

VOM STERBEN DER KUNST

Die "nichtästhetische" Theorie der Kunst Wladimir Weidles

von M. N. Sokolow

Der Name Wladimir Wassiljewitsch Weidle (1895-1977) - Philosoph, Kunsthistoriker und Dichter - tritt erst jetzt aus der Vergessenheit hervor. In Rußland erscheinen die ersten Publikationen aus seinem reichen Nachlaß - so zum Beispiel der Aufsatz "Drei Rußlands" und "Kritische Bemerkungen zur Interpretation von Gedichten". Heute, wo unsere Kunsttheorie so sehr grundlegende Retrospektiven braucht, um eine neue Basis zu finden, ist das Beispiel Weidles besonders wesentlich. Er war zweifellos der größte Kunsttheoretiker des russischen Auslands, da sowohl N. Berdjajew als auch I. Iljin, S. Frank und andere Philosophen des "silbernen Zeitalters" sich nur sporadisch der Erforschung der Gesetze des künstlerischen Schaffens zuwandten, Weidle aber ihrem Studium fast sein ganzes Leben widmete. Ich lege im folgenden lediglich eine vorläufige Skizze über seinen philosophischen Nachlaß vor.

Die Aussage, daß Weidle zu den angesehensten russischen Kunsttheoretikern zählt, ist durchaus nicht reine Rhetorik. Wenden wir uns der "Kunsttheorie" Hermann Bauers zu, (d.h. der Geschichte der Kunst als wissenschaftlicher Disziplin), einem soliden Universitätslehrbuch, in dem Weidle, abgesehen von Andrej Grabar, ebenfalls ein Emigrant, der einzige russische Autor ist, der zitiert wird. In der noch bekannteren "Geschichte der Kunstgeschichte" von Udo Kultermann, die in mehrere Sprachen übersetzt wurde, wird die besondere Bedeutung der Ideen Weidles vom sogenannten "ästhetischen Objekt" in dessen Vortrag "Das Kunstwerk: Sprache und Aufbau" für die Erneuerung der Kunstkritik hervorgehoben.

Heute ist bei unseren Philosophen von Weidle vor allem "Das Sterben der Kunst" (Paris 1937) bekannt, da ein größerer Auszug dieses Werkes in die Anthologie "Das Selbstbewußtsein der europäischen Kultur im 20. Jahrhundert" (Moskau 1991) aufgenommen worden ist. Eine besondere Resonanz - vergleichbar mit der Resonanz auf Hans Seldmayrs "Verlust der Mitte" - hatte im Westen die französische Übersetzung von "Das Sterben der Kunst", die unter dem Titel "Die Bienen des Aristaios" erschien (Paris 1954). Ein weiteres wichtiges Werk Weidles, in dem weniger eine historische Exposition, sondern vielmehr der epistemologische Kern seiner Anschauungen enthalten ist, stellt ein Sammelband von Artikeln dar, die zunächst in Zeitschriften und verschiedenen Kongreßmaterialien erschienen sind und später in dem Buch "Gestalt und Sprache des Kunstwerks" (1981) abgedruckt wurden. Weidle konnte völlig frei in deutschen philosophischen Kategorien denken, da Deutsch seine zweite Muttersprache war. In dem Sammelband finden sich kleinere Traktate wie "Das Lebendige im Werk", "Sprache und Gestalt des Werkes", "Vom Sinn der Mimesis", "Über die Erscheinung des Unsichtbaren", "Zwei 'Sprachen' des Verbalen?" und "Kunstwerk und ästhetisches Objekt". Sie alle wurden bereits in den 50er und 60er Jahren geschrieben, das Buch aber erschien erst nach Weidles Tod.

Schon der Untertitel des Buches - "Einführende Skizzen einer nichtästhetischen Theorie der Kunst" - kündigt eine nichttraditionelle und kritische Betrachtungsweise an. Ich beziehe mich im weiteren sowohl auf die philosophischen als auch auf die künstlerischen Texte, denn Weidle war auch ein hochbegabter Dichter. Nach seiner eigenen Auffassung sind seine Gedichte am besten in dem Buch "Zum Andenken an mich selbst" (1979) zusammengestellt. Zwischen seinem 30. und 70. Lebensjahr schrieb er keine Gedichte, er wandte sich ihnen erst in seiner späten Periode wieder zu. Allerdings lebte seine lebendige künstlerische Kraft immer auch in seinen theoretischen Texten. Der geliebte Block bedeutete für sein Denken wahrscheinlich dasselbe, was Hölderlin für Nietzsche und Heidegger waren. Weidles Denken ist in höchstem Maße poetisch, die Grenze zwischen Diskurs und bildhafter Betrachtung bleibt immer offen. Nie wird Weidle didaktisch, er träumt, wobei die Objekte seines sinnlichen Dialogs niemals Ideen, sondern immer Gegenstände der alten und neuen Kunst sind. Er kommt ganz aus dem Ästhetizismus des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts, der künstlerisch-kritischen Meditation J. Ruskins, U. Paters, A. Benois und P. Muratows, deren Texte einen großen suggestiven Reiz besitzen, indem sie ein vorgestelltes künstlerisches Milieu schaffen, das der banalen Realität entgegengestellt wird.

Diesen Träumereien nähern sich die Theorien aller Begründer der modernen Kunstwissenschaft, wie A. v. Hildebrands, H. Wölfflins, A. Riegls und A. Warburgs, obwohl sie eine "strenge" kategorial begründete Wissenschaft formulierten, erlebten sie die "verschwindende" Schönheit der alten Kunst als starken Mangel. Gerade dieses Erleben brachte das Bedürfnis nach neuen methodologischen Lösungen hervor, zu einem Zeitpunkt, als es davon mehr als genug gab, die wie eine dicke Schicht das lebendige Kunstwerk verdeckten. Weidle versuchte mit den Mitteln der philosophischen Terminologie zum

Pa-nästhetizismus der Jahrhundertwende, zu einer künstlerischen Philosophie des Lebens, wie sie bereits unter den völlig anderen Bedingungen des frühen Postmodernismus ausgearbeitet wurde, zurückzukehren.

Trotz der großen Bedeutung, die die poetische Betrachtung für ihn hat, lehnt Weidle ein rein ästhetisches Herangehen an das Kunstwerk ab. Unter dem Einfluß des Panästhetizismus des "silbernen Zeitalters" kritisiert er entschieden (im Sinne M. Bachtins) die gnosiologische Verabsolutierung der Wissenschaft vom Schönen. Als Kampfgegner hatte er den wenig bekannten Philosophen und Ästhetiker Stephan Witasek ausgewählt, dessen Wirken an den Anfang unseres Jahrhunderts fällt. Dieser hatte verkündet, daß "die Kunst menschliche Tätigkeit ist, die auf die Herstellung ästhetisch effektiv wirkender Gegenstände gerichtet ist". Die Trennung der Kunst vom Leben als eine besondere Art der Tätigkeit ist für Weidle vollkommen unzulässig.

Es gibt für Weidles Denken zwei wesentliche historische Voraussetzungen. Die eine ist die Nichtakzeptanz der revolutionären und nachrevolutionären sowjetischen Kultur, und zwar nicht in ihren Einzelercheinungen, sondern als Ganzes. So emigrierte er 1924 auf eigene Entscheidung (er wurde nicht ausgewiesen, wie manchmal fälschlicherweise behauptet wird), er verließ das Land, um "nicht nach dem Gewissen" zu leben. Die Liebe zur russischen Kultur, ebenso zur mittelalterlichen wie besonders auch zur modernen Petersburger Kultur - denn er war ein Mensch russisch-neueuropäischer, zutiefst "Petersburger" Geistesart - verband sich bei ihm mit dem bitteren Gefühl, daß es Rußland nicht mehr gibt, und an seiner Stelle etwas Formloses und Namenloses, etwas mit der Größe des Vergangenen in keiner Weise Vergleichbares existiert. Es ist eine andere historische Dimension entstanden, die er nicht akzeptiert, und er versucht qualvoll zu verstehen, was sich denn in ihr Ursprüngliches bewahrt haben könnte. Dabei blieb Rußland - das Rußland der Erinnerungen - für ihn stets ein untrennbarer Bestandteil Europas. Er fühlt sich zugehörig zum großen westeuropäischen Erbe, und der Gedichtband Juri Jofes "Außerhalb Rußlands", in dem der Westen "eine Falle" genannt wird, ruft bei ihm eine entschiedene Reaktion hervor. Eine solche Auffassung empört ihn als etwas zutiefst "Sowjetisches", dem vorrevolutionären Russen, "für den der Westen nicht die Fremde war", Übergestülptes und Fernes.

Ein Gefühl gähnender Leere überkommt ihn, als er, sich an seinen Verlust erinnernd, in einem neuen Katalog der Eremitage (Ausgabe von 1964) blättert. Mit Befremden und Schwermut betrachtet er sowjetische Ausstellungen, die er als propagandistische Superwerke wahrnimmt, die durch ihre Banalität und geistige Leere deprimieren. Ihn als Ästhet verdrießen Kleinigkeiten eines primitiven Geschmacks, der überall spürbar ist, beispielsweise der sattsam bekannte Kaliko der luxuriösen Ausgaben, der im Westen längst nicht mehr verwandt wird. Er sieht "eine sowjetische Verpackung" und sucht das Russische, "das verborgen aber nicht ganz im Sowjetischen begraben ist" und kann es nicht finden. Wir wissen, daß es auf diesen Ausstellungen unter all dem plumpem Agitprop auch außergewöhnliche Dinge gab, sogar Meisterwerke - aber das Gesetz der anderen Dimension hinterließ seine Spuren. Das erinnert uns an eine Karikatur auf der Titelseite der verbreitetsten Massenzeitschrift der Emigration "Das illustrierte Rußland" (1925, Nr. 20), die dem sowjetischen Pavillon auf der Ausstellung der dekorativ-angewandten Kunst in Paris, dem vielgerühmten Meisterwerk Konstantin Melnikows, gewidmet war. Die Unterzeile lautet: "Sowjetische 'angewandte' Kunst", und auf dem Bild schlägt ein GPU-Mann vor dem Hintergrund des berühmten Melnikow-Pavillons Menschen mit einem Kolben vor den Kopf. (Anmerkung d. Übers.: angewandt - russ.: prikladnoi, Kolben - russ.: priklad) Ein großer Teil der Emigranten nahm die Kunst des Sowjetlandes vor allem in ihrem politischen Aspekt wahr, und es wurde kein besonderer Unterschied zwischen Traditionalismus und Avantgarde, zwischen Brodski und Malewitsch gemacht (denn die sowjetischen Auslandspavillons der 60er Jahre, die Weidle deprimierten - das war Avantgarde, wenn auch zweite Wahl und durchaus nicht von der Klasse Melnikows).

Das Bild eines verlorengegangenen Landes, an dessen Stelle ein namenloses Territorium getreten ist, - dies steht in engem Zusammenhang mit der zweiten historischen Voraussetzung. Es ist die Nichtakzeptanz der Avantgarde, die in erster Linie als zerstörerische "revolutionäre Kunst" verstanden wird. "Das Gift des Modernismus" - so nannte Weidle, den Gedanken aus den Tagebüchern Blocks übertragend, einen seiner Artikel. Weidle denkt in der Tradition Nietzsches, Berdjajews, S.Bulgakows, Spenglers, Ortega-y-Gassets, Seldmayrs, Alexander Benois, Boris Wippers, Danil Andrejews, Heideggers und Molnárs, um nur einige Namen aus dem Kreis der avantgardistischen Meditationen, zu denen in unserer Zeit insbesondere die Skizzen Josef Brodskis hinzuzuzählen sind, zu nennen. (Im weiteren Sinne geht es um die Nichtakzeptanz der modernen Kultur an sich, denn zu Nietzsches Zeiten gab es noch keine Avantgarde.) Und darüber hinaus - wie Weidle selbst ständig betonte - ist der

Gegenstand der Nichtakzeptanz nicht nur und nicht so sehr das künstlerische Schaffen, sondern vielmehr das durch es hindurchtretende chaotische und exzentrische Sein.

"Der Verzicht auf die Verschmelzung mit den schöpferischen, d.h. den religiösen Grundlagen der Welt" führt dazu, daß die Kunst, "die kein inneres Gesetz hat, nach äußerem Zwang trachtet" und in die Umarmung einer totalitären Macht fällt. Im Ergebnis vergeht der Mensch, "die wirklichen Persönlichkeiten sind nicht die lebenden, sondern die erschaffenen Helden" - Verkörperung einer für Weidle durchaus nicht nur totalitären, sondern einer weltweiten Situation ist im "Sterben der Kunst" das Bühnenstück Pirandellos "Sechs Personen suchen einen Autor". Aber - und diese Einschränkung ist außerordentlich wichtig - "man darf von der Kunst keine klassische Objektivität fordern, keine klassische Konzentration auf einen Gegenstand, auf die allen gemeinsame Welt, wenn es diese Welt nicht gibt. Ein verlogenes, entstelltes und beschnittenes Bild für sie zu halten, wäre größter Verrat am heiligen Sinn der Kunst und der Poesie". Die künstlerische Welt verwandelt sich, wie es in der ästhetischen Kritik der Epoche der "Moderne" oft geschieht, in eine empirische Welt, die Grenzen verschwinden.

Unvollkommenheit - sowohl die ästhetische als auch die historische - durchdringt nach Weidle die ganze Kultur. Die "Avantgarde" ist wie bei Seldmayr ein Begriff, der nicht nur die modernistischen Stile verdeckt, sondern das Selbstbewußtsein der modernen Kultur als Ganzes. Weidle bewertet auch die traditionelle Kultur, die meint, daß "nur ein breiter und klarer Weg, der Weg zurück" offen ist, skeptisch. (hier schreibt er darüber, was er "Primitivismus" nennt - das Streben des Autors, sich "in ein fernes Dorf oder ein abgelegenes Städtchen des heimatlichen Landes zurückzuziehen") Die traditionelle Malerei auf den sowjetischen Ausstellungen, oft gerade in der Situation des "fernen Dorfes", der "abgelegenen Städtchen" gemalt, freute ihn überhaupt nicht. Als man, um die "stilistische Vielfalt" propagandistisch zu demonstrieren, in den ausländischen Ausstellungen auch "nichtoffizielle" Bilder zeigte, nahm Weidle die Gemälde Swerews und Rabins mit Sympathie auf. Das insgesamt traurige Bild des sowjetischen Seins in der Kunst, eines trügerischen Seins in einer trügerischen Kunst, konnte das aber nicht ändern.

Doch dies ist wiederum nicht ein sowjetisches, sondern ein weltweites Problem. Überall "im Leben entsteht Leere, nicht ausgefüllt und schon nicht mehr ausfüllbar durch die Kunst" Niedergeschlagen beobachtet Weidle, wie sich diese Leere auswächst, wie sie schon nicht mehr nur Zonen, sondern ganze Städte umfaßt.

Die Rede ist von ganzen Richtungen der Kulturgeschichte, wo der Mensch sich im Kunstwerk fühlt, in einem entzückend malerischen oder einem entfremdeten, unpersönlichen. Allerdings weist auch die alte Malerei eine phantomartige Verschwommenheit auf, obwohl sie scheinbar plastischer, farbiger und menschlicher ist als die revolutionären Utopien. Weidles späte Gedichte - "Venedig erzählt" -, halten den Moment des Erwachens fest: "Nichts, nichts, nichts, nichts. Nichts in den Häusern der Menschen. / Keine Tauben auf dem Platz. / Und ich auch nicht, nur mein Schatten / von Brücke zu Brücke / zu den morgendlichen Sternen / auf den Stufen gleitet. / fliegt den Kanal entlang / Nichts! / Ich bin nicht. Ich bin nicht. Nichts." Die lebendige Individualität verliert sich ebenso in den soliden, Jahrhunderte alten historischen Gegebenheiten, wie in der szenischen Grotteske Pirandellos.

Die Lehre vom Gegenstand der Kunst ist aufgerufen, aus diesem poetisch-philosophischen Labyrinth herauszuführen, die Grenzen der Kunst und des Lebens wieder herzustellen und vom unüberwindlichen verhüllenden Effekt des Kunstwerks zu befreien. Doch Weidle überwindet diese Versuchung nicht durch neokantianische Strenge, indem er auf die "starke" - auf der "logischen Makellosigkeit der grundlegenden Begriffe" beruhende - Kunstwissenschaft zurückgeht, (ein Traum, der deutschen Geisteswissenschaftler des beginnenden Jahrhunderts, der ein Traum geblieben ist.) Als Dichter und Philosoph, d.h. in erster Linie als Betrachter und nicht als leidenschaftsloser Analytiker des Schönen, wählt er den diametral entgegengesetzten Weg in die kulturhistorische Existenz - oder sogar noch weiter von der strengen Kategorisierung entfernt - in die Welt der biologischen Analogien.

Den Stil als "ein solches Allgemeines, durch welches das Einzelne und das Persönliche niemals geschmälert werden" betrachtet er als "Garantie der persönlichen und überpersönlichen Integrität", d.h. als etwas zutiefst Lebendiges, dem Sinn des Begriffes "Heiligkeit" Nahes und überhaupt nicht als universelles Mittel der historischen Klassifikation. Das Kunstwerk vergleicht Weidle ganz im Geiste Goethes mit einem lebendigen Organismus, dem ebenso wie der Bio-Materie morphologische Eigenheit, Einheit, letztendlich "regelmäßige Unregelmäßigkeit", "gesetzmäßige Launenhaftigkeit", bishin zu den spezifischen "Quasi-Zellen" eigen sind, die das Überleben des Kunstwerkes und seines verborgenen Baus über Jahrhunderte gewährleisten. Biologismus in der Kunstgeschichte ist sehr tückisch, er führt letztendlich die monumentalen Schlußfolgerungen Spenglers und des ganzen Kulturmorphologismus

in die Sackgasse. Doch auf einer unteren Ebene, auf der Ebene des Kunstwerkes, bringt er erstaunliche Intuitionen hervor, die im Artikel "Das Lebendige im Kunstwerk" leider durch die "Metabiologie der Kunst" nur angedeutet werden.

Und so meistert Weidle die Versuchung der Kunst, ihre ungehemmte Expansion im Leben - eine Versuchung, die auch andere herausragende Talente der russischen Emigration, unter ihnen Bunin (in seiner noch vorrevolutionären Erzählung "Die Greisin" und in einzelnen Schlüsselzeilen in "Die Verfluchten Tage") quälte - nicht durch die Entfernung vom Leben hin zu einer Welt der reinen gnoseologischen Konstruktionen, sondern im Gegenteil durch die maximale Annäherung an die Organik des Seins. Einen besonderen Sinn erhält in diesem Kontext der prinzipiell wichtige, in der Philosophie Weidles zentrale Unterschied zwischen dem "Gegenstand der Kunst" und dem "ästhetischen Objekt". An anderer Stelle zeigt er bereits in der Überschrift die parallele Abgrenzung der "Kunst des Wortes" und der "Kunst der Erfindung". Beide, der "Gegenstand" und "das ästhetische Objekt", sind verwandt, sie sind auf das menschliche Bewußtsein gerichtet und wirken auf die materielle Welt, durch sie und nur durch sie. Doch der "Gegenstand", - den Gedanken Weidles etwas vereinfachend - das Kunstwerk im klassischen Sinne, ist souverän und existiert ohne den Zuschauer und ist nicht dessen obligatorisches geistiges Eigentum. Er ist wie eine sich selbst genügende lebendige Sache für sich. Das ästhetische Objekt aber gehört ganz und gar dem Publikum, es ist eher ein Fakt des menschlichen Bewußtseins als ein Fakt des Seins an sich. Dies erinnert uns an die geistreiche Idee des amerikanischen Kunstwissenschaftlers S. Gablik, daß der Fortschritt in der Kunst in der etappenweisen Mentalisierung ihrer Produkte besteht, die inzwischen endgültig zu reinen Gedankenerscheinungen geworden sind. Nach Weidle ist sogar ein "minimales ästhetisches Objekt" möglich, wo die Verwandtschaft mit dem Kunstwerk zur gerade noch bemerkbaren Geringfügigkeit reduziert ist. Später zeigte sich, daß Weidle den Minimalismus als neue postmoderne Richtung um einige Jahre vorweggenommen hatte.

Der "Gegenstand" und das "Objekt" können unter bestimmten Bedingungen zusammenfallen. Ein Zeitungskiosk kann in einer bestimmten malerischen Photoperspektive - oder unter der Einwirkung von Drogen - als beeindruckendes architektonisches Meisterwerk erscheinen. Ein echtes Bild Vermeers und eine Fälschung durch van Meegeren sind (in einer Zeit, als ihre Identität von Fachleuten anerkannt wurde) nicht unterscheidbar. Doch nach einer gewissen Zeit wundern wir uns darüber, daß diese Imitation überhaupt für einen Vermeer gehalten werden konnte. An zwei diametral entgegengesetzten Beispielen kann man ein weiteres Mal feststellen, daß Weidle gleichermaßen streng zur Avantgarde in Form des Zeitungskiosks wie auch zum Traditionalismus in Form des "Christus in Emmaus", der sensationellsten Fälschung van Meegerens, ist.

Und so sind sowohl die "Assunta" Tizians als auch die Stadt Venedig Kunstwerke. Das "schwarze Quadrat" Malewitschs oder die Flaschentrocknungsanlage ready-made von Duchamp dagegen sind "ästhetische Objekte". Unter bestimmten Bedingungen kann das Kunstwerk als Objekt fungieren. Ergänzend zu Weidle kann man mit Walter Benjamin sagen, daß dies immer dann geschieht, wenn es auf beliebige Weise, bildhaft oder real, vervielfältigt wird und damit die "Aura der Echtheit" verliert. Doch die umgekehrte Verwandlung - aus dem Objekt in das Kunstwerk, aus der "Kunst der Erfindung" in die "Kunst des Wortes" - ist Weidles Auffassung nach nicht möglich. Zur endgültigen Bestätigung der Grenzen geht Weidle zu einem anderen Problem über - zum Problem der "künstlerischen Sprache".

Dies ist nicht überraschend. Erstens ist Weidle selbst Dichter, zweitens übersteigt die Zahl seiner Aufsätze über Literatur deutlich die Zahl derjenigen über bildende Kunst. Doch wir begegnen durchaus nicht den Aussagen eines Philologen oder Literaturkritikers, sondern den Überlegungen eines Philosophen. "Die künstlerische Sprache" und "das Wort" als solches in einem beliebigen, nicht nur verbalen Kunstwerk - das ist ein Metatext, in dem die Symbol- und Zeichenverbindungen durchaus keine Hauptrolle spielen. Nach dem Lieblingsspruch Goethes, den Weidle in alle Richtungen variiert, ist er - "Ausdruck des Unaussprechlichen". Eine solche Eigenschaft, "Vermittlerin des Unaussprechlichen" zu sein, bestimmt den einzigartigen Platz der Kunst in der menschlichen Kultur. Jeder Mensch wird so oder anders mit diesem Bedürfnis, dieser Notwendigkeit, das Unausdrückbare auszudrücken, konfrontiert. "Doch wenn es auch zu diesem Ziel einen geraden Weg gibt, so ist er auf dieser Welt für uns versperrt. Man muß eine Umgehung suchen. Eine solche Umgehung ist eben das Kunstwerk" So lautet der letzte Satz des Artikels "Das Kunstwerk: Sprache und Gestaltung")

Bezeichnend ist der Untertitel des Artikels - "Aufruf zu einer Vermenschlichung des Kunstverstehens". Die von Weidle vorgeschlagene Sicht hebt in ihrem Wesen die Kantsche Antinomie der Vernunft und des "Dings an sich" auf, und im engeren Sinn auch die zwischen der "anhängenden" und der "freien"

Schönheit. Übrigens hat Kant, der ständig zu verstehen gab, daß das künstlerische Ding ein "Ding an sich" völlig eigener Art ist, in einer wunderbaren Passage die Möglichkeit einer solchen Aufhebung selbst angedeutet, dort, wo in der "Kritik der Urteilskraft" das Motiv der künstlich organisierten Natur entsteht, das "ein Gefühl des Genusses hervorbringt, welches die Erkenntnis des Gegenstands begünstigt". Dies ist der Kantsche Lustgarten, in dem der Verstand, grob ausgedrückt, in das Objekt eingeht und dabei die Antinomie überwindet, was Weidle unserer Auffassung nach versucht, als das "ver-menschlichte" und "außerästhetische" (d.h. nicht kategorial entfremdete) Verständnis der Kunst zu bestimmen.

Verständlicherweise forderte der Neopositivismus der Strukturalisten, der scheinbar keinerlei "lebendiges Gewebe", nichts "Ausdrückbares" übrig läßt, Weidles Kritik heraus und mußte sie herausfordern. Doch im Wesentlichen kommt die "neue Kritik" zu denselben Schlußfolgerungen wie Weidle auch, obwohl sie sich auf jede Art und Weise von den erneuerten "Lebensphilosophien" dieser Art distanzieren. Zum Beispiel spricht das ganze Buch Jaques Derridas "Die Wahrheit in der Malerei" davon, daß das "Unausdrückbare" substantiell um vieles wesentlicher ist als alle Zeichen, wobei diese Idee in charakteristischer postmoderner Manier durch Imitationen zensurierender Streichungen im Text unterstrichen wird. Der Titel des Buches ist einem Brief Cezannes an den berühmten Kunsthistoriker und Mediävisten Emil Mall - "Mein Ziel - die Wahrheit in der Malerei zu offenbaren" entlehnt. Doch nur dadurch, daß die Malerei "das Unsichtbare offenbart", erfüllt sie diese hohe Bestimmung, worin sich sowohl Goethe, als auch Weidle, Derrida und Malewitsch einig sind. (Der letztere allerdings würde möglicherweise den Gedanken kategorisch ablehnen, daß sein "schwarzes Quadrat" - dieses nach den Worten Malewitschs "majestätische Baby" - nur ein zutiefst mentales "ästhetisches Objekt" ist.)

Einen weiteren Schritt geht Weidle in seinem Artikel "Über den Sinn der Mimesis", in dem er Heidegger - trotz völliger Unabhängigkeit von ihm - wie in keinem anderen seiner Artikel nahe kommt. Thema und Pathos des Artikels sind auch Wjatscheslaw I. Iwanowitsch überaus nah, obwohl man anerkennen muß, daß die Argumentation Weidles (der auch ein Dichter ist) strenger, strukturierter und weniger essayistisch ist. Weidle stützt sich auf die deutschen philosophisch-historischen Forschungen und akzentuiert die "vorsokratische" Bedeutung des Wortes "Mimesis" wesentlich tiefer als allgemein üblich. Nicht nur "Nachahmung" (zu einem solchen Verständnis führen alle Theorien des künstlerischen Naturalismus), sondern "Ausdruck", "Wiederherstellung" bedeutet es für ihn. Dieser Sinn führt zum Wort "mimeisthai", das einen rituellen mimetischen Tanz bezeichnet, einen heiligen Akt - d.h. etwas sich vom emsigen Kopieren der empirischen Wirklichkeit deutlich Unterscheidendes. Sehr nah am Wesentlichen ist eine alte deutsche Definition (1820), die Weidle anführt: "Mimesis ist eine Tätigkeit, die das Innere aufspürt". Mittels der Mimesis "gibt der Mensch dem Durchdachten und Durchlebten eine bestimmte Gestalt", die einen wesentlich stabileren - wenn nicht ewigen - und schon nicht mehr ausgesprochen persönlichen oder sozialen, sondern ontologischen Status besitzt.

Die Rede ist schon nicht mehr von der "Mimesis", sondern von der "Methexis" - ein Terminus, der vom amerikanischen Philologen W. Sypher wiederentdeckt wurde - d.h. nicht von der Imitation der Form, sondern von der Teilhabe an ihr. Die gesamte Kultur des 20. Jahrhunderts - selbst wenn man sich von der imitierenden Ästhetik leiten läßt - geht auf die eine oder andere Weise in diesen "lebensgestaltenden" Weg über. Weidle benutzt das Wort "Methexis" nicht, doch seine ganze Weltsicht ist der direkte Wille zu einer Art "mimetischer Methexis", d.h. ein Wille zu einer Kunst, die den Zerfall der Welt nicht nachahmt und ebensowenig der Welt als Kopie der vergangenen Kalokagathie gegenübersteht, sondern zu einer Kunst, die die Welt in ihrer ursprünglichen Geschlossenheit wiederherstellt, und zwar durchaus nicht nur die künstlerische Welt. Weidle gibt zu, daß es eine solche Kunst im Prinzip nicht gibt, obwohl er versucht, ihren Lichtschein in der ihn umgebenden Kultur zu erfassen. Seine "nichtästhetische" Theorie der Kunst wird vom pathetischen Ziel inspiriert und nicht von Gesetzmäßigkeiten, auf die aus vorliegendem Material zu schließen ist. "Alles Gestaltbare wird umgestaltet. Alles das, was ausgedrückt ist, nimmt Gestalt an" So das Finale in "Das Sterben der Kunst", das der Autor, wie er extra unterstreicht, in der Karwoche vollendet hat.

Bei der Skizzierung der Anschauungen Weidles bin ich auf eine ganze Reihe von Widersprüchen gestoßen. Die künstlerische Realität wetteifert mit dem Leben, und dem Philosophen wird ein Platz im verworrenen Grenzbereich zugewiesen, der am anschaulichsten in den Museumsstädten mit ihrer bis zum äußersten verdichteten sinnlich-wahrnehmbaren Plastizität und ihrem dichten ästhetischen Milieu erfaßt wird.

Deshalb sollen zum Abschluß die Worte Weidles auf einer Ansichtskarte, die er im September 1966 in Venedig schrieb, angeführt werden. (Eine Ansichtskarte mit Blick auf die Piazza di San Giovanni e Paolo, wo ein Denkmal für den Kondottiere Kolleoni steht). Zuerst kann es scheinen, daß die Ansichtskarte aus einem Krankenhaus abgeschickt wurde, obwohl von Venedig als Ganzem die Rede ist - als eine gewisse Art Krankenhaus der Schönheit, in dem Weidle sich eine gewisse Zeit vor der Last der modernen Zivilisation verborgen hat. "Der Reiz, das Erhabene und das Alter dieses Ortes" schreibt Weidle "bestärken mich immer und immer wieder in dem Gedanken, daß Kunst und Religion untrennbar sind und die Ästhetik ganz und gar untrennbar von Gott!"

Das kann als eine sentimentale Utopie erscheinen, wenn nicht dieses Moment wäre, das für jeden Künstler offensichtlich ist und dennoch der ständigen theoretischen Erklärung bedarf - dieses Moment, daß die künstlerische Realität eine Realität völlig außergewöhnlicher Art ist, die im Leben neben Materie und Verstand ständig gegenwärtig ist. Bei der Erforschung des in vielem noch "namenlosen Landes" stellte Weidle wesentlich mehr Fragen als er Antworten gab. Doch je aktiver seine philosophische Kunst und seine künstlerische Philosophie die Gedanken beflügelten, desto wichtiger ist es für uns, konzentriert und tiefgründig seine Arbeiten zu erschließen.

Erschienen in:

VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* Heft 17/ 1994,
herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>