieder Toenges: „Meine Arbeit scheint mir gelungen, wenn sie mich überrascht. Dann kommt es zu einem Moment, in dem mir das Bild entgegentritt. Für einen kurzen Augenblick leuchtet das Bild auf als ein eigenes, eigensinniges Kontinuum, ein mich verblüffendes Gegenüber, unabhängig und lebendig, fraglos und stark.“ (unveröffentlichtes Manuskript, 12/2008) – In seiner radikalen Subjektivität verbindet der ästhetische Augenblick Künstler und Rezipienten. Denn beide spüren, dass sie die Tiefe eines Kunstwerkes erleben, ohne es nach rationalen Kriterien verstanden zu haben.

## II. Sprachlosigkeit und Offenbarung

Worin besteht nun die Tragweite dieses ästhetischen Augenblicks, von dem ich behaupte, dass die darin gemachten Erfahrungen mit allem Nachdenken weder in ihrer Intensität wiederholbar sind, noch restlos verstanden werden können. Ich will versuchen, diesen Augenblicken noch etwas näher zu kommen. Was geschieht mit uns, wenn wir diese sprachlose Erfahrung machen, was genau verbindet uns, was teilen wir mit dem Kunstwerk? Offenbar geht von ihm ein Impuls aus, der uns in diesem ersten Moment in völliger Schutzlosigkeit erreicht und uns deshalb überwältigen kann. Es ist ein Moment der Naivität, der kindlichen Unbefangenheit in dem Sinne, dass alle Sachkenntnis und alle erworbenen Kriterien und Kategorien in ihm noch nicht bewusst zum Tragen gekommen sind. „Durch jenes unwiderstehlich ergriffen und angezogen, durch dieses in der Ferne gehalten, befinden wir uns zugleich in dem Zustand der höchsten Ruhe und der höchsten Bewegung, und es entsteht jene wunderbare Rührung, für welche der Verstand keinen Begriff und die Sprache keinen Namen hat“, so Friedrich Schiller in Betrachtung der Juno Ludovisi. (Schiller [1795], S.64) Indem wir intuitiv spüren, „das hat etwas mit mir zu tun“ und uns „berühren“ lassen, erfahren wir in dem, auf das wir blicken, eine Entsprechung zu uns selbst und akzeptieren für den ersten Augenblick und ohne Vorbehalte ein Einverständnis mit dem Werk. Joachim Plotzek beschrieb vor einigen Jahren die vorbehaltlose Akzeptanz des Anderen als zwingende Voraussetzung eines jedes Dialoges, auch des Dialoges mit Kunst. Dieses Prinzip des Dialogischen hat uns Museumsleute in den ganzen Jahren geleitet. Es ist ein intimer Moment des Aufeinandertreffens von Persönlichkeit, der Persönlichkeit des Betrachters mit der Persönlichkeit des Werkes. Die Präsenz des Kunstwerkes als unser Gegenüber, dieses gemachte, sich selbst genügende und daher autonome Ding, lässt uns in diesen Augenblicken die Wirklichkeit des Seins ganz unmittelbar erfahren, und deshalb ist es in diesen Momenten nicht nur das Einverständnis mit dem Werk, es ist das Einver-

ständnis mit der Welt. Deshalb kann das Erleben von Kunst eine große Freude sein und ein Gefühl von Glück vermitteln, das nicht kommentiert werden muss, nicht anders als ein Waldspaziergang oder ein Sonnenuntergang. Im ästhetischen Augenblick sind wir der Schöpfung ganz nahe, ihrer Ganzheit, ihrer Schönheit, ihrer unverstellten Wahrheit. Martin Heidegger hat sich in seiner 1936 zuerst veröffentlichten Abhandlung über den „Ursprung des Kunstwerkes“ mit dieser Seinserfahrung eingehend beschäftigt: „Bedenken wir“ – so Heidegger – „inwiefern Wahrheit als Unverborgenheit des Seienden nichts anderes besagt als Anwesenheit des Seienden als solches, d.h. Sein.“ (Heidegger 1960, S.98) Auch Heidegger sieht darin den Betrachter auf das engste mit dem Künstler verbunden, denn „alle Kunst ist als Geschehenlassen der Ankunft der Wahrheit des Seienden als eines solchen im Wesen Dichtung. Das Wesen der Kunst, worin das Kunstwerk und der Künstler zumal beruhen, ist das Sich-ins-Werksetzen der Wahrheit.“ (ebd., S.82) Dieses sprachlose und unbewusste „Geschehenlassen der Ankunft der Wahrheit“ setzt – ob beim Künstler oder beim Betrachter –, die Erkenntnis voraus, dass der eigentliche Gehalt des Werkes, dass das, was Kunst zur Kunst macht, nicht zu benennen ist, dass – wie der Philosoph Walter Warnach schrieb – „dem großen Kunstwerk eine Dimension eignet, die zu Stoff und Bewusstsein ... als ein völlig Neues hinzutritt, den schöpferischen Prozess insgeheim leitet, selbst wenn hier das hellste Bewusstsein am Werke ist und zu einer Vollbringung führt, die um ein Unnennbares über das hinaus ist, was jeweils vom Künstler eingesetzt wurde.“ Das Kunstwerk wächst also über seinen Urheber hinaus. Deshalb ist die häufig gestellte Frage „was hat der Künstler sich dabei gedacht?“ völlig wertlos. Wir *müssen* voraussetzen, dass das, was er sich dabei gedacht hat, im Kunstwerk eine Form gefunden hat und sich dadurch mitteilt, denn Absicht allein macht kein Werk. Und dennoch ist das, was er sich dabei gedacht hat, nur *eine* von unendlichen individuellen Möglichkeiten, das Kunstwerk zu ergründen. Warnach nannte „diese neue Dimension im Kunstwerk seine ‚geschichtliche Form‘ oder seine ‚Zeitform‘, ... jene unverkennbare Markierung im Bildwerk, worin sich eine Epoche im vollen Umfang ihres Spannungsfeldes ausdruckschaft zusammenfasst und die zugleich eine Markierung im Sinnablauf der Menschheitsgeschichte darstellt.“ (Warnach 1982, S.785)

Künstler und Betrachter erreichen diese Dimension des Kunstwerkes durch vorbehaltloses „Geschehenlassen“, durch eine naiv zu nennende Offenheit vor dem Kunstwerk, ohne voreilig nach Erkenntnisgewinn und nach Nutzen zu fragen. Vermutlich besteht darin die größte Herausforderung, da wir gewohnt sind, Dinge unmittelbar nach ihrem Nutzen zu beurteilen. Der Maler Willi Baumeister unterschied deshalb in seiner Untersuchung über das „Unbekannte in der Kunst“ das „über der Ratio“ stehende Schauen vom „zweckhaften“ und „nutzbringenden“ Sehen: „Dieser Erstzustand des Sehvorganges, die Schau“ – schrieb er 1947 – „hat Entfaltungsmöglichkeiten in sich, die das nutzsuchende Sehen nicht mehr hat. ... In dieser Betrachtungsweise gewinnt die Welt eine seltene Tiefe und Weite, gleichsam durch eine ungeheure Neutralität: das Sein, die Einheit.“ (Baumeister 1960, S.44-46) Was Heidegger als „Geschehenlassen der Ankunft der Wahrheit des Seienden“ bezeichnet, erfahren Künstler und Betrachter als Offenbarung. „Diese Erfahrung kommt von innen“, so Louise Bourgeois, das Kunstwerk sei „keine Abbildung von etwas Äußerem“, es sei „eine Offenbarung. Eine Offenbarung hat eine heilende Wirkung, während die Abbildung überhaupt keine Wirkung hat, außer die Studenten zu beeindrucken“ (Bourgeois 1996, S.89). Damit konstituiert sich das Kunstwerk über seine Wirksamkeit. Die Frage nach dem Wesen der Kunst ist nur über die Wirksamkeit des Werkes zu beant-

worten, über den Eindruck, der sich beim Betrachter einstellt. „Schön ist, was dem Sehen gefällt“ (pulchra sunt, quae visa placent), wusste bereits Thomas von Aquin. (vgl. Kluwe 2008, S.316) Wir sprechen beim ästhetischen Augenblick von einer Offenbarung, die durch den Verstand eher behindert als gefördert wird; einer Offenbarung, die im dynamischen Zwischenraum von Werk und Betrachter, von Auge und Seele, mit den Sinnen lebendig wird, die der Phantasie Flügel verleiht. „Das Bild soll offenbaren und gleichzeitig gut gemacht sein“, forderte der Maler Werner Schriefers: „Ich bin Maler und pflege die Malerei im Sinne einer Aktion und einer Technik, die Schönheit erzeugt. ... Die Farbigkeit soll ein Ereignis und so differenziert sein, dass die ganze Wahrnehmung von Farbigkeit und Welt zustande kommt. Welt verstehe ich nicht nur als etwas Philosophisches, sondern immer auch als ein im Auge impulsauslösendes Moment, ob es nun ein Farberlebnis in einem botanischen Garten oder sonst etwas ist. ... Ich wünsche“, so Schriefers, „dass die Menschen eigentlich alle viel offener und sinnlicher sein möchten, so dass sie sich genauso an den Bildern erfreuen können wie an einer Pflanze, deren Art und Abstammung sie nicht bestimmen können, ein Bild ob seiner Schönheit zu begreifen.“ (zit. nach Schriefers 2004, S.134f.)

In der Sprachlosigkeit des ästhetischen Augenblicks entfaltet sich das eigentliche Potential der Kunst. „Mein Interesse gilt einer Erfahrung, die wortlos und still ist“, so die 2004 verstorbene amerikanische Malerin Agnes Martin, „und der Tatsache, dass diese Erfahrung für mich in einem Kunstwerk ausgedrückt werden kann, das ebenfalls wortlos und still ist. [...] Wenn wir uns im Werk wahrnehmen – nicht das Werk betrachten – dann ist das Werk wichtig. Wenn wir unsere Reaktion erkennen können, in uns selber sehen, was wir von einem Werk aufgenommen haben, dann ist dies der Weg zum Verständnis der Wahrheit und Schönheit.“ (Agnes Martin, zit. nach Schwarz 1992, S.91)

Allerdings wäre es verfehlt, würde man Schönheit als „geoffenbarte Wahrheit“ mit erfahrener Harmonie gleichsetzen. Immer wieder ist dieses weit verbreitete Missverständnis mit Besuchern zu diskutieren. Denn „durch jenes unwiderstehlich ergriffen und angezogen, durch dieses in der Ferne gehalten“ – wie Schiller sich selbst im Gegenüber des antiken Ideals ausdrückte – kann die gespürte Nähe zum Werk durchaus auch in einer Empfindung von Hässlichkeit und einer heftigen Reaktion der Ablehnung bestehen. Deshalb ist die Reihe von Beispielen des ästhetischen Augenblicks um diesen Fall zu ergänzen: man erlebt eine unerklärliche Abneigung und Distanz zu einem Kunstwerk, ohne dass man ihm die spürbare Tiefe absprechen könnte. Oft genug habe ich solche Situationen in Gesprächen mit Besuchern erlebt und dabei gelernt, dass sich hinter dem vermeintlichen Nicht-Verstehen oder gar dem Missfallen eines Kunstwerkes im ersten Moment bei näherer Betrachtung eine sehr persönliche Verbindung verbergen und eine starke Betroffenheit einstellen kann. Der Grad der Ablehnung wird hier zum Maß der persönlichen Betroffenheit. Der Betrachter spürt dann, dass das Kunstwerk *ihn* meint und keinen anderen. Er erlebt nicht das unmittelbare Einverständnis mit dem Werk in der Form einer Bestätigung, die ihm Freude bereitet, sondern eine ihn überraschende Distanz als die Infragestellung seiner selbst. Indem er sich ablehnend verhält, versucht er sich instinktiv zu schützen, weil er spürt, dass die Auseinandersetzung mit diesem Werk ihn betreffen machen und ihn verändern könnte: „...und brähe nicht aus allen seinen Rändern / aus wie ein Stern:“ – so Rilkes Schluss in seinem Gedicht über den archaischen Torso Apollos – „denn da ist keine Stelle,/ die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern.“

Damit kann der ästhetische Augenblick eine Infragestellung der eigenen Existenz bedeuten, er kann uns an den Rand unserer Möglichkeiten bringen, er kann uns Freude und Glück, aber eben auch Trauer und Schmerz verursachen. In der Verbindung von Schönheit und Wahrheit, die selbst das scheinbar Abstoßende und als hässlich Empfundene und mit ihm den Schmerz einschließt, liegt die zentrale Botschaft der christlichen Ästhetik, die in der Nachfolge der Neuplatoniker durch den Heiligen Augustinus entfaltet wurde. Zum einen stellt Augustinus „fest, dass Dinge existieren, die an sich erbärmlich und hässlich sind (cloaca), die aber durch die Verbindung mit Höherem (creatura superior, homo) verschönert, geschmückt (ornari) und sozusagen veredelt werden können. Das in der Seinsordnung Höherstehende gereicht dem Niederen zur Zierde und wertet es somit auf. Sodann klingt einmal mehr der ... bekannte Gedankengang an, dass die Dinge daraus ihre Schönheit beziehen, dass sie sich gegenseitig ergänzen, gut zueinander passen und als Komplemente eine spezielle Art von Einheit bilden (quandam sui generis unitatem).“ (Trelenberg 2004, S.39-40) Die Menschwerdung Gottes und der Kreuzestod Christi ermöglichen diese Verbindung des Paradoxen und lassen Augustinus davon sprechen, dass die Hässlichkeit des am Kreuz hängenden Christus, unsere Schönheit ist. (Sermon 27: pendeat ergo in cruce deformis, sed deformitas illius pulchritudo nostra erat) Papst Benedikt XVI., der sich seit seiner Dissertation mit Augustinus beschäftigt, hat diesen Gedankengang vor wenigen Jahren in einem Vortrag über „die Betrachtung des Schönen“ verfolgt: „Wer an Gott glaubt, an den Gott, der sich gerade in der entstellten Gestalt des Gekreuzigten als Liebe ‚bis zum Letzten‘ (Joh. 13,1) geöffnet hat, der weiß, dass die Schönheit Wahrheit und dass die Wahrheit Schönheit ist, aber am leidenden Christus lernt er auch, dass die Schönheit der Wahrheit Verwundung, Schmerz, ja das dunkle Geheimnis des Todes einschließt und nur in der Annahme des Schmerzes, nicht an ihm vorbei gefunden werden kann.“

Anders als vielen Betrachtern ist dieser Zusammenhang den Künstlern sehr vertraut. Ich habe viele Künstler kennen gelernt, die in ihrer Arbeit *gegen* die eigene Virtuosität kämpfend, durch den Akt der Zerstörung, durch den Schmerz hindurchgehend, die Schönheit ihrer Werke zu finden suchen. Wir Nicht-Künstler sollten uns die tägliche Arbeit im Atelier nicht als einen Spaziergang vorstellen, mir scheint es ist eher ein Jakobskampf. „Das sind Mönche“, so Herbert Falken einmal über die Künstler, „Mönche, die sich in die Isolation begeben, um etwas zu erfahren, was man in dieser Gesellschaft nicht mehr erfahren kann.“ (Interview mit dem Autor, in: Plotzek 1996, S.47) Falken spricht von der Einsamkeit der Künstler und davon, dass sich das Kunstwerk auch deshalb erst in der Kommunikation mit dem Betrachter erfüllt. Der Kunsthistoriker Roger Fry sah am Anfang des letzten Jahrhunderts in der über das Kunstwerk sich ergebenden „Sympathie“ zwischen Künstler und Betrachter den wesentlichen Bestandteil des ästhetischen Urteils überhaupt: „Wir fühlen, dass er etwas ausgedrückt hat, was schon immer in uns schlummerte, uns aber nie zu Bewusstsein kam, dass er uns uns selbst offenbart hat, indem er sich offenbarte“ (Versuch über Ästhetik [1909]), zit. nach: Harrison/ Wood, 1998, S.108). Dazu erneut der Kölner Maler Michael Toenges: „Da wo uns dieses ‚Bild‘ – wie wir es meinen zu erkennen – entgegenblitzt, wissen wir für einen Augenblick, dass es mehr gibt, als ein tönernes Erz. Und mit ‚uns‘ meine ich immer, dass meine Arbeit sinnlos ist, wenn sie mich nicht fähig macht zum *Gegenüber*. Erst in dem Augenblick, wo mein Anteil an dem Bild (das Erstellen) mündet in Deinem Anteil des *Erkennens*, ist ein Bild ein Bild!“ (E-Mail vom 11.1.2009). – Ist der ästhetische Augenblick am Ende

auch und vor allem ein Akt der Nähe und der Liebe? Wer kennt nicht den fast taktilen Reiz dieser Augenblicke und die Lust, die es macht, ihnen nachzugehen, sich auf die Spur der Berührung zu begeben, den Gerüchen und Klängen, Worten und Stimmen, Farben, Formen, Materialien und Oberflächen zu folgen. Schließlich ist es Eros, der in Platons „Symposion“ zu dem Schönen hinführt. Deshalb ist „die Liebe zum Schönen, Guten und Wahren ... als Streben nach Unsterblichkeit aufzufassen.“ (Kluwe 2008, S.316)

Damit ist die Tragweite des ästhetischen Augenblicks absolut existentiell, denn im Moment des "Sich-berühren-lassens" steckt eine radikale Konfrontation mit dem Tod. Die Erkenntnis von Schönheit birgt stets das Gefühl des Verlustes, so der französische Philosoph und Kunsthistoriker Didi-Hubermann: „Nun beginnen wir zu verstehen, dass jedes sichtbare Ding, so ruhig und neutral es dem Schein nach auch sein mag, *unausweichlich* wird, wenn es von einem Verlust getragen wird ... und uns von daher anblickt, uns betrifft, uns heimsucht.“ (Didi-Hubermann 1999, S.15, 25) Ich behaupte, dass die Ablehnung von Kunstwerken, dass der Schutzwall des vermeintlichen Nichtverstehens, in vielen Fällen mit der Angst vor dieser Konfrontation zu tun hat, und ein Ausweichen vor dem Faktum des Todes ist. Das Humane und gleichzeitig Konkrete und Beständige des Kunstwerkes und all seiner sinnlich erlebbaren Details konfrontiert uns mit der fragilen Vergänglichkeit des eigenen Körpers. Aus dieser erfahrenen Diskrepanz kann im ästhetischen Augenblick ein bedingungsloser Glaube erwachsen. Didi-Hubermann verweist in diesem Zusammenhang auf die Klarheit des Johannesevangeliums, wo der Jünger an das leere Grab Christi kommt und es einfach heißt „er sah und glaubte“ (Joh. 20,8). Der verlorene Körper macht den Verlust des Humanen gegenwärtig und begründet den sprachlosen Glauben noch vor dem Wort, „denn sie wussten noch nichts aus der Schrift“, wie es bei Johannes weiter heißt. (Joh. 20,9) „Gerade dieses Fehlen des Körpers sollte“ – so Didi-Hubermann – „in alle Ewigkeit die ganze Dialektik des Glaubens in Gang setzen. ... Nichts zu sehen, um alles zu glauben.“ (Didi-Hubermann 1999, S.15, 25)

### III. Museum als Ort ästhetischer Bildung

Wir haben gesehen, dass die Erkenntnismöglichkeiten des Kunstwerkes als Offenbarung von Wahrheit in jenem entscheidenden ästhetischen Augenblick jenseits der Sprache, ja in der Sprachlosigkeit erwachsen. Lassen Sie mich in einem abschließenden Teil danach fragen, welche Konsequenzen sich daraus für die Kunstwissenschaft, für das Museum und für die Vermittlung von Kunst ergeben. Oder ist dieser Offenbarungsanspruch an das Kunstwerk nicht mehr zeitgemäß? „Wir können heute mit der Definition von Kunst als Weg zur Sichtbarmachung eines metaphysisch begründeten Unbekannten nicht mehr viel anfangen“, schrieb Werner Spies 1989 auf dem Höhepunkt der Postmoderne, „Ironie und Spiel mit Wissen haben auch in den besten Arbeiten den Ausdruck von Spontaneität und Glaube an Entwicklung verdrängt.“ (Spies 1995, S.182) Ist nun die Kunst säkular geworden, oder bezieht sich dies weit mehr auf die Kunstwissenschaft und die Kunstvermittlung? Mir scheint, alle Ansätze, Gegenwartskunst als „Zeichen des Glaubens“ oder als Verbindung von „Gegenwart-Ewigkeit“ aufzufassen (Titel der beiden Ausstellungen von Wieland Schmied 1980 und 1990), wurden als spezifische Aussagen über Kunst und Kirche, nicht aber als prinzipielle Aussagen über Kunst verstanden. Zwar zeigt sich ein wieder erwachsendes Interesse an spirituellen Inhalten, wie zuletzt am Beispiel der großen Münchener-Ausstellung der „Spuren des Geistigen“, doch wurde selbst



hier durch die Übernahme des Titels aus dem Französischen ins Deutsche, das „Heilige“ zum „Geistigen“, und damit das Thema weniger als Glaubensfrage denn als intellektuelles Spiel betrachtet.

Möglicherweise beginnt das Missverständnis der Kunstvermittlung bereits damit, dass man – in der Not, überhaupt Worte zu finden – von Kunst als einer „Sprache“ spricht. Man vergleicht die verborgene Sinnstruktur des Kunstwerkes dadurch mit Vokabeln, mit Worten einer fremden Sprache, die sich – weil sie innerhalb einer Gemeinschaft gebräuchlich sind – übersetzen und zu verständlichen Sätzen verbinden lassen. Das mag einleuchten, doch suggeriert nicht der Vergleich mit Sprache, man könne sich das Kunstwerk mit Worten erschließen, man könne es in Sprache übersetzen, und liegt es nicht nahe, dass man sich damit mehr auf seine Fähigkeit zur Abbildung von Wirklichkeit bezieht, auf das, was man bereits benennen kann denn auf das eigentlich Künstlerische, auf die Erfindung von Wirklichkeit, die man nicht benennen kann? Vielleicht wird der Eigenwert des Kunstwerkes weit deutlicher, wenn ich die Verbindung von Kunst und Sprache für heute einmal aufhebe und behaupte: Kunst ist keine „Sprache“ und sie hat auch keine Sprache, denn Kunst ist Kunst. Sie kann nicht mit dem Mittel der Sprache, sondern sie muss mit ihr eigenen Mitteln verstanden werden. Die „Vokabeln“ der Kunst sind Formbrocken eines gestalteten Materials, das die Sinne anspricht. Es muss uns stets bewusst bleiben, dass die Sprache hier allenfalls ein Werkzeug ist, sich einer erfahrenen Sinnlichkeit anzunähern, ein Vehikel, sie mitteilen zu können. Sagen wir, die Sprache sei eine Leiter, auf der wir hinaufsteigen können, ohne auf ihr den Himmel je zu erreichen. Vor allem die Maler haben diese andere Verstehensweise des Kunstwerkes immer wieder eingefordert, und ich spreche hier keineswegs von den ungegenständlichen Malern des 20. Jahrhunderts. „Der spezifisch malerische Gehalt eines Bildes ist um so größer, je geringer das Interesse an seinem Gegenstande selbst ist“, schrieb beispielsweise Max Liebermann, „je restloser der *Inhalt* eines Bildes in malerische Form aufgegangen ist, desto größer der Maler. ... Woher käme es sonst, dass unter den Tausenden von Madonnenbildern sich nur wenige Kunstwerke befinden?“ (Max Liebermann, *Die Phantasie der Malerei* [1904], zit. nach: Harrison/ Wood, 1998, S.75)

Meine Damen und Herren, hat es einmal mehr Besucher in Museen und in Ausstellungen gegeben als in unserer Zeit? Nie hatten so viele Menschen das Bedürfnis und wohl auch die Gelegenheit, an der Kunst teilzuhaben. Und dennoch habe ich als Kunstvermittler den Eindruck, dass diese Menge an Kunstinteresse weder dazu geführt hat, die existentielle Bedeutung der Kunst für das Individuum und die Notwendigkeit der Kultur für eine Gesellschaft bewusst zu machen, noch den gesellschaftlichen Status des Künstlers zu heben. Anders vermag ich mir die nach wie vor bestehenden Vorbehalte gegen jede künstlerische Arbeit nicht erklären, der man immer wieder die Absicht der Provokation unterstellt. Denn nicht einmal dies ist offenbar bei den Besuchern angekommen, dass die nach allen Regeln des Marktes verbreitete und bewunderte Kunst der Vergangenheit einmal ebenso zeitgenössisch war und meist als Provokation empfunden wurde. Sie merken, ich traue dem quantitativen Zuspruch der globalisierten MoMas und Guggenheims nicht. Wie käme es sonst zu dem kürzlich zuerst von der Deutschen Industrie- und Handelskammer, später vom Wirtschaftsausschuss des Bundesrates vertretenen Vorschlag zur Abschaffung der Künstlersozialkasse; dieser für die meisten Künstler in unserer Gesellschaft einzigen – und wie wir wissen geringen – Kranken- und Rentenabsicherung? (Süddeutsche Zeitung, 20.12.2007 und Focus, 19.9.2008) Kunst ist, wenn nicht ein reiner Marketingfak-

tor, dann doch in vielen Fällen ein Spielball für kuratorische Einfälle geworden, ein Gegenstand, mit dem in Ausstellungen kunstwissenschaftliche Thesen und ausgedachte Themen bebildert werden. Sie verzeihen mir an dieser Stelle die abkürzende Polemik, die ich nur gebrauche, um deutlich zu machen, wie sehr vieles von dem, was sich im sogenannten „Kunstbetrieb“ als gängiger und erwarteter Standart entwickelt hat, den eigentlichen Möglichkeiten und Anliegen der Kunst entgegensteht. Statt der Sprachlosigkeit Raum zu geben, findet eine Rundum-Versorgung von Kunstvermittlung statt, die suggeriert, es ließe sich das Wesentliche in wenigen Sätzen, auf Schrifftafeln, durch „Audio-Guides“ oder über einen Ausstellungskatalog erklären. In einer Welt, die sich als Informationsgesellschaft versteht, und in der man nur überleben kann, wenn man täglich aufs Neue möglichst viele Informationen verarbeitet und möglichst schnelle Entscheidungen trifft, wird die Kunst reduziert auf ihre Faktizität, auf Material und Geschichte, auf materiellen Wert, auf Rang und Namen. Deshalb sind es immer wieder die gleichen Sackgassen, in die der Betrachter hineinläuft, sobald diese Information nicht existiert und er sich allein mit dem Werk konfrontiert sieht. Sätze wie „es sagt mir nichts“, „ich verstehe es nicht“ oder „was hat der Künstler dazu gesagt?“ zeugen von völliger Hilflosigkeit, von einem in keiner Weise veränderten Bewusstsein und geben einer Situation Ausdruck, in welcher der ästhetische Augenblick bereits übergangen wurde. Für die Kunstvermittlung, diesem gewaltigen Personal- und Wirtschaftsfaktor, der das Museums- und Ausstellungswesen beherrscht, könnte das Scheitern nicht größer sein. Nachdem in publikumswirksamen Ausstellungen von Rembrandt bis Richter die Heroen der Kunst etabliert und alle „Ismen“ der Kunstgeschichte mehrfach durchdekliniert wurden, wird es Zeit, den Besucher als *Betrachter* ernst zu nehmen, nicht als zählende Masse, sondern als erlebendes Individuum, und ihn damit zu konfrontieren, dass es nichts am Kunstwerk zu „verstehen“ gibt, ohne es vorher zu erfahren. „Nichts ist im Verstand, was nicht zuvor in der Wahrnehmung wäre“ – wusste Thomas von Aquin. (Quaestiones disputatae de veritate)

Aus vielen Gesprächen mit Besuchern weiß ich, dass es ein „es sagt mir nichts“ vor dem Werk nicht gibt. Jedes Kunstwerk teilt sich jedem Betrachter mit, sofern er bereit ist, die beschriebene Schutzlosigkeit und damit das „Geschehenlassen der Ankunft der Wahrheit“ zuzulassen. Es gibt immer eine intuitive Erfahrung vor dem Werk, die ins Bewusstsein kommen kann. Allerdings setzt es beim Betrachter voraus, dass er Kunst als Teil seiner *eigenen* Wirklichkeit erfährt und nicht mit Künstlichkeit verwechselt, dass er seiner Intuition und seiner eigenen Erfahrung mehr vertraut als den Worten eines „Führers“, dass er die Relevanz des Kunstwerkes nicht bei Spezialisten sieht, sondern bei sich selbst. Eine Kunstvermittlung, die den Anspruch erhebt, den Besucher als ungeübten Betrachter von Kunst mündig zu machen, muss vor allem anderen zum Ziel haben, ihm den ästhetischen Augenblick zu ermöglichen, und zuallererst die Freude am Schauen. Daher fängt Kunstvermittlung in der Sprachlosigkeit an, mit der Inszenierung des Werkes im Raum, mit der Berücksichtigung seiner Aura. Wenn das Museum seine Aufgabe als Ort der *ästhetischen* Bildung ernst nehmen will, dann darf das Kunstwerk nicht als Verfügungsmasse der Kunstgeschichte erscheinen, sondern als potentielles Gegenüber eines wahrnehmenden Menschen. „Das Erwecken der Empfindungen, nicht die Mitteilung oder Aneignung von Wissen, sind die Ziele der Kunstbetrachtung“, schrieb Alfred Lichtwark, immerhin einer der Väter der Kunstpädagogik am Ende des 19. Jahrhunderts: „Was bei der Betrachtung des Kunstwerkes an Wissen und Erkenntnis nötig wird, sollte stets entwickelt, nie mitgeteilt werden.“ (Lichtwark 1897, S.35)

Meine Damen und Herren, die Kunst gehört nicht der Kunstgeschichte, ebenso wenig wie die Religion der Theologie gehört. Sie gehört sich selbst und sie ist in ihrer zentralen Eigenschaft als Offenbarung des Unbekannten, des intuitiv Erfahrenen und des Geglaubten dem Menschen unverfügbar. Darin besteht ihre Qualität und daraus resultiert die Notwendigkeit, sich als Betrachter gegenüber Kunst schöpferisch zu verhalten. Bis heute leiden die Kunstgeschichte und die Instrumente ihrer Vermittlung unter einem Wissenschaftsbegriff, der nicht ihr eigener ist und der ihrem Gegenstand nicht gerecht werden kann, solange nicht Intuition und Subjektivität als Teil der wissenschaftlichen Methode verinnerlicht sind. Erst „wo die Intuition mit exakter Forschung sich verbindet“ – so Paul Klee – „beschleunigt sie den Fortschritt der exakten Forschung zum Vorsprung. Durch Intuition beflügelte Exaktheit ist zeitweise überlegen... Man belegt, begründet, stützt, man konstruiert, man organisiert: gute Dinge; aber man gelangt nicht zu Totalisation.“ (Paul Klee, Exakte Versuche im Bereich der Kunst [1928], zit. nach: Regel 1987, S.88-89) So komme ich am Ende doch wieder auf die Hermeneutik zurück, die schon vor fast fünfzig Jahren mit Blick auf die Geisteswissenschaften erkannte, dass „die Sicherheit, die der Gebrauch wissenschaftlicher Methoden gewährt, nicht genügt, Wahrheit zu garantieren“, und dass, indem die Subjektivität notwendigerweise mit ins Spiel kommt, keine „Minderung ihrer Wissenschaftlichkeit, sondern im Gegenteil die Legitimierung des Anspruchs auf besondere humane Bedeutung“ stattfände. (Gadamer 1990, Bd.1, S.494) Für die Kunstgeschichte als eigentlich „humanistische Disziplin“ (Panofsky) gilt dies in ganz besonderem Maße.

Die Sprachlosigkeit vor dem Werk, die der Betrachter mit dem Künstler teilt, ist eine Sprachlosigkeit vor der Schönheit, einer Schönheit, die den Schmerz und den Verlust einschließt, ja ihn voraussetzt; sie ist in diesem kurzen Moment des ästhetischen Augenblicks eine grundlegende Erfahrung von Menschlichkeit. Wir betreten darin die eigentliche Sphäre der Kunst, die mit Worten nicht zu beschreiben ist. Ich beobachte mit großer Sorge, dass diese eigene Erkenntnismöglichkeit der Kunst, die ich für existentiell halte, an unseren Schulen unter dem Druck ständiger Reformen und so genannter „Lernstandserhebungen“ eine immer geringere Rolle spielt; eine Entwicklung, die im ästhetischen Analphabetismus enden wird. Dazu noch einmal Papst Benedikt: „Die Bedeutung theologischer Reflexion, genauen und sorgsam theologischen Denkens dürfen wir nicht gering schätzen – es bleibt absolut notwendig. Aber darob die Erschütterung durch die Begegnung des Herzens mit der Schönheit als wahre Weise des Erkennens zu verachten oder abzuweisen, verarmt uns und verödet Glaube wie Theologie. Diese Weise des Erkennens müssen wir wieder finden – das ist eine dringliche Forderung dieser Stunde.“

Wer das Kunstmuseum des Erzbistums kennt, weiß längst, dass ich von Kolumba spreche. Jedes Museum ist als Sammlung ein Ort von Fragmenten, von Dingen, die ihren ursprünglichen Kontext verloren haben, sei es der Kirchenraum, als Ort der Liturgie, sei es das Atelier, als Arbeitsraum des Künstlers. Mit diesen Fragmenten verfahren, kann das Museum nichts anderes, als sie in neue Kontexte hineinzustellen, und *jede* Form der Ausstellung schafft einen solchen neuen Kontext. Kolumba versucht nun, sich diese Kontexte nicht auszudenken, sondern im aktiven Umgang mit der eigenen Sammlung das Nebeneinander der Dinge nach ästhetischen Kriterien zu entwickeln. Dabei entstehen Situationen, in denen man nicht erklären kann, was man unmittelbar sieht: dass scheinbar unterschiedliche Werke auf ideale Weise miteinander korrespondieren. Das Museum folgt nicht der Kunstwissenschaft, sondern es möchte sie befruchten. Der

ästhetische Augenblick ist zugleich Ziel der Präsentation wie Werkzeug der Kuratoren. Wir erzeugen Nachbarschaften, die im besten Sinne des Wortes fragwürdig sind, die wir als spannungsvolle Beziehungen wahrnehmen, deren Reiz wir mit Worten nicht annähernd erklären können. Wir versuchen eine Kontextualisierung der Werke, die durch ihre ästhetische Präsenz getragen wird. Wir versuchen Räume zu schaffen, die zu erleben sind und an die man sich auch nach Jahren noch erinnern wird. Damit besteht das Hauptanliegen des Museums darin, dass man sich nachdenklich mit Kunst beschäftigt, dass man staunt, sich freut, sich erinnert und wundert, dass man seiner Phantasie und seinem Glauben Raum gibt und damit durchaus auch „andächtig“ wird, denn warum sollten sich Andacht und Museum ausschließen?

Bewusst habe ich auf Zitate von Künstlern zurückgegriffen, deren Werke in der Sammlung von Kolumba eine Heimat gefunden haben. Das sollte dazu beitragen, den heutigen Nachmittag mit dem Abend zu verbinden, an dem sie alle Theorie an der Wirklichkeit überprüfen können. Ein Haus, das mit seiner Architektur, mit seinen Werken und ihrer auf Dialoge gerichteten Inszenierung den ästhetischen Augenblick ermöglichen will und dadurch als „Sakralbau in den Dimensionen eines Museums“ – wie Sie, verehrter Herr Kardinal, Kolumba zur Einweihung bezeichnet haben – zum Ort der Offenbarung wird. Dies geschieht in jährlich wechselnden Präsentationen, deren aktuelle sich unter den Titel einer Gemälde-Trilogie von Felix Droese stellt: „Der Mensch verlässt die Erde.“ Mit diesem Titel, den wir uns nicht ausdenken mussten, der uns geschenkt ist, sind existentielle Fragen ebenso angesprochen wie das Kinderspiel der Phantasie, das Sie in der Ausstellung ebenfalls wiederfinden werden. Überprüfen Sie selbst die Kunstkritik, ob Kolumba „vieles anders – und damit alles richtig“ macht (Monopol, 9/2008), oder ob wir „der Gegenwartskunst eine Spiritualität andichten, die sie nicht hat“ (Die Zeit, 20.9.2007).

Ich bin am Ende meines Vortrages angekommen und bezweifle sehr, dass ich der Freude, auch der Heiterkeit, des Glücks und der Trauer, die ein ästhetischer Augenblick für jeden von uns bedeuten kann, auch nur entfernt nahe gekommen wäre. Es bleibt eines der schönsten Rätsel, warum uns was und auf welche Weise berührt, warum wir sehen können, was wir längst nicht verstehen. Wir sind in der „Akademie“ mit Mühe ein paar Sprossen der Leiter hinaufgestiegen, um festzustellen, dass es etwas „Unausprechliches“ gibt, wie der Philosoph Ludwig Wittgenstein am Ende seiner „Logisch-philosophischen Abhandlung“ feststellte: „Dies *zeigt* sich, es ist das Mystische.“ Und dennoch hat sich der Versuch einer Annäherung mit den Mitteln der Sprache gelohnt, und wir sollten es immer wieder versuchen, denn wie heißt es bei Wittgenstein, man muss sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem man auf ihr hinaufgestiegen ist. Denn „wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen“ (Wittgenstein [1921], S.114).

Ich danke Ihnen sehr für Ihre Aufmerksamkeit

Literatur:

Willi Baumeister: Das Unbekannte in der Kunst [1947], Köln 1960; Louise Bourgeois: Zeichnungen und Beobachtungen, dt. Ausgabe Basel 1996; André Chastel (Hg.): Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, dt. Ausgabe München 1990; Georges Didi-Hubermann: Vor einem Bild [1990], München/ Wien 2000; ders.: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes [1992], München 1999; Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode [1960], Band 1 und 2, 6. Auflage, Tübingen 1990/ 1993; Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes [1936], Stuttgart 1960; Charles Harrison/ Paul Wood (Hgg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1998; Otfried Höffe (Hg.): Immanuel Kant. Kritik der Urteilskraft, Berlin 2008; Thomas Kellein (Hg.): Ad Reinhardt. Schriften und Gespräche, München 1984; Stefan Kraus: Gegen die Erwartung – Für die Erfahrung, in: Peter Noelke (Hg.), Zwischen Malkurs und interaktivem Computerprogramm. Vorträge des Internationalen Colloquiums zur Vermittlung an Kunstmuseen, Köln 1997, S.23-27; ders.: Plädoyer für ein lebendes Museum. Das Erzbischöfliche Diözesanmuseum in Köln, in: das münster 1/03, S.27–36; Hans Maier u.a. (Hg.): Schönheit, Internationale Katholische Zeitschrift *Communio*, Juli-August 2008; Sonja Mataré/ Sabine Maja Schilling: Ewald Mataré. Tagebücher 1915 bis 1965, Köln 1997; Heinz Meyer, Das ästhetische Urteil, Heidelberg 1990; Erwin Panowsky: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst [1955], Köln 1978; Joachim M. Plotzek u.a. (Hg.): Herbert Falken. Arbeiten der 70er und 80er Jahre, Köln 1996; Joachim M. Plotzek: Kunst für alle, aber mehr noch für den Einzelnen, Köln 1995; ders.: Von der Dialogfähigkeit der Kunst, Köln 1996; Joseph Kardinal Ratzinger: Der Sinn für die Dinge. Die Betrachtung des Schönen, Vortrag anlässlich eines Treffens der kirchlichen Bewegung „Gemeinschaft und Befreiung“, Rimini 2002; Günther Regel (Hg.): Paul Klee. Kunst – Lehre, Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre, Leipzig 1987; Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. In einer Reihe von Briefen [1795], Stuttgart 1965; Margret und Thomas Schriefers: Werner Schriefers. „...arbeiten wie der Vogel singt“, Bramsche 2004; Werner Spies: Schnitt durch die Welt. Aufsätze zu Kunst und Literatur, Ostfildern 1995; Jörg Trelenberg: Das Prinzip ‚Einheit‘ beim frühen Augustinus, Tübingen 2004; Walter Warnach: Vom Bewusstsein in der Kunst [1961], in: Karl-Dieter Ulke (Hg.): Walter Warnach. Wege im Labyrinth, Schriften zur Zeit, Pfullingen 1982, S.771-788; Katharina Winnekes: Museum der Nachdenklichkeit oder die Quadratur des Kreises, in: *kunst und kirche*, 4.1995, S.226-229; Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*. Logisch-philosophische Abhandlung [1921], Frankfurt 1963