



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Aus Kunst wird Kunst

Die Translation von Kunstwerken in andere Kunstformen“

verfasst von / submitted by

Mario Brandt, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 070 331 342

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Translation Deutsch Englisch

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Michèle Cooke, M.A.

Selbstständigkeitserklärung

Ich versichere, die vorliegende Arbeit selbständig verfasst zu haben. Ich habe keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt. Alle von mir für direkte und indirekte Zitate benutzten Quellen sind nach den Regeln des wissenschaftlichen Zitierens angegeben. Mir ist bekannt, dass beim Verstoß gegen diese Regeln eine positive Beurteilung der Arbeit nicht möglich ist. Ich habe die Arbeit bzw. Teile davon weder im In- noch im Ausland zur Begutachtung als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Wien, 2020

Danksagungen

Zuallererst gilt mein tiefster Dank meiner Betreuerin, ao. Univ.-Prof. Dr. Michèle Cooke MA, die mir nicht nur die Freiheit gewährt hat, über dieses Thema zu schreiben, sondern mir in den diversen Gesprächen auch die Augen geöffnet und mich so auf den richtigen Weg zur Realisierung der Arbeit gebracht hat. Damit einher geht der Dank auch an die Universität Wien.

Des Weiteren bedanke ich mich von ganzem Herzen bei meiner Familie, Gerlinde, Andreas und Florian, die mir einerseits im gesamten Entstehungsprozess mit Rat zur Seite gestanden und mich andererseits stets dazu motiviert haben weiterzumachen, wenn ich das ein oder andere Mal nicht voll des Elans war. Darüber hinaus waren meine Brüder meine Lektoren und damit auch die ersten Menschen, die mir ehrliches und äußerst hilfreiches Feedback gegeben haben. Danke auch dafür!

Schließlich auch ein großes Dankeschön an meine Freunde. Zum einen, weil sie mir dann und wann den nötigen Freiraum zugestanden haben, und zum anderen, weil ich mit ihnen immer wieder in eine Welt ohne Uni und Masterarbeit eintauchen und dadurch den nötigen Abstand erreichen und auch neue Inspiration gewinnen konnte.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	3
2.	Translation.....	6
2.1.	Die Translation	6
2.2.	Die TranslatorInnen	8
2.3.	Das Werk	12
2.4.	Über die Intersemiotische Translation.....	14
2.5.	Zu einer multidimensionalen Translation.....	18
2.6.	Translation als Transmutation	21
3.	Kunst	27
3.1.	Was ist Kunst?	27
3.2.	Die Funktionen der Kunst.....	30
3.3.	Arten der Kunst	34
3.4.	Intermedialität der Künste	36
3.5.	Das Erfahren von Kunst	43
4.	Translation und Kunst – ein Zwischenfazit.....	46
5.	Die Bedeutung in Kunst und Translation	50
5.1.	Kunst und Kommunikation	50
5.2.	Die ästhetische Rationalität	54
5.3.	Die Welt und die Welten	55
5.4.	Die Metapher	59
5.4.1.	Exkurs in Raum und Zeit.....	61
5.5.	Kunst und Rhetorik.....	64
6.	Kunst und Kritik.....	70
6.1.	Dekonstruktion	73

6.2.	Vom Verhältnis der Literatur zu Musik und Malerei	79
6.2.1.	Die Kritik als literarische Gattung.....	84
7.	Conclusio.....	85
8.	Bibliographie.....	88
9.	Abbildungsverzeichnis	92
10.	Anhang	93
10.1.	Abstract Deutsch.....	93
10.2.	Abstract English	93

1. Einleitung

Kunst. Für die meisten Menschen ist das eines der alltäglichsten Dinge überhaupt. Täglich haben wir auf die eine oder andere Weise mit Kunst zu tun – zumindest, wenn man den Kunstbegriff recht breit fasst. Nichtsdestotrotz ist es keineswegs ein Leichtes, zu definieren, was denn Kunst überhaupt ist. Einige Annahmen über Kunst scheinen jedoch im heutigen Alltagsdiskurs unumstritten. Kunst ist frei. Kunst darf alles. Kunst kennt keine Grenzen. Jedes Kunstwerk ist einzigartig. Auch klar ist, dass es Kunstschaffende und BetrachterInnen braucht. Auch wegen der genannten Annahmen stellen die Kunst und die Frage nach deren Übersetzbarkeit für die Translationswissenschaft ein besonders interessantes und aufschlussreiches Gebiet dar. Ist Kunst übersetzbar?

In dieser Arbeit soll es darum gehen, inwieweit oben genannte Annahmen zutreffen und inwiefern es möglich oder unmöglich ist, Kunst zu übersetzen. Insbesondere soll die Frage beantwortet werden, ob es möglich ist, einzelne Kunstwerke einer bestimmten Kunstform, wie der Malerei, der Literatur, der Musik, der Architektur usw., in eine andere Kunstform zu übersetzen. Die Hypothese, die dieser Arbeit zugrunde liegt, lautet demnach: Jedes Kunstwerk, unabhängig davon, welcher Kunstform es zugehörig ist, kann in eine beliebige andere Kunstform übersetzt werden. Dieser Hypothese liegt die Annahme zugrunde, dass das, was Kunst bzw. Kunstwerke ausmacht, nicht im Artefakt an sich zu begründen ist, sondern im Umgang mit diesem. Sollte das der Fall sein, werden einige der genannten Annahmen über Kunst zumindest stark auf die Probe gestellt und aus einer anderen Perspektive zu betrachten sein, wenn sie nicht gar komplett über den Haufen geworfen werden müssen.

Das ergibt zunächst zwei große Themenkomplexe, die es gilt, im Zuge der Arbeit gründlich zu erarbeiten: Translation und Kunst. So wird im nächsten Kapitel erörtert werden, was Translation ist und vor allem auch, was Translation auch ist bzw. sein kann – für die TranslatorInnen, für die Werke und hinsichtlich der Semiotik. Für die TranslatorInnen, weil mit der Beantwortung der Frage, was Translation auch ist bzw. sein kann, die Frage einhergeht, wer demnach auch translatorisch tätig sein kann. Jede Person, die im Sinne dieser Arbeit translatorisch handelt, wird in der Folge auch als TranslatorIn bezeichnet. Natürlich produzieren diese Personen im Zuge dieser Tätigkeit Kunstwerke und könnten dementsprechend auch KünstlerInnen genannt werden. Die TranslatorInnen sind KünstlerInnen. Die KünstlerInnen sind TranslatorInnen. In dieser Arbeit werden sie schlicht deswegen vornehmlich als TranslatorInnen bezeichnet, weil es sich um eine

translationswissenschaftliche Arbeit handelt und die Möglichkeit oder Unmöglichkeit der Translation von Kunstwerken in andere Kunstformen das zentrale Thema darstellt. Die Semiotik ist insofern von Bedeutung, als bei der Translation von Kunstwerken in andere Kunstformen semiotische Grenzen notwendigerweise überschritten werden. In letzter Konsequenz soll geklärt werden, was vonnöten ist, um grundsätzlich von einer Übersetzbarkeit ausgehen zu können.

In Kapitel 3 gilt es, eine grundlegende Definition von Kunst zu erarbeiten, um den Geltungsbereich der vorliegenden Arbeit festzulegen. Dabei wird es darum gehen, was Kunst mit den RezipientInnen macht, welche Funktionen Kunstwerke erfüllen und was die Voraussetzungen sind, um überhaupt von Kunst sprechen zu können. Darüber hinaus werden die verschiedenen Arten von Kunst besprochen und mehrere Versuche unternommen, deren Verhältnis zueinander bzw. deren Gemeinsamkeiten zu eruieren. Diese werden, wie diskutiert werden wird, für diese Arbeit als unabdingbare Voraussetzung für eine potenzielle Translation betrachtet.

Kapitel 4 soll anschließend beide Themenkomplexe miteinander in Verbindung bringen und ein erstes aussagekräftiges Zwischenfazit über die grundsätzliche Vereinbarkeit von Translation und Kunst aufstellen, bevor es in Kapitel 5 von den jeweiligen grundsätzlichen Konzepten auf eine tieferliegende, inhaltlichere Ebene geht. Darin soll – auch in ganz allgemein gehaltener Form – festgestellt werden, wie die Bedeutung von Kunstwerken zu verstehen ist bzw. wie sie bei den RezipientInnen entsteht.

Zum Abschluss der Arbeit soll in Kapitel 6 die Kunstkritik genauerer Betrachtung unterzogen werden. Deren Untersuchung mag auf den ersten Blick ungeeignet scheinen für die vorliegende Hypothese, die ja behauptet, jedes Kunstwerk könne in eine beliebige andere Kunstform übersetzt werden, weshalb es dabei zwei wesentliche Punkte zu erarbeiten gilt: Kann die Kritik als eine Translation des Werkes, auf das sie sich bezieht, verstanden werden, und kann sie, wenn das der Fall ist, selbst als Kunst bzw. als Kunstwerk aufgefasst werden? Wenn beides affirmativ beantwortet werden kann und davon ausgegangen wird, dass, wenn Translation in eine Richtung möglich ist, sie auch in die andere Richtung möglich sein muss, attestiert die Kunstkritik der Hypothese ihre Richtigkeit.

Bevor die Translation genauerer Beobachtung unterzogen wird, gilt es einige terminologische Feinheiten zu klären. In dieser Arbeit wird immer wieder von Übersetzung und den jeweiligen Verben dazu gesprochen. Das soll nicht heißen, dass Translationen, die eher

einer Dolmetschung gleichkommen, wie das etwa bei Impuls-Darstellungen der Fall wäre, ausgeschlossen sind. Vielmehr soll diese Trennung zwischen Übersetzung und Dolmetschung überhaupt nicht gelten. Diese Arbeit versucht aufgrund der gegebenen Fragestellung ein möglichst allgemeingültiges Bild sowohl der Translation als auch der Kunst zu zeichnen, sodass tatsächlich jede Kunstform und auch jede Translationsform angesprochen sein soll. Ähnliches gilt für die feinen Unterschiede zwischen dem Wort übersetzen und dem Wort übertragen. Zumindest für diese Arbeit gilt: Übersetzt wird ein Werk, übertragen eine Botschaft bzw. der Inhalt.

Abermals angesprochen seien die TranslatorInnen. TranslatorInnen im Sinne dieser Arbeit sind alle Personen, die ein Kunstwerk in einer Form interpretieren, die wiederum für andere Personen rezipierbar ist. Da das Resultat dieser Tätigkeit gemäß der Hypothese ein Kunstwerk ist, sind die translatorisch Tätigen vor allen Dingen KünstlerInnen. Dass sie in dieser Arbeit vornehmlich als TranslatorInnen bezeichnet werden, rührt ausschließlich daher, dass diese Arbeit die Übersetzbarkeit von Kunstwerken thematisiert und die ausführenden AkteurInnen demnach translatorisch handeln. Auch wenn später von Translation als ExpertInnentätigkeit gesprochen werden wird, ist damit keinesfalls eine bestimmte Art der Bildung oder Ausbildung gemeint, die zu durchlaufen ist. Damit sei lediglich gemeint, dass die translatorisch Tätigen umfangreiche Kenntnisse und Fähigkeiten in beiden Kunstgattungen, die der Übersetzungsprozess umfasst, benötigen, um eine weithin akzeptierte Translation anfertigen zu können.

2. Translation

2.1. Die Translation

Bereits aus der Hypothese der vorliegenden Arbeit geht deutlich hervor, dass es sich bei jener Art der Translation, die behandelt werden soll, nicht um Übersetzen oder Dolmetschen im alltäglichen Sinne handelt. Es geht nicht um die Übertragung eines Textes, der in einer Sprache im herkömmlichen Sinne – also einer verbalen Sprache – verfasst ist, in eine andere verbale Sprache. Für den nichtherkömmlichen Sinn von Sprache hält Benjamin (1996 [1916]) Folgendes fest:

Mit einem Wort: jede Mitteilung geistiger Inhalte ist Sprache, wobei die Mitteilung durch das Wort nur ein besonderer Fall, der der menschlichen, und der ihr zugrunde liegenden oder auf ihr fundierten (Justiz, Poesie), ist. Das Dasein der Sprache erstreckt sich aber nicht nur über alle Gebiete menschlicher Geistesäußerung, der in irgendeinem Sinn immer Sprache innewohnt, sondern es erstreckt sich auf schlechthin alles.

An dieser Stelle bietet es sich an, den Begriff der Sprache vorerst hinter uns zu lassen, und auf den allgemeineren und unmissverständlicheren Begriff der Kommunikation zurückzugreifen. Als eine allgemeine Basisdefinition von Translation soll hier Holz-Mänttär (1984: 17) Definition von translatorischem Handeln gelten:

Translatorisches Handeln wird [...] als Produktionsprozess eines Handelnden [sic!] dargestellt mit der Funktion, Botschaftsträger einer näher zu bestimmenden Art zu produzieren, die in übergeordneten Handlungsgefügen zur Steuerung von aktionalen und kommunikativen Kooperationen eingesetzt werden können.

Die Botschaftsträger werden im Falle der vorliegenden Arbeit Kunstwerke in verschiedenen Arten von Kunst sein. Die gegebene Definition bezeichnet Translatorisches Handeln als Produktionsprozess, ohne – zumindest an dieser Stelle – näher auf den Prozess einzugehen. In weiterer Folge beschreibt Holz-Mänttär (ebd.: 30) Translation so:

Translation wird aufgefasst als eine von Experten [sic!] auszuführende kreative Handlung, die analytisch-synthetisch-evaluativ in einem ersten Stadium der Erschließung von Gemeintem unter Verwendung von Texten im Verbund mit anderem Material in Situation dient.

Es mag an dieser Stelle die Verwendung des Wortes Text fragwürdig anmuten – insbesondere hinsichtlich des Themas dieser Arbeit. Holz-Mänttari (ebd.: 31) definiert Texte „als Botschaftsträger, die aus funktionsgemäß strukturierten Sach- und Strategie-Inhalten, dargestellt mithilfe von Textur-Elementen, bestehen.“ In weiterer Folge behauptet sie (ebd.: 37), dass Translatoren [sic!] „alle kommunikativen Mittel in ihrer Funktionsweise“ zugänglich sein müssen, sie aber nur verbal-kommunikative Botschaftsträger produzieren können müssen. Gleichzeitig sagt sie (ebd.: 36): „Auch verbale Botschaftsträger sind also nicht per se zu bevorzugen oder höher einzustufen als andere.“ Für die vorliegende Arbeit wird jedenfalls ein möglichst breit gefasster Textbegriff notwendig sein. Denn so wie Sprache nicht nur verbale Sprache ist, sondern jegliche Geistesäußerung, sind auch Texte nicht auf Verbalsprachlichkeit beschränkt. So hält Gottlieb (2005: 34) fest:

As semiotics implies semantics – signs, by definition, make sense – any channel of expression in any act of communication carries meaning. For this reason, even exclusively non-verbal communication deserves the label ‘text’, thus accommodating phenomena as music and graphics, as well as sign language (for the deaf) and messages in Braille (for the blind).

Folglich liefert Gottlieb (2005: 35) Definitionen von Sprache und Text, wie sie für diese Arbeit auch gelten sollen:

As not all languages are verbal, an all-encompassing definition of ‘language’ may read as follows: “animate communicative system working through the combination of sensory signs.” (Gottlieb 2003b:167). This implies that, in reverse, ‘text’ may be defined as “any combination of sensory signs carrying communicative intention”.

Wiederum daraus folgend kommt er (ebd.) zu dieser Definition von Translation:

Based on this communicative definition of ‘text’, an equally broad definition of ‘translation’ may be ventured, namely: “any process, or product hereof, in which a combination of sensory signs carrying communicative intention is replaced by another combination reflecting, or inspired by, the original entity.”

Bezüglich der kommunikativen Intention, die einem Text laut Gottlieb innewohnt, sei erwähnt, dass diese im Prozess der Textverarbeitung der RezipientInnen in diesen hineininterpretiert und als vorhanden angenommen wird. Die Behauptung, ein Text habe an oder in sich eine Intention irgendeiner Art, ist nicht belastbar. „Translation ist die Selektion bestimmter Merkmale eines Kommunikationsaktes und dessen Neugestaltung“ (Cooke 2017: 163). Damit sind es die TranslatorInnen, die aus einem Kommunikationsakt auswählen oder

aussuchen, was die kommunikative Intention dessen ist bzw. sein könnte. Mit ihrer Beschreibung der multidimensionalen Translation greift Geryzmisch-Arbogast (2005: 5) explizit die Möglichkeit auf, dass das Zeichensystem, in dem eine Translation angefertigt werden kann, sich von jenem des zu übersetzenden Originals unterscheiden kann.

Multidimensional Translation can be defined as a form of translation which transfers – with a specific purpose – a speaker or hearer’s concern expressed in a sign system 1, formulated in a medium 1, via the same medium or a medium 2 or a combination of media into another sign or semiotic system 2.

Dabei sei ausdrücklich erwähnt, dass der „*speaker or hearer’s concern expressed in a sign system*“ weiter unten noch ausführlich zu diskutieren sein wird. Diese Beschreibung von Multidimensionaler Translation ebnet bereits den Weg für die intersemiotische Translation. Genauer gesagt, ist intersemiotische Translation eine multidimensionale Translation. Bevor diese jedoch eingehender Betrachtung unterzogen wird, sollen an dieser Stelle noch grundlegende Gedanken über die translatorisch Handelnden und die Translate im Allgemeinen diskutiert werden.

2.2. Die TranslatorInnen

Wenn in dieser Arbeit von Kommunikation die Rede ist, dann sei damit ausschließlich Kommunikation zwischen Lebewesen gemeint. Jegliche andere denkbare Form der Kommunikation ist ausdrücklich nicht gemeint. Daher erscheint es an dieser Stelle notwendig, einen wesentlichen Faktor für jede Translation mit ins Spiel zu bringen: den Menschen. TranslatorInnen, egal wie viel ExpertInnenwissen sie auch besitzen mögen, können nicht als Translationsmaschinen betrachtet werden. Bei der Betrachtung von Kunstwerken wird sich zeigen, dass im Falle der Kunst die Botschaft noch weniger an deren Textoberfläche befindlich und ihr Verbund mit anderem Material noch weniger explizit ist, als das bei anderen, verbalsprachlichen Botschaften oft der Fall sein mag. Was ganz und gar nicht heißt, dass der Verbund nicht trotzdem gegeben sein muss. Man könnte ansonsten nur schwerlich von Kommunikation sprechen, denn kommunikatives Handeln nach Habermas (1995a: 184) basiert auf einem *kooperativen Deutungsprozess* in den *Lebenswelten* der TeilnehmerInnen. Die Translation als ExpertInnentätigkeit lässt zunächst vermuten, dass es sich um eine Tätigkeit handele, die möglichst rational auszuführen sei. Die TranslatorInnen müssten immer begründen können, warum ein Element in dieser oder jener Art und Weise übersetzt worden ist. Abermals

sei darauf verwiesen, dass mit ExpertIn kein Berufsstand oder eine Referenz zu einer bestimmten Ausbildung gemeint ist, sondern ExpertIn ist, wer in der Ausgangstext- und Zieltextrkultur jene Kenntnisse mitbringt, die es braucht, um eine akzeptierte Translation anzufertigen.

Jedoch: Auch die professionellste ExpertInnentätigkeit passiert nicht auf rein rationale Weise. Warum auch? Steyskal (2017) beschreibt Translation als eine „*emotionalen Tätigkeit*“ und hält fest, dass wie bei jeder menschlichen Tätigkeit und Kommunikation, auch bei der Translation die Rationalität nicht von der Emotion getrennt betrachtet werden kann. Das wird vor allem für die Kunst relevant. Ist sie doch eine Form der Kommunikation, wie gezeigt werden wird, die RezipientInnen unter anderem dazu verführen sollen, eine Erfahrung zu machen (siehe unten). Und Erfahrungen sind immer auch emotionaler Natur. Auch Cooke (2017: 164) merkt an: „*Translation ist ein ständig stattfindender, notwendiger, realisierbarer Kommunikationsvorgang, der im Rahmen des realen – und nicht nur des begrifflich abstrakten – Menschenlebens erklärt werden kann.*“ Vor allem bei der Translation von Kunst ist davon auszugehen, dass diesen neueren Betrachtungen von Translation eine große Signifikanz zugewiesen werden muss.

Die Wissenschaft neigt dazu, sich auf die objektiven und allgemeingültigen Facetten von Translation und Kommunikation zu beschränken. Damit wird die Individualität der translatorisch Handelnden schon von vornherein nur wenig berücksichtigt. An dieser Stelle soll jedoch der Mensch, also die TranslatorInnen, und der Prozess etwas genauer behandelt werden. Cooke (vgl. 2017) beschreibt diesbezüglich, dass Translationsbedarf da besteht, wo zumindest zwei Menschen eine Art Disharmonie in der Beziehung zueinander verspüren. Das soll nicht heißen, dass, wenn sie in einer harmonischen Beziehung zueinander sind, sie nicht kommunizieren. Schließlich soll auch hier das von Watzlawick et al. (1969) aufgestellte Axiom „*Man kann nicht nicht kommunizieren*“ gelten. Diese Harmonie drückt sich in welcher Art auch immer aus, aber es besteht jedenfalls kein Translationsbedarf. Im Grunde ist sie wohl auch ein unerreichbares Ideal, schließlich würden zwei Individuen, die in voller Harmonie zueinander lebten, zu einer Einheit verschmelzen. Sie wären also schlicht keine zwei Individuen mehr. Es sind, wie Cooke sagt, die Beziehungen zur Umwelt, die ein Individuum, einen Menschen konstituieren. Das gilt natürlich auch für TranslatorInnen. Wenn man oft davon hört, diese müssten für ihre Arbeit verschiedene Perspektiven einnehmen – die der UrheberInnen einer Äußerung, die der AusgangstextrezipientInnen und die der ZieltextrrezipientInnen – so ist das schlicht ein Ding der Unmöglichkeit. Sie weist darauf hin, dass kein Mensch, sei er auch

noch so professionell oder spezialisiert, seine Um-Welt unabhängig von seiner Innen-Welt wahrnehmen kann. Das gilt dann freilich auch für TranslatorInnen, die einen Ausgangstext vor sich haben, ihn analysieren, interpretieren und letztlich in eine andere Form übertragen. „*Sprechen, wie so viele andere Handlungen, ist eine verkörperte Ausdrucksform*“ (Cooke 2017: 153). Das führt Cooke zu dem sehr nachvollziehbaren Schluss, dass keine Äußerung, die man tätigen kann, und auch keine Wahrnehmung, die man erfahren kann, entweder nur rationaler oder nur emotionaler Natur sein kann. Die Trennung in diese Kategorien ist schlicht nicht zulässig. Jede Interaktion mit seiner Umwelt vollzieht man als Mensch – mit allem, was zum Mensch-Sein gehört. Biologie, Emotion und Kognition sind nicht einfach voneinander zu trennen, waren nie getrennt. Gemeinsam – mit noch vielem mehr – konstituieren sie den Menschen und damit auch alle jene AkteurInnen, die an einem Kommunikationsprozess beteiligt sind. Speziell Kunst dient oftmals dazu, das zu vermitteln (zumindest sagt man den Kunstwerken diese Absicht nach – siehe das Kapitel über Kunst), was nur schwierig oder gar unmöglich ist logisch auszudrücken, was die RezipientInnen auf emotionaler Ebene berührt – auch die TranslatorInnen. Daher ist der Anspruch an die translatorisch Handelnden, sie müssten rein rational arbeiten und ihr Vorgehen stets begründen können, nicht erfüllbar.

Steyskal (2017) führt den Begriff der Emorationalität ein, um die Emotion-Ratio-Dichotomie aufzuheben. Sie sagt: „*Ohne Gefühl ist Translation nicht möglich*“ (2017: 11). Dem kann ich nur meine vollste Zustimmung ausdrücken. Die Emorationalität als Grundlage jeden menschlichen Handelns ist ein hilfreicher, weil anschaulicher Begriff, der meiner Meinung nach vor allem dazu dient, gedanklich möglicherweise vorhandene Barrieren zwischen beiden Konzepten zu sprengen. Anders als Steyskal sehe ich allerdings nicht, dass Kognition, die Kognitionswissenschaft oder die Philosophie die Emotion als Teil menschlichen Handelns ignoriert. Vielmehr ist es eine uralte und vieldiskutierte Frage, wie der Zusammenhang zwischen Kognition und Emotion zu verstehen ist, die lange Zeit als unbeantwortbar galt und erst seit der technologischen Möglichkeit von Gehirnbildern einen neuen, wesentlichen Impuls erfuhr (vgl. hierzu etwa Phelps 2006, Moser 2013 oder Wranke 2009). Daher bleibe ich beim Begriff der Kognition. Diese ist für jede kommunikative Handlung entscheidend. Cooke (2017: 158) versteht „*Kognition [...] nicht als mentale Prozesse, sondern als Gesamtheit der Informationsverarbeitung, die im Zuge der dynamischen Mensch-Umwelt-Relation zustande kommt.*“ Dies soll auch für diese Arbeit gelten. Vor allem – wie wir unten sehen werden – auch, weil diesem ausgeweiteten Kognitionsbegriff besonders in der Betrachtung von künstlerischer Kommunikation erhöhte Relevanz zukommen dürfte.

So weit, so theoretisch. Lebensweltlich manifeste Verwirklichung des allumfassenden Kognitionsbegriffes zeigen sich in verschiedenen kulturellen Habitus.

Kognition schafft Sinn aus der Umgebung, indem sie die für uns relevante Umwelt definiert. Die Kognition sichert damit unser Überleben und bestimmt auch unser Leben als Prozess. Die kognitiven Relationen, die unser Körper mit einer bestimmten Umgebung lebt, sind es, die die spezifischen Umwelt (Nischen) und die Arten des Zusammenlebens, die wir Kultur nennen können ermöglichen. (Cooke 2017: 160)

Nimmt man an dieser Stelle wieder das oben herangezogene Bild der dissonanten Frequenzen als Ursache für einen kommunikativen Akt, kann man sagen, dass verschiedene Kulturen das – in letzter Konsequenz – natürliche Ergebnis unterschiedlicher Relationen von Menschen zu ihrer Umwelt sind. Personen mit ähnlichen Relationen schließen sich zu einer Gesellschaft zusammen – egal ob explizit in Form eines Staates oder impliziter, wie etwa Anhänger einer bestimmten Musik- oder anderen Kunstrichtung. Und: „*Sprechen ist eine Form der Gestaltung der relationalen Dynamik, in der wir leben*“ (Cooke 2017: 161).

Es sind also zwei Trennungen, die gerne vollzogen werden, die Cooke (2017) entkräftigt und als nicht getrennt voneinander zu verstehen beschreibt: Erstens kann man einen Menschen nicht getrennt von seiner Umwelt betrachten. Denn sie ist es, die ihn ausmacht, die ihm seine Individualität schenkt. Zweitens kann man den Menschen nicht als ein kultiviertes und sozialisiertes geistiges Wesen auf der einen Seite und als ein biologisches Phänomen auf der anderen Seite betrachten. Die Enkulturation ist (auch!) Teil der biologischen Gattung Mensch. Vereinfacht gesagt: Der Menschenkörper ist nicht vom Menschengeist zu trennen. Die Emotion ist nicht von der Ratio zu trennen.

Verstehen kann daher auch kein ‚rein kognitiver‘ Vorgang sein. Vieles bleibt unbewusst. Was wir zu Verstehen glauben, ist nur ein Bruchteil des gesamt somatischen Vorgangs; der Teil, den wir einigermaßen in Worte fassen können. Die Wirkung der relationalen Dynamik färbt allerdings die Selektion der sinnstiftenden Merkmale einer Kommunikation und ergibt das, was wir Interpretation nennen. (Cooke 2017: 163)

Für Cooke ist das, was den Ausgangstext und den Zieltext miteinander verbindet, nicht die vermeintliche Bedeutung, die einem Kommunikationsakt zugrunde liegt. Es ist die Erfahrung, die den Anlass zum Sprechen darstellt. „*Die Wörter, die kommunikative Handlung selbst ist nur eine Andeutung (eine Translation!)*“ (Cooke 2017: 163). Man kann also durchaus sagen, Kommunikation ist eine Form. Jene Form, in der sich die relationale Dynamik der

AkteurInnen präsentieren. „Die Verbindung zwischen Ausgangstext und Zieltext ist die Lebenserfahrung des translatorisch handelnden Menschen. Es gibt keine andere Verbindung zwischen Ausgangstext und Zieltext“ (Cooke 2017: 163).

Das bedeutet, dass Kategorien, die in der Translationswissenschaft lange Zeit eine gewichtige Rolle gespielt haben (Teilweise spielen sie die zurecht noch immer, weil sie für bestimmte Translationsakte durchaus hilfreich sind, jedoch nicht für eine allgemeine Beschreibung von Translation), wie die Intention des Ausgangstextes, der TextproduzentInnen, das Gemeinte, die Form, die Nähe des Translats zum Ausgangstext, die Freiheit der Übersetzung etc. nebensächlich werden, wenn nicht sogar in der Bedeutungslosigkeit verschwinden (vgl. Cooke 2017: 163f.). In Cookes (ebd.) Definition von Translation nehmen folgerichtig die translatorisch tätigen Menschen eine – oder die – zentrale Rolle ein:

Translation ist die Selektion bestimmter Merkmale eines Kommunikationsaktes und dessen Neugestaltung. Translation, ob in Form des Übersetzens, des Dolmetschens oder irgendeiner anderen Form der transkulturellen Kommunikation, ändert daher zwangsläufig die Dynamik des Ausgangskommunikationsaktes und der Rezeption.

Speziell wenn es um die Translation von Kunstwerken in andere Kunstformen geht, ist es nahezu unmöglich, oben genannte Kategorien als Kriterien für eine gelungene Translation heranzuziehen. Das nächste Kapitel soll sich nun mit der Bedeutung von Translation für das Werk – Original wie Translat – beschäftigen.

2.3. Das Werk

Das Verhältnis von Original und Translat ist ein vieldiskutiertes in der Translationswissenschaft. Oftmals werden als die zwei wichtigsten Aspekte, in denen sich beide ähnlich sein sollen, die Form und der Inhalt betrachtet. Oben angesprochenes Verhältnis ist für jede Translation von Bedeutung, jedoch scheint es für die Übersetzung von Kunst noch mehr Gewichtung zu bekommen. Ist es doch schon beim Original die Form, die eine konstitutive Wirkung auf das Werk hat. Nimmt man einem Gedicht die Form, ist es kein Gedicht mehr. Jetzt kann man das analog auch über einen Zeitungsbericht behaupten. Der Unterschied ist, so behaupte ich, dass die Kunst im Gegensatz zum Zeitungsbericht in ihrer Form nicht standardisiert ist bzw. neben der Ästhetik auch nach einem möglichst hohen Maß an Freiheit der Form strebt. Was bedeutet es aber, wenn, wie wir oben gesehen haben, Cooke (2017) sagt, Form und Inhalt sind für die Translation irrelevant? Auf der anderen Seite sagt

Benjamin (1972 [1923]: 9): „*Übersetzung ist eine Form.*“ An dieser Stelle sollen diese beiden vermeintlich konträren Aussagen genauerer Betrachtung unterzogen und herausgestrichen werden, wie sich eine Translation zum Original verhält.

Laut Cooke ist das, was ein Original mit seiner Übersetzung gemeinsam hat, die Lebenserfahrung des translatorisch handelnden Menschen.

Wenn Benjamin sagt, Übersetzung sei eine Form, stellt er auch die Frage nach der Übersetzbarkeit eines Originals: ob ein Werk „*seinem Wesen nach Übersetzung zulasse und demnach – der Bedeutung dieser Form gemäß – auch verlange*“ (ebd.: 10). Dazu sagt er weiters etwas für diese Arbeit sehr Interessantes (ebd.): „*Übersetzbarkeit eignet gewissen Werken wesentlich – das heißt nicht, ihre Übersetzung ist wesentlich für sie selbst, sondern will besagen, dass eine bestimmte Bedeutung, die den Originalen innewohnt, sich in ihrer Übersetzbarkeit äußere.*“ Das Interessante an dieser Aussage ist nicht, dass die Bedeutung den Originalen innewohnt, sondern dass überall da, wo man eine Bedeutung hineininterpretiert – was an sich schon Übersetzung ist – Übersetzbarkeit gegeben ist. Das lässt, wenn man davon ausgeht, dass man jedem Kunstwerk eine Bedeutung zuschreiben kann (was später genauer diskutiert werden wird), den Schluss zu, dass es auch übersetzbar ist. Dieser Schluss wird natürlich in den Kapiteln über Kunst noch genauerer Betrachtung unterzogen werden.

Wenn Cooke vom Leben der beteiligten AkteurInnen spricht, spricht Benjamin vom metaphorischen Leben eines Werkes. Er bezeichnet Übersetzungen als ein Fortleben des Originals. Und er beschreibt, warum es – zumindest in der historischen – Betrachtung von Kunst nicht per se das tatsächliche Leben ist, das man in Augenschein nehmen kann, da dieses ja in vielen Fällen bereits erloschen ist, sondern eben das Fortleben der Werke, das Aufschluss über den Umkreis des Lebens geben kann (ebd.).

Hinsichtlich der Beziehung von Original und Übersetzung beschreibt er eine Verwandtschaft, die sich in ständigem Wandel befindet. Außerdem ist es auch die Übersetzung, in der sich die Verwandtschaft zwischen den Sprachen zeigt, die umfasst sind. An dieser Stelle sei abermals darauf hingewiesen, dass Benjamin, wenn er von Sprache spricht, jede Mitteilung geistiger Inhalte meint. Inwiefern diese Verwandtschaft jedoch nichts mit einer oberflächlichen Ähnlichkeit zu tun hat, möge er an dieser Stelle selbst erörtern (ebd.: 13):

Vielmehr beruht alle überhistorische Verwandtschaft der Sprachen darin, daß in ihrer jeder als ganzer jeweils eines und zwar dasselbe gemeint ist, das dennoch keiner einzelnen von ihnen, sondern nur der Allheit ihrer einander ergänzenden Intentionen erreichbar ist: die reine Sprache.

Die Utopie der reinen Sprache ist für ihn – wie für viele andere SprachphilosophInnen – gleichbedeutend mit der vollkommenen Erkenntnis. Wenn man so will, hilft die Translation, sich dieser Utopie anzunähern. Und je umfangreicher diese praktiziert und auch als Translation betrachtet wird, desto genauer zeigt sich, inwiefern zwei Sprachen miteinander verwandt sind. Das bezieht sich im Zuge dieser Arbeit vor allem auf Geistesäußerungen, die nicht verbalsprachlicher Natur sind, sondern die in anderen Formen vorhanden sind.

2.4. Über die Intersemiotische Translation

Es ist keine Neuigkeit, wenn man sagt, um Kommunikation zu betreiben, bedarf es nicht zwingendermaßen einer verbalen Äußerung. „Ein Bild sagt mehr als tausend Worte“ lautet ein sehr weit verbreitetes Sprichwort. Ich versuche das – etwas relativierend – zu interpretieren: Das Sprichwort sagt uns, dass in so manch kommunikativen Situation die Verwendung einer bildhaften Mitteilung – sei dies in Form eines Gemäldes, einer Fotografie, in Form einer Metapher, oder in Form eines Ebenbilds (Skulptur) – im Vergleich zur verbalen Mitteilung in Form von gesprochenen oder geschriebenen Worten zu einer unmissverständlicheren Verständigung zwischen den AkteurInnen führen *kann*. Für unterschiedliche BotschaftssenderInnen mit unterschiedlichen Fähigkeiten und Kenntnissen eignen sich unterschiedliche Medien unterschiedlich gut, um unterschiedliche Botschaften unterschiedlichen RezipientInnen mit unterschiedlichen Fähigkeiten und Kenntnissen zu kommunizieren. Wie dieser Satz zeigt, gibt es eine ganze Menge an Faktoren, die einen kommunikativen Akt erfolgreich im Sinne der gegenseitigen Verständigung machen, oder ihm aber im Wege stehen können. Ist es das Medium, in dem ein Botschaftsträger existiert, und das RezipientInnen nicht (ausreichend) barrierefrei im weitesten Sinne zugänglich ist, stellt die intersemiotische Translation eine Möglichkeit dar, die Kommunikation zu ermöglichen.

Den Begriff der intersemiotischen Translation hat Jakobson (1971: 261) in Abgrenzung zur intralingualen und interlingualen Translation geprägt:

1) Intralingual translation or rewording is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language.

2) Interlingual translation or translation proper is an interpretation of verbal signs by means of some other language.

3) Intersemiotic translation or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of a nonverbal sign system.

Wie wir sehen, sind die Definitionen, die er für die intralinguale, die interlinguale und intersemiotische Translation liefert, nahezu gleichlautend. Lediglich die *means* – also das Medium im weitesten Sinne – unterscheiden sich in den drei Definitionen. Für alle drei Arten von Translation bzw. Translation ganz allgemein gilt jedoch laut Jakobson, dass sie vor allem im wissenschaftlichen Betrieb (allen voran in der Linguistik) präsenter ist, als dies lange schien. Ohne Translation wäre eine (wissenschaftliche) Auseinandersetzung mit einem in welchem Zeichensystem auch immer vorliegenden Inhalt nicht möglich: „*Like any receiver of verbal messages, the linguist acts as their interpreter. No linguistic specimen may be interpreted by the science of language without a translation of its signs into other signs of the same system or into signs of another system*” (Jakobson 1971: 262). Hinsichtlich der Verwandtschaft der Sprachen, die Benjamin prägt (siehe oben), hält Jakobson fest: „*Any comparison of two languages implies an examination of their mutual translatability*“ (Jakobson 1971: 262).

Gehen wir zurück zur Definition, die Jakobson für die intersemiotische Translation liefert. Er sagt, „*Intersemiotic translation or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of a nonverbal sign system*” (Jakobson 1971: 261). Eine Frage, die sich bei dieser Definition im Gegensatz zu den Definitionen von intralingualer und interlingualer Translation stellt, ist jene nach der Richtung der Translation. Nach Jakobson verläuft die intersemiotische Translation immer in eine Richtung – von verbalen Zeichen wird „*transmutiert*“ in Zeichen eines nonverbalen Zeichensystems. Da Jakobson in seinem Text nicht näher darauf eingeht, liegt es an den LeserInnen dies zu interpretieren. Meines Erachtens gibt es drei Möglichkeiten: (1) Er meint, dass intersemiotische Translation als Ausgangstext immer einer verbalen Mitteilung bedarf. Das ist zugegebenermaßen die „wörtlichste“ Interpretation. (2) Wie bereits erwähnt, sind die Definition von intralingualer, interlingualer und intersemiotischer Translation nahezu gleichlautend. Sie unterscheiden sich lediglich in den Mitteln, die für die Translation herangezogen werden. Möglicherweise nimmt Jakobson die Unschärfe in der Formulierung der intersemiotischen Translation (bei intrasemiotischer Translation stellt sich die Frage der Richtung nicht) in Kauf, um die wörtliche Ähnlichkeit zu bewahren.

(3) Er impliziert, dass jeder bewussten kommunikativen Äußerung, egal ob verbaler oder

nonverbaler Art, ein *verbales Denken* vorausgeht. Das wirft die Frage des Zusammenhanges zwischen Denken und Sprache auf, die in dieser Arbeit auch noch aufgegriffen werden wird. Daher wäre diese Lösung für diese Arbeit am sachdienlichsten. Allerdings beantwortet sie die Frage auch nur zu Hälfte. Wäre dies Jakobsons Art des Meinens, fehlte gegebenenfalls die erste Translation – jene, die eine verbale oder nonverbale Äußerung in verbales Denken übersetzt, bevor das Denken wiederum Ausgangspunkt für die Transmutation in ein anderes Zeichensystem darstellen kann.

Etwas Licht ins definitorische Dunkel bringt schließlich noch diese Feststellung Jakobsons (1971: 263):

All cognitive experience and its classification is conveyable in any existing language. Whenever there is deficiency, terminology may be qualified and amplified by loanwords or loan-translations, neologisms or semantic shifts, and finally, by circumlocutions.

Auch hier beschränkt er sich mutmaßlich auf verbale Sprachen, wenn er von *language* spricht. Wenn wir jedoch den oben angesprochenen Sprachbegriff von Benjamin zur Hilfe nehmen, ebnet diese Aussage viele Wege für die intersemiotische Translation – vor allem für die künstlerische Translation. Wenn behauptet wird, die Kunst als kognitive Erfahrung – wie unten genauer diskutiert wird – vermag etwa in einer Skulptur Inhalte nicht ausreichend gut darzustellen, um sie für Translation in Erwägung zu ziehen, kann man entgegenen, dass der Mangel nicht *in Stein gemeißelt* ist. Er ist möglicherweise das Resultat von wenig translatorischer Praxis im Bereich der Plastik und durch eben diese zu bekämpfen. Translation erweitert das Spektrum dessen, was unter Zuhilfenahme eines bestimmten Zeichensystems möglich ist, auszudrücken.

Jakobson zeigt außerdem, dass manche Informationen, die in einer Sprache nahezu zwingend mitgeteilt werden, weil sie in der Sprachstruktur einfach inhärent sind, in anderen Sprachen vielleicht vollkommen nebensächlich sind, und daher auf umständliche Art und Weise angefügt werden müssen (vgl. 1971). Ein berühmtes Beispiel sind die unzähligen Bezeichnungen, die die Inuit für verschiedene Arten von Schnee haben, wo es im Deutschen eben nur Schnee gibt. Oder die Zeiten: Im Deutschen gibt das Verbum Auskunft über den relativen Zeitpunkt eines Ereignisses innerhalb eines Satzes. Andere Sprachen legen weniger Wert auf eine genaue zeitliche Einordnung der Geschehnisse und verfügen dadurch über weniger oder gar keine Zeitformen, die sich über das Verbum ausdrücken (Krifka 2007). „*Languages differ essentially in what they ‘must’ convey and not in what they ‘may’ convey*”

(Jakobson 1971: 264. Hervorhebung aus dem Original). Dazu sei an dieser Stelle auch gleich Vermeer (1976: 1529) angefügt, der sagt: „*Translation ist im Grunde immer kulturelle Translation.*“ Sprache kann nicht getrennt von Kultur betrachtet werden. Analog zur Kultur hat sie sich aus den Beziehungen einer Gesellschaft zu ihrer Umwelt entwickelt (wie oben bereits in Anlehnung an Cooke über die Kultur diskutiert). Pointiert könnte man die Behauptung aufstellen, Sprache sei die linguistisch manifeste Verkörperung von Kultur – eine Translation also.

Derartige Überlegungen und Feststellungen hinsichtlich der Unterschiede der Sprachen, die in sich die zugrundeliegende Kultur widerspiegeln, liefern essentielle Beiträge vor allem für und durch Theorien zur intersemiotischen Translation. Aus dekonstruktivistischer Sicht ergeben sich viele äußerst interessante Fragen in Zusammenhang mit der intersemiotischen Translation. Zuallererst gelte es zu ergründen, welche Auswirkungen die enorme Vormachtstellung der wörtlichen Sprache auf unser Leben, Denken und Tun hat. Man kann, denke ich, ohne großartig zu übertreiben von einer Übermacht oder einer Quasi-Monopolstellung der wörtlichen Sprache zum Zwecke der Kommunikation in weiten Teilen der Welt sprechen. Das mag kulturgeschichtlich auch durchaus plausibel erklärbar sein. Beispielsweise durch das Streben nach der allumfänglichen, göttlichen Erkenntnis, die die Philosophie seit jeher als ihre Hauptaufgabe betrachtete, und die Ernennung der Ratio zur obersten Maxime, da sich alles andere der Beobachtbarkeit entzog und somit als minderwertig betrachtet wurde. Es stellt sich die Frage, ob die bloße Existenz von Kunst – insbesondere jener Kunst, die nicht auf Verbalsprache zurückgreift – diese Vorherrschaft nicht ständig herausfordert.

Wo von Vorherrschaft die Rede ist, ist auch von Macht die Rede. Von der Übermacht auf der einen Seite und von der Machtlosigkeit und damit der Unsichtbarkeit und Unterdrückung auf der anderen Seite. Bei der intersemiotischen Translation geht es auch um Inklusion! Ein Stichwort an dieser Stelle kann beispielsweise die sogenannte Inselbegabung sein. Das ist eine Begabung in einer bestimmten Disziplin, während die Fähigkeiten einer Person mit Inselbegabung in den meisten anderen als *defizitär* betrachtet werden. Einer Person, die ihre Inselbegabung in der wörtlichen Sprache hat und dadurch fantastische Literatur produzieren kann, würde man ihre vermeintlichen Defizite in anderen Bereichen nicht so leicht nachsagen, als das bei einer Person der Fall ist, die ihre Begabung eher in der Bildsprache hat. So sagt man autistischen Personen beispielsweise häufig nach, dass sie oft besondere künstlerische Fähigkeiten hätten (vgl. Theunissen 2015). Etwas überspitzt formuliert, könnte man die

Behauptung aufstellen, die meisten Menschen haben ihre Inselbegabung – was die Kommunikation betrifft – in der wörtlichen Sprache. Allein durch ihre Überzahl haben sie eine enorme Machtfülle und bestimmen damit, wie Kommunikation auszusehen hat.

2.5. Zu einer multidimensionalen Translation

Oben wurden bereits der Translationsbegriff von Gottlieb und jener der multidimensionalen Translation von Geryzmisch-Arbogast eingeführt, welche sich vor allem auf die verwendeten Medien beziehen. Daneben wurden das translatorische Handeln und der Translationsbegriff von Cooke diskutiert. Da nunmehr keine weiteren Definitionen von Translation mehr dazukommen werden, kann man kurz zusammenfassen: Für diese Arbeit soll das translatorische Handeln besonders unter Berücksichtigung der Erfahrung der TranslatorInnen im Umgang mit einem Kommunikationsakt und deren Selektion von Merkmalen desjenigen, wie von Cooke betont, sowie der direktionalen Vielfalt an Möglichkeiten hinsichtlich der verwendeten Darstellungsformen, wie wir sie bei Gottlieb und Geryzmisch-Arbogast gesehen haben, betrachtet werden.

Wenn von direktonaler Vielfalt oder Vielseitigkeit von Translation die Rede ist, dann sei damit gemeint, dass Gottlieb (2005: 35ff.) neben der Unterscheidung zwischen intra- und intersemiotischer Translation, also der Translation innerhalb eines Zeichensystems oder in ein anderes Zeichensystem auch noch folgende Unterscheidungen trifft:

(1) Hinsichtlich der Anzahl der Verwendeten *semiotic channels* – also der verwendeten Zeichensysteme – ist demnach zwischen *isosemiotic translation* (= intrasemiotische Translation): es kommt zu keiner semiotischen Grenzüberschreitung; *diasemiotic translation*: Ausgangstext und Zieltext verwenden gleich viele semiotische Kanäle, aber zumindest einer davon unterscheidet sich in Ausgangs- und Zieltext; *supersemiotic translation*: der Zieltext setzt sich aus mehr semiotischen Kanälen zusammen als der Ausgangstext (Romanverfilmung); und *hyposemiotic translation*: im Zieltext werden weniger semiotische Kanäle verwendet als im Ausgangstext, zu unterscheiden.

(2) Weiters unterscheidet er zwischen *conventionalized translation* und *inspirational translation*. Beide Kategorien stellen für Gottlieb Extrempunkte dar, jegliches translatorische Handeln befindet sich zwischen diesen extremen Formen von Translation. Die konventionalisierte Translation weist auf eine längere Zeit andauernde translatorische Praxis

zwischen Ausgangs- und Zielsprache hin. Es gibt etablierte Konventionen, Regeln und/oder Normen, wie einzelne Sachverhalte zu übersetzen sind (diese drücken sich etwa in Wörterbüchern aus). Bei der inspirierten Translation sind derartige bereits vorhandene Konventionen (noch?) nicht vorhanden.

(3) Schließlich unterscheidet er zwischen verbaler und nonverbaler Translation und erkennt vier Konstellationen: bei der *verbal translation* sind sowohl Ausgangs- als auch Zieltext verbale Texte; bei der *deverbalizing translation* werden verbale Inhalte auf nonverbale Weise ausgedrückt (Piktogramme); bei der *verbalizing translation* werden nonverbale Inhalte auf verbale Weise ausgedrückt; und schließlich sind bei der *nonverbal translation* sowohl Ausgangs- als auch Zieltext nonverbale Botschaftsträger.

Diese Bandbreite, die Gottlieb der Translation einräumt, eröffnet den translatorisch Handelnden eine Unzahl an verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten, die ihnen vor allem bei der Aufgabe der Translation von Kunst viel Spielraum einräumt. Außerdem gibt es uns die Möglichkeit, viele Textproduktionen als Translationen zu betrachten, die überhaupt nicht mit einer derartigen Intention verfasst wurden. Vor allem die inspirierte Translation wird in Hinblick auf intersemiotische Translation von Kunstwerken von gewichtiger Bedeutung sein. Jedenfalls soll, wann auch immer in dieser Arbeit von intersemiotischer Translation die Rede ist, die volle von Gottlieb dargestellte Bandbreite angedacht werden.

Mithilfe der oben angesprochenen Unterscheidungen von Translation kommt Gottlieb zu einer Taxonomie von Translation – „*kategorisiert hinsichtlich der semiotischen Qualitäten*“ (Gottlieb 2005: 37. Meine Übersetzung). In dieser Taxonomie unterscheidet er Translation, die den Text ersetzt, den Text unterstützt oder unterstreicht, eine Mischung aus beiden oder einen kognitiven Zusatz für ein Publikum darstellt, das auch den Originaltext versteht (Gottlieb 2005: 37). Gottlieb spricht in der ersten Art, der Translation als Ersatz eines Textes, davon, dass diese für Menschen sind, bei denen man aufgrund von „*entweder (a) einer sensorischen oder (b) linguistischen Einschränkung nicht erwarten kann, dass sie das Original dekodieren können*“ (Gottlieb: 2005: 37). So kann einE KennerIn der Malerei womöglich musikalisch gänzlich ungebildet bzw. eingeschränkt sein. Gottliebs zweite Kategorie ist Translation, die den Text unterstützt. Diese sei gegeben, „*wenn das Original vom Publikum kognitiv nicht vollumfänglich verstanden werden kann*“ (Gottlieb 2005: 37. Meine Übersetzung). In dem Fall sei die Frage in den Raum gestellt, ob zur Unterstützung des Originals dieses präsent sein muss, oder ob es unabhängig davon betrachtet werden kann.

Wie schon mehrmals in dieser Arbeit ist zu sehen, dass derartige Systematisierungen hilfreich sein können, um Pläne und Analysen anzustellen bzw. Entscheidungen zu treffen, sie jedoch in ihrer Grobheit die Wirklichkeit, die sich oft zwischen den Kategorien abspielt, nicht immer abbilden können. Wenn wir von der Translation von Kunst in andere Kunstformen sprechen, ist jedenfalls jede der genannten Arten von Translation denkbar. TranslatorInnen sollten also auch bei der künstlerischen Translation stets bedenken, welche Funktion ihre Translation erfüllen sollte bzw. welches Publikum sie erreichen möchten und wie deren Rezeption sowohl des Originals als auch des Translats sich gestaltet – werden Original und Translat im Verbund, neben oder doch weit entfernt vom Original ausgestellt, ist die Translation für ein Publikum mit einer Beeinträchtigung, die verhindert, dass das Original wahrgenommen oder verstanden werden kann? Gottlieb stellt für seine Taxonomie noch eine Tabelle zusammen, in der er für jede mögliche Kombination an Translationsmöglichkeiten ein Beispiel nennt (Gottlieb 2005).

Schließlich ist sich auch Gottlieb dessen bewusst, dass seine Taxonomie und deren Anwendung im Übersetzungsprozess womöglich nicht der Weisheit letzter Schluss ist, da für eine gelungene Translation – wie oben auch bereits besprochen wurde – das Gefühl im Entstehungsprozess oft eine wichtige Rolle spielt (Gottlieb: 2005: 47ff.) Gerade wenn wir von Translation von Kunst in andere Kunstformen sprechen, müssen wir natürlich auch über die Besonderheiten sprechen, die das Übertragen eines in Zeichen vorhandenen künstlerischen Kommunikationsaktes in einen künstlerischen Kommunikationsakt, der sich eines anderen Zeichensystems bedient, mit sich bringt.

Im Unterschied zu wortbasierten Sprachen, die – in vereinfachter Betrachtung – an bestimmte Sprachräume gebunden sind, gibt es eine derartige Grenze für Kommunikation mithilfe anderer Zeichensysteme oft nicht. Ich will vermeiden, davon zu sprechen, dass beispielsweise die Malerei überall und in allen Gesellschaften dieser Welt eine Rolle spielt bzw. in irgendeiner Form vorhanden ist, aber man kann auf jeden Fall sagen, dass keine wortbasierte Sprache vermag, eine derartige Verbreitung – sowohl in räumlicher als auch zahlenmäßiger, was die Personen betrifft, Natur – vorzuweisen, wie das für die Malerei der Fall ist. Gleiches gilt natürlich auch für Musik und viele andere Formen von Kunst. Sie scheint also *zumindest auf den ersten Blick* inklusiver zu sein, da für sie – abgesehen von der Literatur – die linguistische Topografie unserer Welt keine Rolle spielt. Gleichzeitig gilt es zu betonen, dass sich das lediglich auf das Zeichensystem bezieht und keineswegs auf vermeintliche Inhalte irgendeiner Art. Diese sind natürlich auch immer vor ihrem soziokulturellen Hintergrund zu

betrachten (vgl. Campell, Vidal 2019: XXVf.). Überlegungen hinsichtlich Kultur werden unten noch genauer ausgeführt.

2.6. Translation als Transmutation

Wie oben bereits angeführt, beschreibt Jakobson die intersemiotische Translation auch als Transmutation. Weiteren Einblick in seine Entscheidung, diese Bezeichnung zu wählen, verwehrt er uns allerdings. Campbell und Vidal (2019: XXVI) stellen hinsichtlich der Unterscheidung von intrasemiotischer und intersemiotischer Translation folgende Behauptung auf:

While in literary translation the onus tends to principally lie on the translator to convey the sense of the source artefact, intersemiotic translation involves a creative step in which the translator (artist or performer) offers its embodiment in a different medium. [...] Instead of focusing on the translation of sense or meaning, the translator effectively plays the role of mediator in an experiential process that allows the recipients [...] to re-create the sense [...] of the source artefact for themselves.

In dieser Betrachtung mutet die Translation auch als eine Art Erweiterung des Ausgangsartefaktes an, wie dies auch schon in den oben angeführten Betrachtungen von Benjamin beschrieben wurde. Intersemiotische Translation begründet sich nicht so sehr in einem Verhältnis zwischen Original und Translat, sondern vielmehr im Entstehungsprozess. Intersemiotische Translation ist ein „*transaktionaler Prozess*“ (Campbell/Vidal 2019: 2). Dazu kommt, wie aus dem obigen Zitat hervorgeht, dass, wie auch die Bezeichnungen *artist* und *performer* anzeigen, TranslatorInnen auch gleich eine kreative, schöpferische Leistung zugestanden wird bzw. dass die intersemiotische Translation eine künstlerisch-kreative Tätigkeit ist. Kurzum: KünstlerInnen sind die TranslatorInnen bzw. translatorisch Handelnden. Es stellt sich die Frage, ob es zu voreilig ist, zu sagen, dass uns die intersemiotische Translation damit die Antwort auf die Frage, die in der Translationswissenschaft seit jeher diskutiert wird, liefert: Die Frage danach, ob TranslatorInnen KünstlerInnen, AutorInnen und letzten Endes UrheberInnen ihrer Produkte sind, was sich letzten Endes auch im Erhalt von Urheberrechten manifestiert. Zudem erübrigt sich die Diskussion über die Sichtbarkeit der TranslatorInnen, da, wie Campbell und Vidal festhalten, ihre individuelle Lesart des Ausgangsartefaktes im Zielartefakt stark repräsentiert ist, es nicht „nur“ eine Translation ist, sondern eine Transmutation, wie Jakobson es auch nennt. Die TranslatorInnen werden Teil des

Ausgangstextes. Campbell und Vidal (2019: 17. Hervorhebungen im Original) beschreiben das folgendermaßen:

This process of insertion reverses the traditional notion of the translator's invisibility and makes the translator's gaze explicitly apparent or *visible* to the reader/viewer/audience/spectator as the "mottling," by becoming *entangled* in the translated artefact or event (as in dance or performance). If we accept mimesis as an essentially dynamic, performative act whereby the translator "insert[s] oneself in the picture" (Campbell and González 2018, forthcoming), this can take the literal form of placing oneself in a photograph of what is being translated. More metaphorically, this process can be enacted by making oneself visible in translation through a number of means, for example by adopting a reflexive approach, or including in the target artefact one's reflection and/or biographical self in the form of annotations or narrative (as in traditional form of ekphrasis).

An dieser Stelle geht es um die Perspektive der translatorisch Handelnden, „*the translator's gaze*“, die sich im Zieltext zeigt. Diese ist umso stärker sichtbar, je weniger Regeln zu berücksichtigen sind. Um es mittels Gottliebs Terminologie auszudrücken: Je stärker es sich bei einer Translation um inspirierte Translation handelt (im Gegensatz zur konventionalisierten Translation), desto stärker sind die TranslatorInnen bzw. deren Perspektiven und Fokusse im Zieltext präsent. Sie zeichnen sich selbst in ein Bild, machen sich sichtbar, wie Campbell und Vidal in Anlehnung an die Mimesis nach Lacan sagen. Der erste Schritt zur Konventionalisierung, was die Translation betrifft, ist notwendigerweise immer die inspirierte Translation.

Das stellt die Verbindung zwischen Ausgangstext und Zieltext erneut in Frage und lässt auch die von Benjamin beschriebene Verwandtschaft der beiden zueinander etwas klarer werden. Der translatorisch handelnde Mensch bereichert durch den Translationsprozess sozusagen das Ausgangsmaterial um sich selbst. Dieser Logik folgend kann man den Zieltext nicht getrennt vom Ausgangstext betrachten. Umgekehrt formuliert erscheint das noch viel provokanter. Der Ausgangstext ist nicht mehr ohne die Translation denkbar. Sie ist Teil des Ausgangstextes, formt mit ihm gemeinsam ein neues Ganzes. Das ist, wie ich meine, das, was Benjamin meint, wenn er vom Fortleben eines Werkes spricht, oder wenn Cooke die Dichotomie in der Betrachtung von Original und Translation aufheben will. Campbell und Vidal (2019: 18) betrachten ein Beispiel, bei dem eine Flash Fiction von Colleen Becker von Anna Cady in einen Film übersetzt wird, die dabei Fußnoten (die Bezeichnung als Fußnoten

stammt tatsächlich von der Übersetzerin, sie werden dezidiert als Fußnoten beschriftet) in Form von Untertiteln in den Film einbaut. Dabei stellen sie Folgendes fest:

While the footnotes link Cady's film to Becker's flash fiction, they also act as a subtext to the imagery within the film, i.e. they can be read as a translation of Becker's text as well as of the audio-visual within the film itself thus questioning and blurring the sequence of before and after within translation. Ultimately, the film is as much a translation of Becker's text as it is a translation of Cady's translational process. While being an integral part of the work, the voice of the artist as translator is at all times clearly present.

Es werden hier – und mit Translation generell – ganz wesentlich die Grenzen eines Werkes in Frage gestellt. Wo hört das Original auf? Wo fängt die Translation an? Jede Translation ist voll von Entscheidungen, die die TranslatorInnen bewusst, unbewusst oder wie auch immer gefällt haben. Und dieses *voll von* meine ich im wörtlichsten aller Sinne: Jede einzelne Entscheidung ist konstitutiver Bestandteil der Translation. Die Entscheidungen sind die Translation. Im oben angeführten Fall sind sie teilweise als Fußnoten in sehr expliziter Form vorhanden, aber auch jedes einzelne andere Mosaiksteinchen, das Teil des Filmes ist, steht für eine Entscheidung, die die Translatorin gefällt hat. Der Übersetzungsprozess manifestiert sich im Zieltext. Ein Werk besteht nicht aus seinen semiotischen Komponenten. Das sind lediglich Kategorien, in die wir das Werk einteilen können. Jedoch erscheint diese Aufteilung eines Werkes bei genauerer Betrachtung irgendwie willkürlich. Wenn man von einem Rocksong den Liedtext von der musikalischen Komposition der Noten durch die Instrumente und deren SpielerInnen trennt, dann scheint das auf den ersten Blick eine naheliegende Grenze, an der das Gesamtwerk in zwei Teile aufgespalten werden kann. Gleichmaßen gut legitimieren lässt sich die Auftrennung quer durch das Werk, indem ich in Intro, Strophen, Refrain und Outro einteile. Eine Aufteilung in die einzelnen Instrumente lassen wir uns auch noch einreden. Aber wie weit kann ich gehen? Muss ich das Schlagzeug als Ganzes betrachten oder kann ich es auch in seine einzelnen Trommeln und Becken aufteilen? Die Grenzen eines Werkes an dessen semiotischen Grenzen festzumachen erscheint nur bedingt hinreichend. Ein Werk ist immer ein Gesamtwerk. Was das genau bedeutet und welche Folgen auf die Betrachtung von Kunstwerken und deren Übersetzung das hat, wird in den Kapiteln über die Kunst genauer diskutiert werden.

Nun befinden wir uns, wenn wir von der Translation von Kunstwerken sprechen, wohl ohnehin eher auf der Seite der inspirierten Translation. Des Weiteren behaupten Campbell und Vidal, dass intersemiotische Translationen anders als literarische den kreativen Fähigkeiten der TranslatorInnen mehr Freiraum lassen, weil sie sich nicht so sehr der Ethik, also dem Inhalt,

und der Poetik, also der Form, des Ausgangsartefaktes verschreiben müssten, wie dies literarische ÜbersetzerInnen tun müssten (Campbell/Vidal 2019: 2). Ich denke, an dieser Stelle sollte man die Unterscheidung zwischen inter- und intrasemiotischer Translation für einen Moment beiseitelassen und von Translation von Kunst sprechen und auf die oben angeschnittenen Themen der kulturellen Entwicklung und von Macht zurückkommen. Dabei stellt sich die Frage, ob, wenn sich literarische TranslatorInnen an ein bestimmtes Sprachregister halten, also ein mehr oder weniger entsprechendes Sprachregister in der Übersetzung verwenden, die TranslatorInnen nicht-literarischer Kunstwerke nicht ebenfalls die Möglichkeit haben, ein Register – beispielsweise einen bestimmten Malstil in der Malerei – anzuwenden, das innerhalb des Kontextes der Malerei, der Kultur der Malerei einen vergleichbaren Stellenwert hat, wie das Sprachregister des Ausgangstextes in der Ausgangssprache. Auch an dieser Stelle lassen sich mithilfe der intersemiotischen Translation entstandene und oftmals als selbstverständlich erachtete Konventionen, die sich in verschiedenen Disziplinen entwickelt haben, aufzeigen, analysieren und dekonstruieren. Die Behauptung, intersemiotische TranslatorInnen könnten freier, im Sinne der (Un-)Treue dem Ausgangsartefakt gegenüber, agieren, erscheint in diesem Kontext nicht hinreichend. Sie können eventuell freier agieren, weil die intrasemiotische Translation eine recht junge Disziplin ist und damit auf relativ wenig etablierte Normen zurückgreifen kann. Es ist nicht ausreichend, die Freiheit der Translation in diesem Feld auf die Freiheit der Kunst zurückzuführen. Auch innerhalb der Kunst gibt es Arten, die Welt darzustellen, und diese sollten auch in der Translation berücksichtigt werden – zumindest, wenn TranslatorInnen in der Zielkultur Akzeptanz erreichen möchten. Wenn wir nur die Translation von Kunst betrachten, so ergibt sich dafür ebenfalls ein Spektrum von inspirierter Translation auf der einen Seite hin zu konventionalisierter Translation auf der anderen Seite. Eine Etablierung der intersemiotischen Translation und mehr und mehr translatorische Praxis in diesem Feld führen zwingendermaßen zu einem höheren Grad der Konventionalisierung. Dieser gilt es sich jedoch stets gewahr zu sein. Sie muss nicht als gegeben und unumstößlich hingenommen werden, was uns in diesem Fall die intersemiotische Translation zeigt. Die Freiheit der intersemiotischen Translation müsste der intrasemiotischen Translation den Weg zu einem gleichen Maße an Freiheit im Translationsprozess ebnen.

Campbell und Vidal betonen weiters, dass sie die intersemiotische Translation für die Translationswissenschaft vor allem auch dafür heranziehen, um alteingesessene und festgefahrene angenommene Verhältnisse und Hierarchisierungen zwischen Original und

Übersetzung herauszufordern und auch die globalen Machtverhältnisse in der transkulturellen Kommunikation, in der die englische Sprache anderen gegenüber eine (zu?) dominante Position innehat, zu überwinden und kulturellen Wissenstransfer um mehrere Dimensionen bzw. Medien zu bereichern (vgl. ebd.).

Schließlich beschreiben Campbell und Vidal (2019: 31) die intersemiotische Translation als einen Vorgang, der mit den Beschreibungen von Translation, die bislang in dieser Arbeit diskutiert wurden, ein großes Maß an Übereinstimmung aufweist.

Recognising the topographical limitations that tend to be placed on conceptions of modalities and media, we offer a way of looking at intersemiotic translation as a subjective, synaesthetic and relational experience to be rendered, rather than a message or content-and-form package to be conveyed or carried across modal or medial boundaries.

Es sei an dieser Stelle noch erwähnt, dass in den bisherigen Betrachtungen über Translation die inhaltliche Komponente von Texten wenig bis gar nicht behandelt wurden. Diese soll nach nachfolgender ausführlicher Betrachtung des Konzeptes der Kunst einer gemeinsamen Betrachtung unterzogen werden, da sie beide Kernkonzepte dieser Arbeit – das, der Translation und das, der Kunst – gleichermaßen betrifft.

Will man die wesentlichen Erkenntnisse oder Betrachtungsweisen über Translation zusammenfassen, kann man das folgendermaßen anstellen: Translation ist ein Prozess, bei dem ein Mensch eine subjektive Erfahrung mit einem Text, in welcher semiotischen Form dieser auch vorhanden sein mag, macht bzw. eine Botschaft in ihn hineininterpretiert. Dieser Mensch, der Translator oder die Translatorin, kann diverse Methoden verwenden, um den Text aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachten zu können. Nichtsdestotrotz bleibt es ein Mensch, der den Text nicht nur rein rational verarbeiten kann. Er agiert in seiner Welt, mit seiner Umwelt und allen dazugehörigen Befindlichkeiten, die sich auf seine Betrachtungsweise auswirken, ohne dass er davon Notiz nehmen muss. Der Mensch kann verschiedene Strategien zurate ziehen, die ihm beim Translationsprozess behilflich sein können. Immer wird er aber – wie auch schon bei der Rezeption des Ausgangstextes – als menschliche Entität mit Ratio und Emotion – einen Text verfassen, von dem er glaubt, dass er in der Auseinandersetzung mit eben diesem ein bestimmtes Publikum zu einer ähnlichen Erfahrung oder zu einem bestimmten Aspekt einer Erfahrung verleitet. Dieser Text wird wiederum in einer semiotischen Form oder aus einer Kombination aus semiotischen Formen, die der translatorisch Handelnde für das Publikum als geeignet betrachtet, produziert werden. Die Erfahrung, die mit einem Text

gemacht wird, ist die Botschaft, die ihm der Rezipient nachsagt. Die Interpretation und der Inhalt werden in Kapitel 0, wo die Besonderheiten der Translation und die Besonderheiten der Kunst miteinander in Verbindung gebracht werden, ausführlicher diskutiert. Um diese gemeinsame Betrachtung zu ermöglichen, soll zunächst auch die Kunst für sich ausführlich thematisiert werden. Nicht zuletzt stellt sich nämlich natürlich die Frage: Was ist Kunst überhaupt? Diese Frage wird im nächsten Kapitel beantwortet – oder auch nicht.

3. Kunst

3.1. Was ist Kunst?

Bevor man aussagen darüber treffen kann, ob Kunstwerke überhaupt übersetzbar sind, stellt sich zunächst die Frage, was Kunst denn eigentlich ist. Eine Antwort auf diese Frage zu finden, gestaltet sich schwieriger, als man das zunächst vermuten würde. Es wird sich zeigen, dass vor allem auch die Betrachtungsweise von wesentlicher Bedeutung ist. So wird oben gestellte Frage anders beantwortet werden, je nachdem, ob man Kunstschaffende oder RezipientInnen fragt. Daher kann es an dieser Stelle nicht die eine Definition geben, die alle Aspekte in sich vereint. Stattdessen soll aufgezeigt werden, was Kunst bzw. ein Kunstwerk auch ist bzw. sein kann. Es soll ausdrücklich kein Anspruch auf allgemeine Gültigkeit der nachstehenden Definitionen und Eigenschaften von Kunst erhoben werden. Es wird lediglich erörtert, was sich für das vorliegende Thema als eine sinnvolle Sichtweise erwiesen hat und warum. Außerdem gilt es festzustellen, welche Art von Kunst eben nicht gemeint ist, was im kommenden Absatz anhand von Einstiegsdefinitionen geschehen soll.

Zum Einstieg in die Beantwortung der Frage, was Kunst ist, schließen wir zunächst aus, was für diese Arbeit nicht unter Kunst zu verstehen ist. Laut Duden (2019. Gliederung vom Duden übernommen.) hat Kunst vier Bedeutungen, von denen zwei für diese Arbeit relevant sind: (1.a) Kunst ist „*schöpferisches Gestalten aus den verschiedensten Materialien oder mit den Mitteln der Sprache, der Töne in Auseinandersetzung mit Natur und Welt*“. Hier steht klar der Entstehungsprozess, das Gestalten, das Schöpfen im Vordergrund. Dies geschieht in Auseinandersetzung mit der Natur und Welt – man kann also sagen mit der Umwelt der gestaltenden Person. Dazu kommt der Hinweis darauf, dass Kunst in verschiedenen Formen auftreten kann. Eine zweite Bedeutung lautet (1.b): Kunst ist ein „*einzelnes Werk, Gesamtheit der Werke eines Künstlers, einer Epoche o. Ä.; künstlerisches Schaffen*.“ In diesem Fall liegt der Fokus auf dem Objekt. Der Vollständigkeit halber seien die beiden anderen Bedeutungen auch noch genannt: (2) bezieht sich auf „*das Können, besonderes Geschick*“ und (3) auf Kunst im Gegensatz zu Natur (z.B. ein künstliches Hüftgelenk).

Wir halten also fest: Diese Arbeit handelt dezidiert nicht von den Bedeutungen (2) und (3), die der mechanischen Kunst zuzuordnen sind, sondern von den Bedeutungen (1.a) und (1.b), die unter ästhetische Kunst zusammenfassbar sind (Schmücker: 1998). Wann auch immer

in dieser Arbeit von Kunst, Kunstwerk, Kunstform oder Ähnlichem die Rede ist, ist ausschließlich von ästhetischer Kunst die Rede. Außerdem ist festzuhalten, dass aufgrund der Generalität der Behauptung in der Hypothese der vorliegenden Arbeit vornehmlich von Kunst im Allgemeinen die Rede sein wird. Das heißt, es wird versucht, das Wesen der Kunst ganz generell zu ergründen, mit dem Ziel daraus auf ihre grundsätzliche Übersetzbarkeit schließen zu können. Daher werden vornehmlich kunstphilosophische Betrachtungsweisen diskutiert, da diese am ehesten darauf abzielen, allgemeine Aussagen zu treffen. Zunächst ist es notwendig, den Begriff der Kunst deutlich enger zu fassen.

In seiner Einführung in die Philosophie der Kunst hält Bertram (2005: 12) gleich zu Beginn ein wesentliches Moment von Kunst fest, das auch an dieser Stelle den absoluten Nullpunkt darstellen soll, von wo aus die Kunst detaillierter zu diskutieren sein wird.

Kunst ist, so hat es in der Kunstphilosophie unter anderem Hegel betont, eine geistige Angelegenheit. Kunstwerke sind nicht nur Gegenstände der Wahrnehmung und der sinnlichen Auseinandersetzung, sondern auch und in erster Linie des Verstehens.

Mit dem Verstehen kommt ein wesentlicher Aspekt in der Betrachtung von Kunst ins Spiel, der uns in den nächsten Abschnitten immer wieder begegnen wird, der aber immer noch nicht klarstellt, was Kunst ist. Beinahe beiläufig liefert Bertram (ebd.:14) im Zuge einer Abgrenzung des Begriffes der Ästhetik – welche im Übrigen für diese Arbeit auch gelten soll – eine erste genauere Definition. Demnach ist Kunst „*das Gesamt der Dinge [...], in Auseinandersetzung mit denen wir ästhetische Erfahrungen machen.*“ Ein weiterer wichtiger Aspekt, der offenlegt, warum es nicht so leicht ist, Kunst abzustecken, ist für ihn (ebd.: 20) die „*mangelnde Selbstverständlichkeit*“. Das heißt, es ist nicht aus dem Objekt selbst ersichtlich, dass oder ob es Kunst ist. Anders der Tisch beispielsweise, der eine klare Funktion hat, über die sich ein Gros der Menschen einig ist, die sozusagen nicht zur Diskussion steht. Aufgrund dieser mangelnden Selbstverständlichkeit erweist sich an dieser Stelle ein Übergang von der Frage *Was ist Kunst?* zur Frage *Was gilt als Kunst?* als sinnvoll. Bertram (vgl. ebd.) beschreibt zuerst einen essentialistischen Kunstbegriff, bei dem davon ausgegangen wird, dass es Charakteristika an der Oberfläche des Kunstwerkes gibt, die etwas zu Kunst machen bzw. von einem vorhandenen Kanon als solche akzeptiert wird. Dem gegenüber stehen konsequenterweise auch Eigenschaften, die nicht als der Kunst zugehörig gelten, ihr nicht würdig sind. Bertram merkt an, dass diese Betrachtungsweise zu starr ist. Eine Erweiterung des Kanons sei damit schwierig, und ein Kunstwerk wäre demnach auf ewig Kunst bzw. könnte,

was zu einem früheren Zeitpunkt nicht Kunst gewesen ist, auch in Zukunft nicht Kunst sein. Schließlich streicht er ein erstes wesentliches Merkmal heraus (ebd.: 26):

Mit einem Kunstwerk muss man Erfahrungen machen. Kunstwerke haben die Eigenart, dass ich nicht einfach sagen kann, ob etwas ein Kunstwerk ist, unabhängig davon, ob ich es selbst als Kunstwerk erfahren habe. Die Eigenschaften, die für ein Kunstwerk charakteristisch sind, können nicht mit einem Schlag erfasst, sie müssen erlebt werden.

Wir bewegen uns also weg von der Betrachtung des Gegenstandes an sich und hin zur Betrachtung der Erfahrungen, die im Zusammenhang mit diesem Gegenstand gemacht werden. In ähnlicher Weise haben wir bei der Betrachtung von Translation nach Cooke gesehen, dass sie den Kommunikationsakt als eine Andeutung versteht, die ebenfalls zu einer Erfahrung anstößt. Die Fokussierung auf den Umgang mit einem Kunstwerk ist wesentlich. Denn, würde die Kunst im Gegenstand selbst liegen, wäre an dieser Stelle die Frage nach der Übersetzbarkeit von Kunst beantwortet. Die Antwort wäre ein klares Nein, und diese Arbeit würde an dieser Stelle enden. Mit der Erfahrung kommt ein Faktor ins Spiel, der sich außerhalb des Materiellen, außerhalb des Zeichens befindet. Die Erfahrung gibt es wiederum auf zwei Seiten: auf der einen Seite stehen die KünstlerInnen, auf der anderen stehen die RezipientInnen. Legler (2005: 5) beschreibt Kunst für den Kunstschaffenden als *„ein Modus neben anderen, sich mit sich und der Welt und mit sich in der Welt auseinander zu setzen, die Welt auf vielfältige Weise anzuschauen, zu beschreiben, zu deuten und sie auf diese Weise auch immer wieder neu zu erschaffen.“* Diese Seite wird weiter unten genauer beleuchtet. An dieser Stelle soll es zunächst um die Erfahrungen der RezipientInnen gehen. Diese machen ästhetische Erfahrungen. Bertram (2005: 29) spricht daher von Rezeptionsästhetik und zeigt gleichzeitig auf, dass wir beispielsweise auch mit Naturphänomenen rezeptionsästhetische Erfahrungen machen können. Da sich also weder die Konzentration auf den Gegenstand noch die Konzentration auf die Erfahrung als zielführend für die Beantwortung der Frage danach, was Kunst ist, als zielführend erweist, ist eine weitere Einschränkung des Begriffes notwendig. Wie oben bereits angedeutet, ist der Zusammenhang zwischen einem Gegenstand und der (rezeptionsästhetischen) Erfahrung mit diesem wesentlich. In Anlehnung an Goodman ändert Bertram (ebd.: 29f.) erneut die Frage. Die Frage, was als Kunst betrachtet wird, kann nicht hinreichend beantwortet werden. Es stellt sich vielmehr die Frage, wann etwas als Kunst betrachtet wird. Die Praxis rückt in den Vordergrund. Demnach wird ein Werk dadurch zu einem Kunstwerk, dass es durch eine ästhetische Praxis (vgl. ebd.) als solches betrachtet wird. Diese ist gegeben, *„wenn es zu einem Umgang mit Kunstwerken kommt, in dem ästhetische Erfahrungen gemacht werden“* (ebd.: 30).

Die ästhetische Praxis ist einerseits ein jeweils gegenwärtiger Status einer historischen Entwicklung und als solcher ständiger Veränderung unterzogen, und andererseits auch auf Dinge anwendbar, die früher nicht als Kunst betrachtet wurden. Dazu kommt – als vorläufiger Abschluss der Suche nach dem Wesen der Kunst – dass ein Kunstwerk ansprechend sein muss:

Die Rezipientin macht ästhetisch die Erfahrung eines Gegenstandes oder eines Geschehens, den oder das zu erfahren ihr einen Wert darstellt. Aus diesem Grund ist die Frage nach dem Wert, den die Kunst für einen hat, geeignet, den Begriff der Kunst aufzuklären.“ (Bertram 2005: 38)

Wenn also von ansprechend die Rede ist, bedeutet das nicht, dass man etwas schön finden muss. Ansprechend ist an dieser Stelle beinahe wörtlich zu verstehen. Der Gegenstand muss seine RezipientInnen ansprechen, sie einladen, eine Erfahrung mit ihm zu machen. Natürlich geht das Ansprechen aber nicht vom Gegenstand aus, es wird von den RezipientInnen lediglich in ihn hineininterpretiert. Als Kurzzusammenfassung kann man also festhalten: Die Frage, ob etwas Kunst ist, lässt sich nicht anhand von Charakteristika des jeweiligen Artefakts eruieren. Es braucht eine ästhetische Praxis, die es den RezipientInnen erlaubt, eine ästhetische Erfahrung zu machen. Und das Werk muss in ihnen ein Bedürfnis auslösen, eine ästhetische Erfahrung machen zu wollen. Welche Folgen das hat, wird später detaillierter beleuchtet. Zunächst versuchen wir uns der Kunst auf eine weitere Art zu nähern. Wurde bislang eher versucht, das Wesen der Kunst zu ergründen, so sollen im folgenden Kapitel ihre Funktionen genauerer Betrachtung unterzogen werden – womit schließlich auch differenziertere Aussagen über ihr Wesen möglich sein werden.

3.2. Die Funktionen der Kunst

Zuerst sei an dieser Stelle festgehalten, dass Kant konstatiert, dass Kunst keine Funktion erfülle, außer der ästhetischen. Er spricht von der Interesselosigkeit der Kunst. Was in Bezug auf diese Arbeit ernüchternd klingen mag, ist jedoch nur auf den ästhetischen Gehalt eines Kunstwerkes bezogen. Dieser hat nur Selbstzweck: Er muss ästhetisch sein (vgl. Bertram 2005: 40f.). Die Ästhetik kommt allerdings nicht allein. Wenn wir von Kunstwerken sprechen, sprechen wir von Artefakten, und für die gilt: *„Für Artefaktfunktionen ist die Abhängigkeit von Intentionen bewusst handelnder AkteurInnen charakteristisch, während Funktionen biologischer Entitäten von den Intentionen solcher AkteurInnen unabhängig sind“* (Bahr 2012).

Auch an dieser Stelle sei erwähnt, dass die Funktion, die ein Artefakt für die UrheberInnen hat, nicht mit jener übereinstimmen muss, die es für RezipientInnen hat. Tatsächlich war und ist oft von einer Forderung nach einer Autonomie der Kunst – entweder für die KünstlerInnen oder für das Kunstwerk – die Rede. Um diese Autonomie gewährleisten zu können, müsste sie funktionslos sein. Das ist allerdings – zumindest, wenn man von einer Autonomie des Kunstwerkes ausgeht – ein Widerspruch in sich (vgl. ebd.). Autonomie ist eine Beschreibung einer Beziehung zwischen zumindest zwei AkteurInnen, menschlich oder nicht. Kleimann und Schmücker (2001) widmen der Frage „Wozu Kunst?“ ein ganzes Buch und halten gleich zu Beginn Folgendes über den Autonomiebegriff fest:

Versteht man die Autonomiethese so, dass sie die Befreiung der Kunst von der Vormundschaft von Religion, Politik, Ökonomie und partikularen Interessen einzelner Auftraggeber behauptet, steht sie der Annahme einer kunstspezifischen, alle partikularen Zwecksetzungen transzendierenden Funktion nicht länger entgegen. Die Idee einer solchen Funktion markiert zugleich den Punkt, an dem sich der kunstphilosophische Diskurs über Eigenart und Wesen der Kunst mit Überlegungen zur spezifischen Funktion von Kunstwerken trifft, wie sie auch außerhalb der Kunstphilosophie in den Kunstwissenschaften, in Künstlertheorien, in der Kunstkritik und im Alltag angestellt werden. Wer nach der Funktion der Kunst fragt, fragt mithin immer auch danach, was Kunst denn eigentlich ist.

Die Autonomie der Kunst kann nicht als Funktionslosigkeit verstanden werden (ebd.). Es gibt verschiedene Aspekte, in denen die Kunst in Vergangenheit und Gegenwart und im Vergleich zu anderen Praktiken mehr oder weniger autonom agieren konnte bzw. kann. „*Wer nur eine spezielle, auf bestimmte denkbare Funktionen begrenzte Autonomie der Kunst behauptet, räumt nämlich die grundsätzliche Funktionalität von Kunst implizit ein*“ (Schmücker 2001: 16). Es ist beispielsweise oft eine vermeintliche(!) Autonomie von Machtverhältnissen, die in der Gesellschaft gelten, in den Kunstwerken zu erkennen. Diese und andere Autonomien seien zu einem späteren Zeitpunkt eingehend diskutiert. Vorerst nehmen wir mit, dass eine funktionslose Kunst nicht möglich ist.

Allein, wenn man bedenkt, wie viele unterschiedliche wissenschaftliche Disziplinen sich mit Kunstwerken aus Vergangenheit und Gegenwart beschäftigen, diese erforschen und aus ihnen Antworten auf die verschiedensten Fragen bekommen, zeigt sich, dass eine enorme Fülle an Informationen aus diesen gewonnen werden kann. Das geht von ArchäologInnen und HistorikerInnen über (Kultur-)AnthropologInnen, ArchitektInnen, NaturwissenschaftlerInnen, PhilosophInnen und TheologInnen durch sämtliche Disziplinen (Bahr: 2013). Für die

verschiedenen Disziplinen haben die Kunstwerke je nach der spezifischen Fragestellung also die unterschiedlichsten Funktionen. Stellt sich die Frage, ob es davon welche gibt, die allen Kunstwerken gemein sind.

Schmücker (2001) versucht die Funktion der Kunst systematisch zu erfassen und kommt zu dem Schluss, dass es Funktionen gibt, die ein Kunstwerk zwingend erfüllen muss, er nennt sie die *generellen* Funktionen, und dass es Funktionen gibt, die ein Kunstwerk erfüllen kann, das sind die *potenziellen* Funktionen. Eine *generelle* Funktion ist die, dass eine ästhetische Erfahrung mit dem Kunstwerk gemacht werden muss, die ästhetische Funktion.

Unter einer ästhetischen Erfahrung verstehe ich dabei jede kontemplative, auf einen bestimmten Wahrnehmungsgegenstand gerichtete Aufmerksamkeitskonzentration, die um der Gewahrung der Eigenheit dieses Gegenstandes willen erfolgt. (Schmücker 2001: 23)

Wie im letzten Kapitel bereits angesprochen, ist die ästhetische Erfahrung nicht ausreichend, um etwas als Kunst bezeichnen zu können, weil etwa auch mit der Natur derartige Erfahrungen machbar sind. Für Schmücker ist die kunstästhetische Funktion eine weitere *generelle* Funktion und – da diese Funktion jene ist, die Kunst ausmacht – gleichzeitig eine *konstitutive* Funktion. Der Unterschied zur ästhetischen Funktion liegt im Streben nach Verstehen:

Die ästhetische Kunsterfahrung unterscheidet sich nämlich von der ästhetischen Erfahrung anderer Sinnesdinge dadurch, dass sie in ein Verstehen einmünden kann und will. Die kunstästhetische Funktion, eine ästhetische Erfahrung hervorzurufen, die in ein Verstehen einmünden kann und will, ist deshalb für Kunst konstitutiv.

Nun ist es nicht von der Hand zu weisen, dass Menschen auch versuchen, ästhetische Erfahrungen, die sie mit natürlichen Phänomenen machen, zu verstehen und zu interpretieren versuchen. Das scheint jedoch ein Paradoxon zu sein. Es braucht eine/n UrheberIn oder eine SchöpferIn – wenn auch nur angenommen – um einen Sachverhalt verstehen zu können. Damit wären wir bei der Frage nach Gott, wobei dann von natürlichen Phänomenen nicht mehr die Rede sein kann. Die Natur, unsere Welt und letztendlich das ganze Universum verkämen damit zu einem Kunstwerk eines Gottes oder einer Göttin.

Laut Schmücker (2001: 24) selbst ist oben genannte Betrachtung von Kunst als Sinnesding mit kunstästhetischer Funktion eine „Minimaldefinition“. Diese Minimaldefinition scheint jedoch, wie in Kapitel 0 eingehend erörtert werden wird, ausreichend zu sein, um die

generelle Möglichkeit der Translation von Kunst anzunehmen. Daher soll sie auch für diese Arbeit vorerst gelten.

Den *generellen* Funktionen von Kunst stellt Schmücker die *potenziellen* Funktionen gegenüber, welche sich wiederum in *interne* und *externe* Funktionen gliedern. Interne Funktionen sind demnach jene, die mit der Kunst an sich, ihrer Entwicklung, ihrer Tradition usw. zu tun haben (für die gesamte Aufstellung siehe Schmücker 2001: 28). Die externen Funktionen unterteilt er wiederum in sechs Unterkategorien: die kommunikativen Funktionen, die dispositiven Funktionen, die sozialen Funktionen, die kognitiven Funktionen, die mimetisch-mnestischen Funktionen und die dekorativen Funktionen. Diese Funktionen werden wiederum akribisch unterteilt, bevor Schmücker zu dem Ergebnis kommt, dass auch diese Unterteilung alles andere als Anspruch auf Vollständigkeit genießt, und dass eine vollständige Diskretisierung einer Utopie gleichkommt, da sie allein durch den zeitlichen Faktor ständig verändert und erweitert werden würde (Schmücker 2001). Wie schon des Öfteren in dieser Arbeit erwähnt, dienen solche Systematisierungen einer möglichst umfassenden Orientierung – auch für eine etwaige Übersetzung – können aber nicht das gesamte Spektrum an Möglichkeiten zuverlässig, belastbar und dauerhaft abdecken. Wie aus den beschriebenen generellen und potenziellen Funktionen von Kunst nach Schmücker ersichtlich ist, behauptet er, dass ein Kunstwerk nicht zwingend eine expressive bzw. kommunikative Funktion haben muss. Damit stellt er sich klar gegen die Behauptungen einiger seiner Kollegen (vgl. etwa unten folgende Diskussion mit Habermas). Gleichmaßen sieht er eine Erkenntnisfunktion nicht zwingend in der Kunst vorhanden (Schmücker 2001: 30). Unstrittig ist, dass die potenziellen Funktionen zwar keine konstitutive Funktion erfüllen, sie aber deswegen nicht zwingendermaßen minderbedeutend in der Betrachtung eines Kunstwerkes sind. Jedoch stellt die beschriebene Einteilung der Funktionen auch für ihn lediglich einen absoluten Minimalkonsens dar. Er selbst versteht Kunst vielmehr als *diskontinuierlichen Kommunikationsprozess* (vgl. Schmücker 1998: 282 bzw. Kapitel 5.1). Es gilt also aufzuklären, was die jeweiligen Ansichten hinsichtlich der Funktionen von Kunst für die grundsätzliche Möglichkeit der Translation von Kunstwerken bedeuten. Kann man anhand der Funktionen, die ein Kunstwerk erfüllt, auf dessen Übersetzbarkeit bzw. eben auf dessen Nicht-Übersetzbarkeit schließen? In Kapitel 0 wird der Versuch unternommen, Translation und Kunst zusammenzuführen und eben diese Frage zu klären. Zunächst wollen wir uns weiter *nur* mit der Kunst befassen, und in Erfahrung bringen, welche verschiedenen Arten von Kunst es gibt, um schließlich den Versuch zu unternehmen, sie miteinander in Verbindung zu bringen.

3.3. Arten der Kunst

Wenn in dieser Arbeit gezeigt werden soll, inwiefern ein Kunstwerk einer Kunstform in eine andere Kunstform übertragen werden kann, stellt sich natürlich die Frage, welche verschiedenen Kunstformen es gibt und wie sie sich voneinander unterscheiden bzw. auch, was sie miteinander verbindet. Schließlich ist es die Verbindung, die vorhanden sein muss, um grundsätzlich die Möglichkeit der Translation in Betracht ziehen zu können. Allseits bekannt ist die Unterteilung in Arten von Kunst wie Malerei, Bildhauerei, Literatur, Musik oder auch Architektur —und in modernere Arten wie Fotografie oder Film. Dazu sind auch sämtliche denkbare Kombinationsmöglichkeiten aller genannten Arten möglich. Doch Kunst lässt sich auch anhand von weitreichenderen und differenzierteren Fronten unterscheiden. Bertram (2005) beschreibt drei Trennungslinien, anhand derer sich Kunstformen einteilen lassen, als wesentlich. Erstens folgt er der lessing'schen Einteilung in *Raumkünste* und *Zeitkünste*, zweitens Nietzsches Einteilung in *dionysische* und *apollinische* Künste und drittens Benjamins Einteilung in *auratische* und *nichtauratische* Künste.

Zu den Raumkünsten zählen Architektur, Plastik und Malerei, Grafik und Fotografie. Sie haben gemein, dass ihre Darstellung auf den Raum angewiesen ist – unabhängig davon, ob zwei- oder dreidimensional. Es herrscht ein Nebeneinander, keine aufgezwungene Richtung der Betrachtung. Was nicht heißt, dass MalerInnen nicht in der Lage sein können, den Blick der BetrachterInnen in einer Art und Weise zu lenken, dass diese verleitet sind, die einzelnen Elemente in einer bestimmten Reihenfolge zu betrachten. Nichtsdestotrotz liegt auf jeden Fall eine Gleichzeitigkeit vor. Dem gegenüber stehen die Zeitkünste. Dazu gehören vor allem Literatur, Musik, Tanz und Film. Diese entfalten ihre Wirkung in erster Linie über die Zeit. Die einzelnen Elemente treten nacheinander zum Vorschein und die räumliche Komponente ist zweitrangig. Eine weitere Unterscheidung dieser beiden Arten von Kunst ist das gegenständliche Werk. Bei den Raumkünsten ist das greifbar Vorhandene das Werk selbst, bei den Zeitkünsten ist es lediglich eine Art Plan, es bedarf einer Realisierung, die jedes Mal neu stattfinden muss. Demnach spricht man auch von Ausstellungs- und Aufführungskünsten oder bildenden und darstellenden Künsten (vgl. ebd.: 62-68).

Bertrams Einteilung in dionysische und apollinische Künste ist in Anlehnung an Nietzsches Beschreibung zweier antiker Perspektiven gewählt. Dionysos und Apollo dienen hierbei als Gegensätze. Dionysos, der Gott des Rausches und der Ekstase, steht für Freiheit und Anarchie, während Apollo, Gott des Traumes, des Schönen und Harmonie, für Ordnung und

Frieden steht. Bertram (ebd.: 68-72) diskutiert diese Trennung auf mehreren Ebenen, streicht jedoch folgende heraus: „*Alle Künste, die [...] formal ungebunden sind, lassen sich auf der Basis von Nietzsches Unterscheidung als dionysische Künste begreifen. Apollinisch sind hingegen diejenigen Künste, die durch klare Form- und Strukturgebung ausgezeichnet sind*“ (ebd.: 69). Diese Trennung ist unabhängig von jener in Raum- und Zeitkünste, und wenn Bertram hier in darstellende und nicht darstellende Kunst einteilt, bezieht sich das in diesem Fall auf das Dargestellte und nicht auf das Darstellen. Apollinische Künste stellen „geordnete Welten“ dar. Mit dem Übergang zur Moderne vollzieht sich ein Wechsel zu stärkerer Bedeutung der dionysischen Künste. Das bedeutet aber nicht, dass es sie davor nicht gegeben hätte.

Das dritte Kategorienpaar unterscheidet in Anlehnung an Benjamin zwischen auratischen und nichtauratischen Künsten. Die beiden Arten unterscheiden sich laut Bertram vor allem in der Distanz, welche die RezipientInnen zum Kunstwerk einnehmen. Distanz versteht sich hier allerdings nicht auf den Raum bezogen. Auratische Künste sind solche mit größerer Distanz. Das Kunstwerk im Außen soll bei den Betrachtenden eine Erfahrung im Inneren auslösen. Es bleibt aber immer diese strukturelle Distanz. Als Beispiel für nichtauratische Künste nennt er den Film. Dieser zieht die RezipientInnen in sich hinein, jegliche Distanz wird aufgehoben. Das hat auch den Effekt, – und das ist der zweite Unterscheidungsgrat zwischen auratischen und nichtauratischen Künsten – dass ein geringeres Maß an Einmaligkeit mit der Erfahrung einhergeht. Wenn man so will, ist die Möglichkeit der individuellen Interpretation im Vergleich zu Künsten mit größerer struktureller Distanz geringer. Auch hier sei erwähnt, dass der Film als Kunstform nicht prinzipiell nichtauratisch ist. Es handelt sich hierbei um Tendenzen (vgl. ebd.: 73ff.)

Mit dieser Betrachtung von verschiedenen Arten von Kunst kommt eine neue Dimension zur Frage nach der Übertragbarkeit von Kunst ins Spiel. So ist bei dem ersten Kategorienpaar, das die Künste in Raum- und Zeitkünste einteilt, die Zuteilung der verschiedenen Kunstformen relativ eindeutig. Dadurch ist auch die Einteilung, ob ein Kunstwerk der Raum- oder der Zeitkunst zuzuordnen ist, recht klar. Bei den anderen beiden Kategorienpaaren verhält sich das anders. Sie sind eher als Spektren zu betrachten, bei denen die Kategorienbezeichnungen die Rolle von Extremwerten einnehmen. Außerdem lassen sich die verschiedenen Kunstformen nur noch schwer zuordnen. Die Hypothese, die dieser Arbeit zugrunde liegt, wird an dieser Stelle gezwungenermaßen um ein Stück reicher. Oben genannte Einteilung der Künste können für TranslatorInnen hilfreich in der Auseinandersetzung mit dem

Ausgangsartefakt sein. Dazu kommt aber auch, dass TranslatorInnen entscheiden müssen, das Zielartefakt in den jeweiligen Kategorien zu belassen oder auch da eine Translation anzustellen. Im extremsten Fall kann ein Kunstwerk, das der Raumkunst zuordenbar ist, eher dionysisch und eher auratisch ist, in ein Kunstwerk, das der Zeitkunst zuordenbar, eher apolloninisch und eher nichtauratisch ist, übersetzt werden.

Wie oben bereits bei der Betrachtung von Translation und vom Verhältnis zwischen Ausgangs- und Zielartefakt ist auch an dieser Stelle festzuhalten, dass es sich bei genannter Einteilung der Künste um Analysehilfen handelt, die nicht zur Regel hochstilisiert werden dürfen. Denn damit wäre dem Projekt Translation ein Ende gesetzt. Translation stellt keine Verbindung zwischen zwei Entitäten her, die nicht miteinander verbunden sind. Translation gestaltet. Sie ermöglicht Kommunikation da, wo bereits eine Verbindung besteht. Demzufolge muss für die vorliegende Arbeit – nachdem wir sie jetzt in diverse mögliche Arten eingeteilt haben – die Verbindung zwischen den Künsten gesucht werden.

3.4. Intermedialität der Künste

Hegel beschreibt die Gemeinsamkeit der Künste in seinem *System der Künste*. Er geht davon aus, dass das, was alle Künste miteinander verbindet, die Gemeinsamkeit ist, dass Inhalt und Form in einer unlösbaren Verbindung miteinander ein Kunstwerk ausmachen. Die einzelnen Kunstformen unterscheiden sich dieser Theorie zufolge dadurch, dass sie anderweitig akzentuiert sind. Hegel verortet die Kunstformen auf einem Spektrum, dessen einen äußersten Punkt die reine Materialität (Form) und den gegenüberliegenden die reine Geistigkeit (Inhalt) bilden. Die Architektur sieht Hegel als am weitesten auf der Seite der Form, Literatur ist am nächsten zum reinen Inhalt. Die idealtypische bzw. ausgewogenste Kunst, was Form und Inhalt betrifft, ist für ihn die Plastik, da hier die engste Verbindung zwischen Form und Inhalt gegeben sei (vgl. Bertram 2005: 80ff.). Doch inwiefern ist für diese Arbeit die Betrachtung der Künste als ein System von Bedeutung?

Wie bereits des Öfteren erwähnt, sehe ich – in Anlehnung an diverse oben besprochene TheoretikerInnen – Translation nicht als Mittel, um eine Verbindung zwischen zwei getrennten Bereichen herzustellen, sondern als Mittel, um eine vorhandene Verbindung zu gestalten. Das Vorhandensein einer Verbindung ist somit Voraussetzung für Translation. Mit der Einführung von einem System der Künste lösen sich gewissermaßen die oben genannten Einteilungen weitgehend wieder auf. Das, was ein Kunstwerk von einem anderen Kunstwerk hinsichtlich der

Kunstarten trennt, ist im System der Künste nicht länger die Kunstform an sich oder das verwendete Material oder ein Zeichensystem. Es ist vielmehr das unterschiedliche Verhältnis zwischen geistigem Inhalt und materieller Manifestation. Was dabei herauskommt, haben wir im Laufe der Zeit in diverse semiotische Erscheinungsformen eingeteilt, aus denen sich die klassischen Kunstarten entwickelt haben. Wenn das, was ein Kunstwerk zu einem Kunstwerk macht, sich aber nicht auf dessen Oberfläche befindet, macht es dann Sinn, das Wesen eines Werkes vor allem mit dem Medium, in dem es erscheint, zu beschreiben? Das hat zur Folge, dass es lange Zeit von der falschen Seite aus betrachtet wurde bzw. weitestgehend bis heute von dieser Seite betrachtet wird. Nimmt man die Kategorien, die es innerhalb einer Kunstart gibt, stößt man auf dasselbe Phänomen, aber es scheint leichter zu hinterfragen. Nehmen wir den Film: Filme werden gerne in verschiedene Genres eingeteilt: Liebesfilm, Thriller, Krimi, Komödie, Drama, Horror und viele mehr. Allerdings ist es wohl offenkundig, dass eine Komödie auch tragisch sein kann, dass ein Liebesfilm auch spannend sein kann usw. Die Genres teilen die Filme in Kategorien ein und fassen sie aufgrund ihrer vermeintlich überwiegenden Charakteristika in Gruppen zusammen, die jedoch niemals die ganze Wahrheit über einen Film darstellen können. Ähnlich verhält es sich bei der Einteilung in die Künste.

Ich schlage vor, von einem System der Kunst zu sprechen, in dem die Künste grobe Kategorien bilden, die die Wirklichkeit nur unzureichend abbilden können. Denn die Wirklichkeit zeigt uns, dass die Künste in der Gegenwart wie in der Vergangenheit stets miteinander „vermischt“ werden und wurden. In der Gegenwart kann man dies anhand von Comics recht klar nachvollziehen. Sie vereinen in sich zumindest die Literatur und die Malerei. Sie machen durch die Platzierung des Textes an bestimmten Stellen innerhalb der Bilder die Literatur gewissermaßen *auch* zu einer Raumkunst und sie machen durch die Abfolge mehrerer Bilder, die in eine Richtung zu *lesen* sind, die Malerei *auch* zu einer Zeitkunst.

Ein weiteres Beispiel ist die Vermischung von Literatur und Musik. Da es dieser Vermischung eines eigenen Namens fehlt, bezeichnet man sie weitgehend nur als Musik. Daher hat beispielsweise die Verleihung des Nobelpreises für Literatur an den Musiker (!?) Bob Dylan im Jahr 2016 für große Aufregung gesorgt. Wie kann ein Musiker den Literaturnobelpreis gewinnen? Hat man bis ins Jahr 2016 gebraucht, um Liedtexte als Poesie zu erkennen? Wohl kaum. Lassen wir uns zu sehr von Begriffen, die die Welt für uns kategorisieren sollen, vorschreiben, wie wir etwas zu betrachten haben? Schon eher. Es bedarf weder großer musikalischer Bildung, um zu erkennen, dass Liedtexte durch ihr gesungenes Vortragen mit allen Höhen und Tiefen in ihrer Melodie, der Einhaltung eines Rhythmus und dem Spiel mit

der Lautstärke eine wesentliche musikalische Funktion erfüllen. Andererseits braucht es kein außerordentliches literarisches Verständnis, um Liedtexte in geschriebener, gesprochener oder gesungener Form mit ihren Rhythmen, Metriken und Reimen als Poesie, als Dichtung zu erkennen. Wo genau jedoch die Grenze zwischen Literatur und Musik verlaufen soll, ist auch dann noch schwierig zu beantworten, wenn man jegliche von Instrumenten erzeugte Laute wegnimmt. Im Vergleich von a capella-Gesang und einem vorgetragenen Gedicht verfließen diese Grenzen ineinander. Die Grenze zwischen Rapgesang ohne explizit hörbaren Beat und einem Poetry Slam erscheint mir sogar äußerst zweifelhaft.

Nun kann man – wie Bertram (2005: 88f) das macht – sagen, Hegels klare Reihung der Künste zwischen eher materiellen und eher geistigen Künsten, wird den jeweiligen Unterschieden, die etwa innerhalb der Malerei auftreten, nicht gerecht. Das ändert aber nichts an der grundsätzlichen Gemeinsamkeit (Bertram 2005: 88):

Die Künste hängen trotz ihrer Unterschiedlichkeit dadurch zusammen, dass sie unterschiedliche Verhältnisse der Verbindung von Sinnlichem und Geistigem darstellen, die die Kunst ausmacht. Die Kunst verwirklicht sich so nach Hegels Verständnis in einem System der Künste. Die Unterschiedlichkeit der Künste ist damit systematisch fruchtbar gemacht.

Will man den systemischen Ansatz vermeiden, eignet sich das von Richard Wagner eingeführte Konzept des Gesamtkunstwerkes. Er geht davon aus, dass die Einteilung in die verschiedenen Kunstarten auf der Art ihrer Wahrnehmung beruht. Also auf den Sinnen. Ein Gemälde wird optisch wahrgenommen, Musik akustisch, Plastik optisch und haptisch (Bertram 2005: 92). Das Gesamtkunstwerk besagt, dass Kunstschaffenden grundsätzlich natürlich immer freisteht, jede Kunstart für ihr Kunstwerk zu verwenden. Das Gesamtkunstwerk stellt ein Ideal dar, das auf synthetische Art und Weise jede Art der Wahrnehmung in sich vereint.

Das Gesamtkunstwerk entwirft eine eigene sinnliche Welt, einen gesamten Kosmos. Genau in diesem Entwurf verfährt es aber nach den Regeln der Welt, in der wir leben. Es bietet eine Welt dar, in der mit allen Sinnen erfahren werden kann – eine Welt, in der Klänge, optische Reize, Tasteindrücke und anderes zusammenspielen. Das Gesamtkunstwerk ist wirklichkeitsorientiert und wirklichkeitsüberschreitend zugleich. (Bertram 2005: 93)

Die Idee des Gesamtkunstwerkes und sein wirklichkeitsorientierter und wirklichkeitsüberschreitender Charakter mag wohl bei einigen ein verstörendes bis beängstigendes Gefühl auslösen – das tat es jedenfalls bei mir. Es zeigt jedoch auch

hervorragend die Verbindung der Kunst mit der Realität, ihre Auswirkungen auf diese und das ständige Auseinandersetzen mit sich selbst und das Hinterfragen des eigenen Wesens und der eigenen Grenzen. Schmücker (2001: 14. Hervorhebungen im Original) beschreibt einen Fall, der wohl beides ganz gut veranschaulicht:

Um aber vorzuschreiben, wie der Kunstbegriff verwendet werden sollte, kommt die Kunstphilosophie immer schon zu spät. Wenn sie die bunte Vielfalt der Kunsterscheinungen in graue Theorie einzuholen sucht, hat sich die Zahl der Erscheinungsformen der Kunst längst potenziert. Wo sich die Kunstphilosophie darauf verlegt, der Verwendung des Kunstbegriffs aus eigenem Recht Grenzen zu setzen, missachtet sie deshalb sträflich ihre eigene Grenze. Bestenfalls gelingt es ihr so, *ex negativo* Kunstwerke zu antizipieren: So war sich beispielsweise der britische Kunstphilosoph Harold Osborne 1981 noch sicher, dass es abwegig wäre, den Akt der Geburt eines schönen Babys als Kunstwerk zu beschreiben. Nur zwölf Jahre später huldigten die internationalen Kunstfeuilletons dem amerikanischen Pop-Artisten Jeff Koons, als dieser den eigenen Liebesakt mit Ilona Staller zum Kunstereignis stilisierte und das gemeinsame Kind als „erste [...] biologische Skulptur“ andiente.

Das Ideal des Gesamtkunstwerkes ist natürlich unerreichbar. Beim Nachdenken darüber kommt man schnell zu dem Schluss, dass man dafür etwas Metaphysisches braucht. Etwas, das außerhalb einer Wirklichkeit steht. Es ist eine höhere Kunst (Bertram 2005: 93). Das Universum ist das einzig(?) denkbare Gesamtkunstwerk, das vollumfänglich wirklichkeitsorientiert sein kann und alle Formen der Wahrnehmung uneingeschränkt umfassen kann. Wirklichkeitsüberschreitend wäre in diesem Fall wohl die Kunst, die in Form von einzelnen Kunstwerken Teil des Gesamtkunstwerkes wäre. Es kann keinen Exit geben aus dem Gesamtkunstwerk. Damit sind wir bei einem entscheidenden Aspekt, den uns das Gedankenexperiment des Gesamtkunstwerkes liefert.

Das, was ich eben als Exit bezeichnet habe, ist das, was es uns ermöglicht, ein Kunstwerk als – nur – solches zu erkennen; das, was dem Kunstwerk fehlt, um zum Gesamtkunstwerk zu werden bzw. ein Gesamtkunstwerk zu sein. Der Exit ist das, was wir von einem Kunstwerk nicht mit unseren Sinnen wahrnehmen können; das, was sich die RezipientInnen selbst dazu denken, vorstellen, kreieren müssen. Je kleiner dieser Ausgang wird, desto kompletter das Erlebnis – zumindest für Kunstlaien. Ein Beispiel: Nehmen wir an, ein Gemälde ist ausschließlich optisch wahrzunehmen. Außerdem ist es eine Raumkunst und damit weitestgehend zeitlos. Von dem Gemälde aus kann ich jetzt versuchen mich dem Gesamtkunstwerk zu nähern. Ich schaffe mehrere Bilder, die das Vergehen der Zeit zumindest durch Zeitsprünge andeuten (siehe etwa diverse Malereien der Passion Christi in Kirchen

überall auf der Welt). Lasse ich genügend Bilder so schnell nacheinander ablaufen, dass das menschliche Auge sie nicht mehr voneinander trennen kann, habe ich einen Stummfilm. Den kombiniere ich mit akustisch wahrnehmbaren Inhalten und ich erhalte einen Tonfilm. Mit 3-D-Brille wird dieser vom zwei- zum dreidimensionalen Kunstwerk und mittels Virtual oder Augmented Reality werden die RezipientInnen in die Szenerie verfrachtet bzw. wird die reale Welt zur Szenerie. Reichert man dieses Erlebnis schließlich noch mit haptischen Erfahrungen an, führt das zu Reaktionen der RezipientInnen, die vermuten lassen, dass bis zum Gesamtkunstwerk nicht mehr allzu viel fehlt. Im Sinne Benjamins und oben beschriebener Einteilung der Künste ist das Gesamtkunstwerk auch gänzlich nichtauratisch. Es lässt keinen Platz mehr für verschiedene Perspektiven. Das Ideal des Gesamtkunstwerkes ermöglicht einen Perspektivenwechsel. Das, was ein Kunstwerk ausmacht, ist damit nicht länger nur das, was da ist, sondern vor allem auch das, was nicht da ist. Das Kunstwerk kann als eine Andeutung auf das Gesamtkunstwerk verstanden werden. Ist das Gesamtkunstwerk gleichzusetzen mit der ästhetischen Erfahrung, die RezipientInnen zu machen angeregt werden?

Im Sinne Wagners gibt es zuletzt nur eine Form ästhetischen Verstehens. Dieses findet dort statt, wo die Beschränkungen der einzelnen Künste aufgehoben sind. Das Gesamtkunstwerk leistet sowohl eine gesellschaftliche Verständigung als auch eine gesellschaftliche Vereinigung. [...] Das Konzept des Gesamtkunstwerkes interpretiert das „Gemeinsame aller“ als das Leben in einem Raum aller Sinne in der Welt. Das Gesamtkunstwerk ist entsprechend die eigentliche Kunst. (Bertram 2005: 95. Hervorhebung im Original)

Wie Bertram (2005: 95f.) beschreibt, wird das Konzept des Gesamtkunstwerkes von vielen Seiten und vor allem aufgrund seiner beinahe totalitären Betrachtung von Kunst kritisiert und es kommt sozusagen zu einer „*Säkularisierung des Gesamtkunstwerkes*“. Das Ergebnis daraus ist eine Intermedialität der Künste. Mit der Intermedialität kommt auch die Synästhesie ins Spiel, „*ein Zusammenspiel ästhetischer Medien*“ (Bertram 2005:96). Wobei die Synästhesie als mehr zu verstehen ist, als das bloße Addieren von einzelnen Komponenten. Sie geben vielmehr ein Gesamtkunstwerk ab, wobei hier auf die alltägliche Bedeutung des Wortes hingewiesen sei und nicht auf das oben beschriebene Konzept des Gesamtkunstwerkes. Jedoch ist die Verwendung des Gesamtkunstwerkes als Begriff durchaus bewusst gewählt, lässt sich doch damit zumindest auf einer angedeuteten oder gedanklichen Ebene eine Konkretisierung des abstrakten Konzeptes des Gesamtkunstwerkes vorstellen. Es soll die Einheit eines Kunstwerkes verdeutlichen. Diese Einheit kann nicht genug betont werden, sie kann aber durch

ihre Abgrenzung von anderen Konzepten stärker betont werden. Bertram (2005: 97) hält hierfür fest:

Intermedialität wahrt in diesem Sinn den Anspruch des Gesamtkunstwerks, eine ästhetische Kommunikation nach Maßen des Menschen zu gewährleisten. Die Prinzipien einzelner Sinne werden nicht voneinander isoliert, sondern in ihren Verbindungen entfaltet. Eine solche Verbindung der Sinne ist [...] charakteristisch für unseren Stand in der Welt. Sie darf allerdings nicht additiv erfolgen, sondern muss ein echtes Zusammenspiel der Sinne hervorbringen. Man kann diese Einschränkung zur Geltung bringen, indem man den Begriff der Intermedialität von dem der Multimedialität abgrenzt. In intermedialen Kunstgeschnehnissen kommen nicht allein viele Medien zusammen, sondern diese Medien werden in eine Interaktion gebracht. Eine intermediale Kunst verfolgt damit das Programm, der Verfasstheit der menschlichen Sinne gerecht zu werden.

Diese Trennung zwischen Inter- und Multimedialität (die ja in Kapitel 2.5 in Anlehnung an Gottlieb diskutiert wurde) stellt gleichzeitig einen äußerst interessanten Zusammenhang zwischen einem Kunstwerk und seiner jeweiligen Translation her. Vorerst sei darauf hingewiesen, dass Intermedialität die Vereinigung und Gleichberechtigung verschiedener Formen aufzeigt. *„Dort wo man die Unterschiede der Künste intermedial aufhebt, entstehen disparate künstlerische Formen, die irreduzibel nebeneinander Bestand haben“* (Bertram 2005: 98).

Intermedialität muss jedoch nicht auf die Formen der Darstellung beschränkt sein. Sie ist auch innerhalb einer Form möglich. Das zeigt die Literatur bzw. die Verschmelzung von intersinnlichen Erfahrungen, eine Synästhesie verschiedener Sinneswahrnehmungen mit der Form der verbalen Sprache. Die Gedichte sind oft voll davon. Exemplarisch sei an dieser Stelle auf das Gedicht „Hör, es klagt die Flöte wieder“ von Clemens Brentano (2013 [1802]: 103) verwiesen, das wie folgt lautet:

Hör, es klagt die Flöte wieder,
und die kühlen Brunnen rauschen,
Golden wehn die Töne nieder,
Stille, stille, lass uns lauschen!

Holdes Bitten, mild Verlangen,
Wie es süß zum Herzen spricht!
Durch die Nacht, die mich umfassen,
Blickt zu mir der Töne Licht.

Die einzige Form, die Brentano hier verwendet ist die verbale Sprache, mit der er dichtet. Das Werk wird ausschließlich gelesen oder gehört. Nichtsdestotrotz finden sich im Gedicht Verweise auf sämtliche andere Formen der Sinneswahrnehmung. *Die Flöte klagt, die kühlen Brunnen, Golden wehn die Töne, Wie es süß zum Herzen spricht, Blickt zu mir der Töne Licht*; um die Beispiele dafür aufzuzählen, muss beinahe das ganze Gedicht rezitiert werden. Akustische, haptische, optische und gustatorische Wahrnehmungen sind jeweils angedeutet. Von den fünf *klassischen* Sinnen ist lediglich der olfaktorische nicht vertreten, wobei die Süße sich eventuell auch auf diesen beziehen könnte.

Diese Art von Intermedialität deutet auf einen weiteren Aspekt hin, in dem sich die verschiedenen Kunstarten ähnlich sind bzw. sich sogar überschneiden. Und zwar teilen sie sich unabhängig von der jeweiligen Kunstart einige ästhetische Verfahrensformen, wie Bertram sie bezeichnet. Das spiegelt sich am augenfälligsten in der Terminologie der einzelnen Künste wider. So spricht man in der Malerei beispielsweise von Farbtönen und Farbkompositionen, in der Literatur von Bildsprache und Wortklang, in der Musik von Klangkörpern und Klanggebilden. Dass der Klang zum Beispiel auch eine räumliche Dimension in der Wahrnehmung hat, kann man etwa daran sehen, dass Klänge eine Person zum Zurückschrecken bringen können. Die Architektur und die Musik müssen in der Orchestermusik eng aufeinander abgestimmt werden, da die vermeintlich selbe Musik in anderen Räumen einen unterschiedlichen Klang erzeugt. Gleichmaßen wird in der Literatur der Raum überhaupt erst erzeugt, nicht auf materieller Ebene natürlich, aber sie erschafft im Geistigen ihren eigenen Handlungsraum. So hat jede Kunstform ihren eigenen Umgang mit der Dimension des Raumes (Bertram 2005: 100ff.).

Gleiches gilt für die Zeit. Eine ästhetische Verfahrensweise, die sich in der einen oder anderen Art und Weise über alle Kunstformen ausbreitet, ist etwa der Rhythmus. Er ist als Ausdruck der zeitlichen Dimension zu verstehen. Er ist offenkundig in Musik, Tanz und Lyrik, aber auch in der Architektur und der Malerei von wichtiger Bedeutung (ebd.). Der Rhythmus zieht sich jedoch nicht bloß über sämtliche Arten von Kunst, sondern er ist auch essentieller Teil des menschlichen Lebens. Das beginnt noch vor der Geburt, wenn das Kind im Bauch der Mutter den Rhythmus ihres Herzschlages in sich aufnimmt und er damit Teil seiner Welt wird. Wir haben einen Tages- und Nacht-Rhythmus, selbst innerhalb der Nacht haben wir einen Schlafrhythmus, es gibt den Mondrhythmus und den Sonnenrhythmus, der sich in den Jahreszeiten widerspiegelt. In der Kunst werden also alltägliche Verfahrensweisen – wie der Umgang mit Raum und Zeit – zu ästhetischen Verfahrensweisen, die in den verschiedenen

Künsten auf verschiedenste Weisen thematisiert und umgesetzt bzw. vor allem angedeutet werden.

Jetzt wurde hier durch vier verschiedene Zugänge diskutiert, inwiefern sich die unterschiedlichen Kunstformen ähnlich sind, wo sie Gemeinsamkeiten und Überschneidungen aufweisen und wie sie in *eine* Idee von der Kunst untergebracht werden können. Ich denke, damit deuten sich auch bereits für eine Translation von einer Kunstform in eine andere einige Möglichkeiten an. Wie auch gezeigt wurde, ist keine für sich die Lösung für das Gewirr, in das die Künste verflochten sind. Was sie wohl auf jeden Fall teilen, ist die Tatsache, dass sie die RezipientInnen mit teils gemeinsamen und teils unterschiedlichen Mitteln dazu einladen, ästhetische Erfahrungen zu machen, welche durch die Kunstwerke an sich jedoch nur angedeutet werden. Aber wie sind diese Erfahrungen zu verstehen?

3.5. Das Erfahren von Kunst

Zunächst ist festzuhalten, dass ästhetische Erfahrungen auch Erfahrungen sind. Sie sind also in einem ersten Schritt der Klärung ihres Wesens noch nicht getrennt voneinander zu betrachten.

So kommt die ästhetische Erfahrung mit anderen Erfahrungen darin überein, a tergo wirksame Einstellungen von Subjekten durch die Konfrontation mit unvorhergesehen Situationsumständen auf sei es marginale, sei es dramatische Weise zu verändern. Diese Modifikation menschlicher Orientierung betrifft dabei nicht nur die Überzeugungen einer Person, sondern auch ihre Gefühle, Absichten und Werthaltungen, die sich zu einem situationsspezifischen Orientierungsmuster formieren. Erfahrungen lassen sich demnach als umstandsbedingte Veränderungen von kognitiv, emotiv, evaluativ und volitiv kodierten Einstellungen verstehen, die ebenso erfreulich wie schrecklich sein können. (Kleimann 1998: 70)

Bei Kleimann (1998: 70ff.) gibt es schließlich drei wesentliche Merkmale, die die kunstästhetische Erfahrung von anderen Erfahrungen unterscheidet. Zum einen ist das die Sinnlichkeit. Sie beschreibt das, was in dieser Arbeit schon des Öfteren als die Andeutungen oder Anregungen beschrieben wurde. Es geht darum, dass eine ästhetische Erfahrung ihren Ursprung in einer sinnlichen Wahrnehmung hat. Sie hat ihren Ursprung also im Außen und wird durch ein Sinnesorgan ins Innen verfrachtet, wo schließlich die ästhetische Erfahrung gemacht wird. Als zweites Merkmal nennt Kleimann die Gegenwärtigkeit der ästhetischen Erfahrung. Damit bezieht er sich unter anderem auf die Selbstzweckhaftigkeit, die oben bereits

thematisiert wurde. Die ästhetische Erfahrung hat keinen übergeordneten Zweck wie ein Resultat oder Ähnliches. Die Erfahrung selbst ist der hauptsächliche Zweck, in dem die RezipientInnen sich einem Werk, dessen Regeln und Gesetzen unterwerfen. Der dritte Unterschied der ästhetischen Erfahrung anderen gegenüber ist bei Kleimann (1998: 83) ihr Erfüllungscharakter. Der besagt, dass sich eine kunstästhetische Erfahrung als *lohnend* erweisen muss:

Als lohnend wiederum darf sie gelten, sofern der Erfahrende durch die ästhetische Qualität des Gegenstandes zu einem selbstzweckhaften Wahrnehmungsprozess angeregt wird. Erfüllt ist die ästhetische Wahrnehmung dann, wenn ihre Gegenstände zu einer intensiven, dauerhaften, selbstzweckhaften Wahrnehmung einladen.

Damit ist explizit nicht gesagt, dass Rezipierende eines Kunstwerkes Gefallen daran finden müssen. Sie können es schrecklich, abstoßend, schlecht oder banal finden. Unabhängig davon, wie sie das Kunstwerk finden, die ästhetische Wahrnehmung ist erfüllt, *wenn* sie es (irgendwie) finden, wenn sie etwas empfinden. Damit sind wir wieder – wie oben bereits kurz angedeutet – beim Verstehen: „*Ästhetische Kunsterfahrung kann und will in ein Verstehen einmünden, die ästhetische Erfahrung anderer Gegenstände kann und will das nicht*“ (Schmücker 1998: 59). Und wenn wir beim Verstehen sind, dann sind wir beim Interpretieren.

Es ist jedoch bei weitem nicht unumstritten, dass es sich in der Auseinandersetzung mit Kunst um eine Erfahrung handelt. Es gab und es gibt immer noch auch Vertreter der Meinung, Kunst würde ihre Inhalte mithilfe von Zeichen transportieren. Die heutige Diskussion zwischen der Betrachtung von Kunst als Zeichen oder Erfahrung entstammt aus der Diskussion, ob Kunst als Ausdruck oder Darstellung zu verstehen ist. Bertram (2005: 171) konstatiert:

Wer Kunst als Darstellung begreift, verbindet die Verständigungsleistung der Kunst mit der äußeren Welt. Wird Kunst hingegen als Ausdruck begriffen, dann steht die ästhetische Selbstverständigung mit der inneren Verständniswelt derer, die ästhetische Erfahrungen machen, im Zusammenhang.

Übertragen auf die Trennlinie zwischen Erfahrung und Zeichen heißt es dann (Bertram 2005:184):

Geht man davon aus, dass man ein Zeichen vor sich hat, dann ist Deutung wie bei allen Zeichen der primäre Zugang zum Kunstwerk [...]. Vermittelt das Kunstwerk hingegen eine ästhetische Erfahrung, dann gilt es, diese Erfahrung zu machen.

Nun mag der Eindruck entstehen, mit der Wahl der Kapitelüberschrift und der darauffolgenden Diskussion über die ästhetische Erfahrung, habe ich mich bereits auf eine Seite geschlagen und leugne jedweden Zeichencharakter von Kunstwerken. Dem ist nicht so. Vielmehr gehe ich – in Anlehnung an den oben beschriebenen Kommunikationsbegriff von Cooke – davon aus, dass die Trennung in innere und äußere Verständnisswelt nicht zulässig ist. Ich kann die Ratio nicht von der Emotion trennen. Zumal ich davon ausgehe, wie auch bereits öfter besprochen wurde, dass die Kunstwerke als Gegenstände eine Andeutung darstellen, mit Zeichen, die als Inspiration für eine tiefergehende Imagination der RezipientInnen, die ästhetische Erfahrung, funktionieren. Wenn ich eine ästhetische Erfahrung mache, dann scannen meine kognitiven Fähigkeiten sozusagen den Botschaftsträger ab und suchen die Botschaft, indem sie Zeichen darin erkennen und miteinander in Verbindung setzen. Gleichzeitig berührt mich das Werk auf eine Weise, die ich nicht als Verstehen im klassischen Sinne betrachten kann, weil ich keine explizite Botschaft extrahieren kann. Es berührt mich auf einer emotionalen Ebene. Das heißt nicht, dass es eine Zeichenebene gibt, die meine kognitiven Fähigkeiten stimuliert und eine emotionale Ebene, die meine Gefühle stimuliert. Die Trennung sehe ich als nicht zulässig an. Natürlich stimulieren auch Zeichen meine Gefühle. Es sei daher auch noch einmal auf die oben genannte Definition von Erfahrung von Kleimann verwiesen, der sie als *„umstandsbedingte Veränderungen von kognitiv, emotiv, evaluativ und volitiv kodierten Einstellungen“* (Kleimann 2001: 70) betrachtet.

In den letzten beiden großen Kapiteln wurde viel Allgemeines der Translation und der Kunst thematisiert. Wenig bis gar keinen Platz hatte bislang der Inhalt, der ja sowohl für die Translation als auch für die Kunst von wesentlicher Bedeutung ist. Ohne ihn gibt es weder das eine noch das andere (vgl. Schmücker bzw. Benjamin bzw. siehe oben). Bevor er jedoch ausreichender Beleuchtung unterzogen wird, sollen im nächsten Kapitel zunächst die beiden vorherigen kurz miteinander in Verbindung gebracht werden. Damit soll auch eine Art Zwischenfazit gezogen werden.

4. Translation und Kunst – ein Zwischenfazit

In den letzten beiden großen Kapiteln wurden die Themen Translation und Kunst weitestgehend getrennt voneinander betrachtet und diskutiert. Auch waren die Quellen, die für die einzelnen Themen herangezogen wurden, aus den jeweiligen Disziplinen: aus der Translationswissenschaft und aus der Kunstphilosophie. Kunstphilosophie deshalb, weil die Hypothese, die dieser Arbeit zugrunde liegt, ein so allgemeines Verständnis von Kunst einfordert, dass sich eine spezifischere Betrachtung des Kunstbegriffes – aus der Kunstgeschichte etwa oder den einzelnen Kunstdisziplinen – als unzureichend erweisen könnte bzw. als nur für einen speziellen Fall gültig. In diesem Kapitel sollen beide großen Themenkomplexe dieser Arbeit miteinander in Verbindung gebracht werden. Damit sollen auch erste Zwischenfazits in Hinblick auf die Beantwortung der Frage nach der grundsätzlichen Übersetzbarkeit von Kunstwerken in andere Kunstformen angestellt werden können.

Zuallererst möchte man vielleicht davon ausgehen, dass es für die Übersetzbarkeit eines Kunstwerkes Voraussetzung ist, dass dieses eine kommunikative Funktion erfüllt. Wie Schmücker (2001) in seiner Taxonomie der Funktionen von Kunst jedoch aufzeigt, wird die kommunikative Funktion von Kunst zwar oftmals als jedem Kunstwerk innewohnend betrachtet, aber es herrscht dennoch ein gewisses Maß an Uneinigkeit. An dieser Stelle soll diesbezüglich keine Partei ergriffen werden. Deshalb nehme ich die Minimaldefinition von Schmücker als Ausgangspunkt und versuche mich damit der Frage nach der allgemeinen Übersetzbarkeit von Kunstwerken anzunähern. Obgleich hier auch schon angekündigt sei, dass für die nachfolgenden Kapitel, wo es um den Inhalt von Kunstwerken gehen wird, diese Minimaldefinition nicht ausreichen wird. Warum das so ist, wird dann separat erörtert.

Die Frage danach, ob Translation in einem bestimmten Fall überhaupt möglich ist, ist zu beantworten, indem man aufzeigt, welche Voraussetzungen erfüllt sein müssen, damit Translation möglich ist. In dieser Arbeit soll diese Frage in einem schemenhaften Umfang, der aber für diese Arbeit als ausreichend angesehen werden kann, beantwortet werden. Erstens braucht man einen Ausgangstext, wie das in der Translationswissenschaft gemeinhin genannt wird. Eine weitreichende Definition von Text wurde mit Gottlieb oben bereits gegeben. Der Terminus *Text* umfasst damit alle möglichen Darstellungsformen – also auch jene der verschiedenen Kunstformen – von Inhalt. Womit wir beim Stichwort Inhalt wären. Wobei dieser – wie bereits diskutiert – nicht im per se gegeben ist. Er ist vielmehr als die Antwort, die sich RezipientInnen auf die Frage nach dem Verstehen geben, zu begreifen. Er ist also das

Ergebnis der Erfahrung, die im Umgang mit einem kommunikativen Akt gemacht wird – in letzter Konsequenz ist er genau diese Erfahrung. Jedenfalls ist er für eine Translation immer nötig. Wo kein Inhalt, da keine Translation, da dieser es ist, der in eine andere Form übertragen werden soll. Beim oben diskutierten Konzept des translatorischen Handelns von Holz-Mänttari wäre der Text der *Botschaftsträger* und der Inhalt die *Botschaft*. Anhand dieser Bezeichnungen Holz-Mänttari lässt sich meiner Meinung nach gut nachvollziehen, dass es nicht etwa der Text ist, der entweder einen Inhalt hat oder nicht, sondern dass es der Inhalt ist, der einen Text zum Text macht.

Mit Benjamin wurde gezeigt, dass überall dort, wo ein Text bzw. mit seinen Worten *Bedeutung* ist, eine grundsätzliche Übersetzbarkeit gegeben ist. Voraussetzung für die tatsächliche Realisierung sei eine *Verwandtschaft der Sprachen*, in denen der Ausgangstext vorhanden bzw. der Zieltext produziert werden soll. Aus der anderen Richtung betrachtet, zeigt Benjamin, dass die Translation Auskunft über Grad der Verwandtschaft zwischen zwei Sprachen gibt. An dieser Stelle sei im Übrigen abermals auf seine Definition von Sprache verwiesen: „*Jede Mitteilung geistiger Inhalte ist Sprache, wobei die Mitteilung durch das Wort nur ein besonderer Fall der menschlichen [...] ist*“ (siehe oben). Seine Aussagen über die Verwandtschaft der Sprachen und die Betrachtung der Übersetzung als Form sind die Grundsteine der in dieser Arbeit vertretenen und auch sonst weithin verbreiteten Annahme, dass Translation keine Verbindungen herstellen, sondern diese lediglich ausgestalten kann. Die Verwandtschaft der Sprachen ist die Verbindung, die Translation zeigt sie durch ihre Form auf.

Weiters bedarf es für Translation noch dem Wunsch einer AkteurIn, die Informationen oder Bedeutung des Ausgangstextes einem Zielpublikum in anderer Form zugänglich zu machen. Schließlich braucht es noch jemanden, die oder der glaubt, diesen Wunsch in die Tat umsetzen zu können. Diese letzten beiden, also die AuftraggeberInnen im weitesten Sinne und die TranslatorInnen, werden in weiterer Folge als gegeben hingenommen. Was beiläufig klingt, ist wesentlich. Die Kommunikationsabsicht muss vorhanden sein und damit auch die Kommunikationsteilnehmer. Dadurch ist also die Kommunikationssituation gegeben und der Kommunikationsakt potenziell realisierbar. Warum das mit so viel Nachdruck erwähnt ist, wird sich zeigen, wenn die Kunstwerke und ihre Funktionen ins Spiel gebracht werden.

Wenn es dort nämlich – wie wir bei der Taxonomie der Kunstfunktionen von Schmücker gesehen haben – heißt, Kunst habe nicht zwingend eine kommunikative Funktion, dann mag das für ihre Übersetzbarkeit eine wenig vielversprechende Ausgangsposition darstellen. Wenn

er aber andererseits sagt, dass jedem Kunstwerk eine kunstästhetische Funktion immanent ist, und diese gleichzeitig verstanden werden will, also die Frage aufwirft, wie etwas zu verstehen sei, dann kommt die Bedeutung ins Spiel – und damit die grundsätzliche Möglichkeit der Übersetzung. Das Vorhandensein der Frage nach der Bedeutung, also das Verstehen-Wollen reicht schon aus. Denn, selbst wenn sich der oder die RezipientIn die Frage nach der Bedeutung eines Kunstwerkes nicht beantworten kann, so wird es jemand anderes tun können. Schmücker, der die Minimaldefinition der Funktionen von Kunst aufstellt, tut dies, um eine Definition zu schaffen, die allen Meinungen genüge tut. Er selbst (1998: 271f.) hat eine konkretere Vorstellung von Kommunikation und Kunst.

Denn im Bemühen, das Werk, dessen Manifestation uns sinnlich gegeben ist, zu verstehen, drückt sich die Unterstellung einer Bedeutung aus. [...] [Das] legt es nahe, ein Kunstwerk als Medium eines kommunikativen Prozesses zu verstehen. Indem wir versuchen, ein Kunstwerk zu verstehen, unterstellen wir demnach, in dem betreffenden Werk manifestiere sich eine Mitteilung, die an keinen bestimmten Adressaten, sondern an jeden gerichtet ist, der ihm als Rezipient seine Aufmerksamkeit schenkt.

Ein detaillierterer Versuch, Kunst als einen kommunikativen Akt zu betrachten wird zu Beginn von Kapitel 5.1 unternommen. An dieser Stelle sei lediglich betont, dass Kunstwerke in RezipientInnen die Suche nach dessen Bedeutung anstoßen, und dass die Möglichkeit einer Bedeutung ausreicht, um Translation grundsätzlich zu ermöglichen.

Bei Gottliebs Taxonomie der Translation hinsichtlich der Semiotik wurden die vielfältigen Möglichkeiten aufgezeigt, die sich für intra- bzw. intersemiotische oder multidimensionale Translation ergeben. In der Unterscheidung der verschiedenen Kunstarten haben wir gesehen, dass diese sich nicht nur entlang der klassischen Trennlinien zwischen den Künsten in Malerei, Plastik, Architektur, Musik, Literatur – und auch in die stiefmütterlich behandelten Künste in Zusammenhang mit dem Geschmack und dem Geruch (für mehr Informationen dazu siehe etwa Fernsinne vs. Geruchs- und Geschmacksinn bei Kleimann 2001) – zu unterteilen sind, sondern dass es auch Charakteristika gibt, nach denen sich Kunstarten unterscheiden lassen, die mit der Semiotik nicht grundsätzlich zu tun haben – auch wenn sich die Trennlinien gegebenenfalls überlagern mögen. Wenn man über die Translation von Kunstwerken in die verschiedenen Formen UND Arten von Kunst redet, stellen diese weiteren Kategorien eben auch Variationen deren dar. So kann es jeweils alle bei Gottfried angeführten Arten von Translation von Raum- in Zeitkunstwerke, von appollinischen in dionysische Kunstwerke und von auratischen in nichtauratische Kunstwerke geben. Je nachdem für welche

Translation sich die TranslatorInnen entscheiden oder hinreißen lassen, entsteht bei der Translation von Kunst in Kunst vermutlich tendenziell eine eher inspirierte denn eine konventionalisierte Translation.

Es wurden im Kapitel über die Kunst diverse Versuche diskutiert, die Kunstformen miteinander in Verbindung zu bringen, bzw. deren Gemeinsamkeiten ausfindig zu machen. Diese sollen in der Theorie Auskunft über ihre Verwandtschaft geben, welche erstens die voraussetzende Verbindung zwischen den Künsten ist und zweitens sich in tatsächlich realisierten Translationen empirisch manifestiert.

Schließlich wurde besprochen, dass es sich weder in der Translation – schon gar nicht bei der Translation von Kunst – noch in der Rezeption von Kunst als ergiebig erweist, sich lediglich auf die Ratio zu beziehen, wenn es darum geht, wie Interpretationen, Wertungen, Analysen und Erfahrungen mit Texten aller Art gemacht werden. Es ist ein synästhetischer Erfahrungsprozess, wenn ein Mensch – TranslatorIn oder nicht – einen Text rezipiert, bei dem er keine unterschiedlichen Verarbeitungsmodi bewusst auswählen kann. Er verarbeitet ganzheitlich. Das wiederum bedeutet nicht, dass bedeutungstragende Zeichen und Symbole keine Rolle spielen. Sie werden im nächsten Kapitel sogar eine Hauptrolle spielen.

Als Zwischenfazit möchte ich zunächst aber festhalten, dass ich denke, die grundsätzliche, also theoretische Möglichkeit der Translation eines jeden Kunstwerkes in eine beliebige andere Kunstform gezeigt zu haben. Außerdem wird alles bislang Beschriebene von jetzt an als bekannt angenommen. Das heißt, wenn im Folgenden von der Bedeutung eines Werkes die Rede ist, dann ist damit diejenige Bedeutung gemeint, die die jeweiligen RezipientInnen in sie hineininterpretieren und keine Bedeutung, die dem Werk grundsätzlich innewohnt. Gleiches gilt somit auch für die voraussetzende Annahme, dass jedem Kunstwerk eine Bedeutung beigemessen werden kann, und dass jedes Kunstwerk seine RezipientInnen zu einer ästhetischen Erfahrung einlädt, die vollzogen sein muss, um etwas als Kunstwerk betrachten zu können. Jedes Kunstwerk wird somit auch als Botschaftsträger aufgefasst, der eine Botschaft enthält. Für die kommenden Kapitel sollen die Themenkomplexe der Translation und der Kunst nicht mehr getrennt voneinander betrachtet werden.

5. Die Bedeutung in Kunst und Translation

Wenn es in diesem Kapitel um die Bedeutung, also den vermeintlichen Inhalt von Kunstwerken geht, macht es keinen Sinn, weiterhin von der oben verwendeten Minimaldefinition von Kunst auszugehen, in der die kommunikative Funktion nicht allen Kunstwerken eigen ist. Wie bereits mit Schmücker angedeutet, reicht meines Erachtens die Annahme der RezipientInnen – und damit die Frage und der automatische Versuch, diese zu beantworten – einer Bedeutung, die von den Kunstschaaffenden im Kunstwerk vermeintlich untergebracht wurde, aus, um von einer Kommunikationssituation sprechen zu können. Warum das so ist, werde ich zu Beginn dieses Themenkomplexes genauer diskutieren. Im Folgenden soll also der Zusammenhang zwischen Kunst und Kommunikation erarbeitet werden.

5.1. Kunst und Kommunikation

Im Sprechen über Kunst, wie auch im Zuge dieser Arbeit, stößt man des Öfteren auf Aussagen, die eindeutig der Kommunikation zuzurechnen sind: Das Kunstwerk spricht mich an; Es sagt mir nichts; Es lädt mich ein, eine Erfahrung zu machen; Es deutet etwas an; Es erzählt eine Geschichte. Diskutieren wir Kunst also in einem kommunikationstheoretischen Kontext.

Habermas (1995, 1995a) geht in seiner Theorie des kommunikativen Handelns mehrfach direkt und indirekt auf Kunst ein. So beschreibt er etwa das dramaturgische Handeln (1995: 136):

Unter dem Gesichtspunkt des dramaturgischen Handelns verstehen wir eine soziale Interaktion als Begegnung, in der die Beteiligten ein füreinander sichtbares Publikum bilden und sich gegenseitig etwas vorführen. [...] Eine Vorführung dient dazu, dass sich der Akteur vor seinen Zuschauern in bestimmter Weise präsentiert; indem er etwas von seiner Subjektivität zur Erscheinung bringt, möchte er vom Publikum in einer bestimmten Weise gesehen und akzeptiert werden.

Es soll nicht der Eindruck entstehen, dass Kunst an sich gleichzusetzen ist mit dramaturgischem Handeln. Es ist wohl keine kommunikative Handlung rein dramaturgischer Natur und gleichermaßen hat wohl jede kommunikative Handlung eine dramaturgische Handlungskomponente (bei Habermas ist die dramaturgische Handlung einer von mehreren Grenzfällen des kommunikativen Handelns. 1995: 143). Habermas (1995: 137f.) beschreibt

außerdem den besonderen Stellenwert, den etwa Wünsche und Gefühle im Bereich der dramaturgischen Handlung als „Selbstpräsentation“ haben, da diese rein subjektiv sind, während etwa Meinungen und Absichten zwingend in einem Zusammenhang zur objektiven Welt stehen. Diese Beschreibung der Selbstdarstellung erinnert stark an die oben beschriebene Betrachtung des Sich-Selbst-In-Einem-Werk-Darstellen, das TranslatorInnen im Zuge ihrer Arbeit vollführen. Wenn davon gesprochen wurde, dass sie sich selbst in das Werk integrieren, dann machen sie es genau im Sinne des dramaturgischen Handelns und präsentieren ihre subjektive Betrachtungsweise des Ausgangstextes und damit sich selbst. Gleichmaßen ist das für die UrheberInnen des Ausgangstextes der Fall. Dieser ist ein vermeintlicher Blick in ihre subjektive Welt.

Wie Habermas (1995: 139ff.) aufklärt, kann das dramaturgische Handeln allerdings auch eine Vortäuschung sein. In dem Fall ist ein Text kein Einblick in die Subjektivität der UrheberInnen, sondern in jene von fingierten UrheberInnen. In der Literaturwissenschaft werden dafür zwischen die AutorInnen und die RezipientInnen implizierte AutorInnen für die Betrachtung hinzugezogen. Diese vereinen in sich jene Eigenschaften, die die RezipientInnen bei der Lektüre eines Textes den UrheberInnen zuschreiben (vgl. Wayne 2008). Dramaturgische Handlungen bestehen bei Habermas jedenfalls aus vornehmlich expressiven Äußerungen (Habermas 1995: 140). *„Expressive Äußerungen führen die Subjektivität in Abgrenzung von der Außenwelt vor; dieser gegenüber kann der Akteur grundsätzlich nur eine objektivierende Einstellung einnehmen“* (1995: 140). Das heißt, expressive Äußerungen zeigen die innere Haltung, Einstellung oder Gefühlswelt der UrheberInnen eines Textes einem äußerlichen Sachverhalt gegenüber. Einem Sachverhalt, auf den das Publikum gleichermaßen Zugriff hat. Die dramaturgische Komponente der kommunikativen Handlung hat noch nicht grundsätzlich mit künstlerischen Tätigkeiten zu tun. Diese bringt Habermas mit der ästhetisch-expressiven Handlung ins Spiel (1995: 250f.).

Schmücker (1998: 272) zeigt in Anlehnung an Habermas auf, dass die Bedeutung eines Kunstwerkes weder als objektiv noch als absolut noch als rein subjektiv angesehen werden kann. Gleichmaßen kritisiert er Habermas und dessen Betrachtung von Kunst als nicht grundsätzlich anders als alltagssprachliche Äußerungen und auch dessen Überzeugung, künstlerische Äußerungen ließen sich in eben diese übersetzen (S. 274f.). Auf diese Debatte wird im Kapitel über die Kunstkritik noch einmal zurückgekommen werden. Vorerst nehmen wir mit, dass Schmücker im Gegensatz zu Habermas der Ansicht ist, dass Kunst etwas

vermitteln kann, was die Alltagssprache nicht vermitteln kann. Die Antwort, was das denn ist, bleibt jedoch aus.

Des Weiteren kritisiert er die von Habermas nahegelegte Verwandtschaft von Alltagssprachlicher und künstlerischer Kommunikation aufgrund zweier Aspekte, auf die ich an dieser Stelle kurz eingehen möchte. Er sagt (1998: 276): „*Erstens kann ein Kunstwerk nicht als ein Medium verstanden werden, das wie die Alltagssprache quasi automatisch zu Verfügung steht. Wir können es nur als ein singuläres Zeichen auffassen, das als solches eigens produziert werden musste.*“ Schmücker vergleicht hier die Alltagssprache mit einem Kunstwerk, also einen kompletten Zeichensatz mit einem speziellen und einmaligen Gebrauch dessen. Ein Vergleich, der nicht zulässig erscheint (vergleiche dazu auch die unten diskutierte Symboltheorie). Nimmt man stattdessen eine einzelne Alltagssprachliche Äußerung – als das Äquivalent eines Kunstwerkes im Verhältnis zu seinem übergeordneten Zeichensystem – heran, stellt sich diese als in ihrer Situationsgebundenheit genauso singulär dar, wie das beim Kunstwerk der Fall ist.

In seinem zweiten Kritikpunkt an der vermeintlichen Verwandtschaft künstlerischer und alltäglicher Sprache bezieht sich Schmücker auf „*den unvermeidlich tentativen Charakter des Kunstverstehens*“ und sagt (1998: 277): „*Wenn das Verstehen von Kunstwerken niemals an ein Ziel gelangen kann, lässt sich die Vorstellung, Kunstwerke seien Medien eines Verständigungsprozesses und insofern Alltagssprachlichen Sprechakten verwandt, nicht aufrechterhalten.*“ An dieser Stelle möchte ich an Cookes Beschreibung von Verständnis als Harmonie verweisen, die als perfekte harmonische Schwingung unerreichbar ist. Die Kommunikation zwischen zumindest zwei AkteurInnen ist demnach immer von einem gewissen Grad an Dissonanz begleitet – egal ob Alltagssprache oder Kunst. Das Kunstwerk ist durch die (möglicherweise) Unmassen an Personen, die sich als RezipientInnen daran machen, es zu verstehen, vielen unterschiedlichen Dissonanzen ausgeliefert, was bei einem einzelnen (verbalen) Alltagssprechakt nicht der Fall ist. Jedoch sollte man hier erstens auch die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass ein Kunstwerk etwa auch nur von einer einzelnen Person betrachtet werden kann, also nicht zwingend unzählige RezipientInnen haben muss. Zweitens beschreibt Benjamin das *Leben* eines Werkes. Demnach beeinflusst und verändert jede Rezeption des Werkes, die sich im Laufe der Zeit ergibt, das Werk – gleiches gilt auch für dessen Translation, die er als Fortleben des Werkes betrachtet. Dieser Logik folgend ist das Werk nach jeder einzelnen Betrachtung ein anderes und mit jeder davon kommt das Verstehen an ein neues Ziel. Andererseits kann ich auch einen Alltagssprechakt, nachdem ich im

Nachhinein etwa eine bestimmte Information über die Urheberin erfahren habe, gänzlich neu bewerten, in ein anderes Licht rücken.

Schmücker selbst betrachtet Kunst sehr wohl als Kommunikation. Da es auf der einen Seite das „Zu-verstehen-Geben“ und auf der anderen Seite das „Zu-verstehen Suchen“ gebe, und diese im jeweiligen Artefakt aufeinandertreffen, versteht er Kunstwerke als „*Medien eines diskontinuierlichen Kommunikationsgeschehens*“ (Schmücker 1998: 282).

Unter diskontinuierlicher Kommunikation können wir eine Form medialer Interaktion verstehen, die strukturell weder auf die Erzielung eines intersubjektiven Einverständnisses noch überhaupt auf eine Verständigung der Interaktanten angelegt ist. Bei dieser Kommunikationsform separiert das Medium der Kommunikation die Kommunikanten.

Hier wiederum sehe ich eine Annäherung an Habermas und dessen Beschreibung von dramaturgischem Handeln, welches ein Nach-außen-Kehren des Inneren darstellt, und somit nicht zwingend die Verständigung mit dem Gegenüber, sondern die Darstellung des Inneren als oberstes Ziel hat. Schmücker (1998: 280f) selbst beschreibt, dass die Kunstproduktion immer auch ein rezeptives Verhalten der KunstproduzentInnen impliziert bzw. voraussetzt.

Schließlich gelangt er (1998: 283) zu folgender Feststellung in Bezug auf den kommunikativen Charakter von Kunst:

Kunstwerke sind demnach kommunikative Zeichen in einem ganz bestimmten Sinn: Sie repräsentieren nicht, sondern teilen etwas Bestimmtes in der eigentümlichen Weise mit, dass der, dem die Mitteilung gilt, weil er das Werk ästhetisch erfährt, lediglich mitgeteilt bekommt, dass ihm eine bestimmte Mitteilung gilt, ohne dass er deren Inhalt definitiv zu bestimmten vermöchte. Ebendarin liegt, wie mir scheint, das Wesen der Kunst.

Wiederum sehe ich hier die Unterscheidung zwischen dem, was in einem Kunstwerk an Zeichen und Repräsentation vorhanden ist, und dem, was dem Kunstwerk durch die ästhetische Erfahrung, die damit gemacht wird, außerdem an Sinn beigemessen wird. Es ist die Einteilung in die Zeichen, die in einem Kunstwerk vorhanden sind, und deren Interpretation durch die RezipientInnen – Außenwelt und Innenwelt. Beide sollen in den nächsten beiden Kapiteln eingehender Begutachtung unterzogen werden, um daraus Schlüsse für die Translation, für die natürlich beide Seiten von wesentlicher Bedeutung sind, ziehen zu können.

5.2. Die ästhetische Rationalität

„Vernunft ist nicht die Kraft der Versöhnung, sondern – die Kunst der Entzweiung“, heißt es bei Seel (1997: 9) gleich zu Beginn seiner Abhandlung über die ästhetische Rationalität (auf welche sich im Übrigen auch das genannte Zitat bezieht). Darin trennt er die Begründbarkeit (nicht die Begründetheit!) von der Unbegründbarkeit und definiert diese als Anzeichen einer ästhetischen Rationalität. In dieser Arbeit war bislang schon des Öfteren die Rede davon, dass eine kunstästhetische Erfahrung bei den Erfahrenden in einen Verstehensprozess mündet, und dass das bedeutungsgenerierend sei. Mit dem Verstehenwollen – spätestens aber mit jedweder Äußerung darüber – kommt die Rationalität ins Spiel. Bei Seel (1997: 180) heißt es: „*Ein ästhetisches Objekt verstehen, heißt beurteilen, inwiefern es schön oder gelungen ist.*“ An dieser Stelle sei noch mal an die oben angesprochene Unterscheidung zwischen einer ästhetischen Erfahrung und einer kunstästhetischen Erfahrung erinnert. Natürlich kann ein Werk auch rezipiert werden, ohne dass versucht wird, es zu verstehen. Wir sprechen dann aber nicht von einer kunstästhetischen, sondern von einer ästhetischen Erfahrung und somit von keinem Kunstwerk (für die betreffenden RezipientInnen). Die Betrachtung eines Artefakts als Kunstwerk setzt die kunstästhetische Erfahrung per Definition voraus. Das Verstehen ist bei Seel „*essentiell wertend*“ (ebd.).

Damit wird die ästhetische Praxis bei Seel zu einer erkenntnisstiftenden Praxis. Dieser Abschnitt der Arbeit widmet sich den externen Faktoren im Rezipieren von Kunstwerken. Jenen also, die sich der kognitiven Fähigkeiten der RezipientInnen bedienen. Die Rede ist daher von einer kognitivistischen Ästhetik. Scholz (2001: 34) stellt klar, dass damit die Emotionen, die das Erfahren eines Kunstwerkes auslösen kann, nicht außen vor bleiben:

[D]iese Vorzüge sind in der ästhetischen Erfahrung gerade aufs engste mit den kognitiven Funktionen verknüpft. Emotionen, Wertungen und Phantasie fungieren bei dem verstehenden Umgang mit Kunstwerken – zumindest auch – kognitiv.

Grundlage für derartige Aussagen sind in vielen Fällen Beschreibung von künstlerischer Kommunikation, die sich einer Symboltheorie bedienen. Zwei der bedeutendsten Werke dahingehend hat Goodman mit *Weisen der Welterzeugung* (1990) und *Die Sprachen der Kunst* (2015) geliefert, in denen er zeigt, inwiefern Kunstwerke als Symbole und Zeichen zu verstehen sind bzw. sie sich deren bedienen. Und das ist schließlich auch für diese Arbeit notwendig, wenn hier doch die Translation von Kunst beleuchtet werden soll. Man kann wohl, ohne sich zu weit aus dem Fenster zu lehnen, behaupten, dass Kunst im Spannungsfeld zwischen zwei

Dimensionen menschlicher Kommunikation – egal ob man diese nun Innen- und Außenwelt, Symbol- und Erfahrungswert oder Rationalität und Intuition bezeichnet – befindet. Vor allem in der Betrachtung künstlerischer Kommunikation wird deutlich, dass weder die Beschreibung des einen noch des anderen für eine umfassende Erklärung ausreicht. Kleimann hält für die semiotische Betrachtung fest (2001:73. Hervorhebung im Original):

Eine *semiotische Betrachtung* des Zeichencharakters von Kunstwerken kann die Art und Weise erläutern, in der die Kunst als Medium einer besonderen Artikulation aufgefasst wird, auf die sich das positive Angesprochensein durch Kunstwerke bezieht. [...] Dass es überhaupt eine *semantische Dimension* der Kunst gibt, zeigt sowohl die Praxis der Kunstinterpretation als auch die Redeweise, dass einem dieses oder jenes Werk „nichts sagt“.

Die Bedeutung eines Kunstwerks liegt demzufolge in dem nur scheinbar paradoxen Unterfangen, den Prozess seiner eigenen Bedeutungskonstitution zu artikulieren. Sofern nämlich die Bedeutung eines artistischen Gebildes in der Art und Weise besteht, in der die Form den Inhalt bestimmt, und sofern es das Ziel ästhetischen Verstehens ist, diesen Sichtweisen konstituierenden Prozess nachzuvollziehen, besteht die Bedeutung des Werks in nichts anderem als in der Präsentation der Genese seiner eigenen Bedeutung.

In dieser Beschreibung Kleimanns über den Zusammenhang von Form, Inhalt und Bedeutung wird der selbstzweckhafte Charakter von Kunstwerken bzw. ästhetischen Erfahrungen deutlich sichtbar, der oben bereits thematisiert wurde. Die Form stellt den Inhalt in einer bestimmten Art und Weise dar und generiert ihn damit überhaupt erst. Es ist die eigentümliche Art, wie etwas aus der Innenwelt, nämlich die Perspektive der Kunstschaffenden, mit Mitteln der Außenwelt, den Zeichen und Symbolen, in einen Bedeutungszusammenhang gebracht wird, und beide sich gleichzeitig beeinflussen und ergänzen. Im nächsten Kapitel werde ich genauer auf die Arten der Darstellung in der Kunst eingehen. Daraus folgen schließlich Beschreibungen von Danto und Black (vgl. Kleimann 2001: 74), die Kunstwerke als einer Metapher ähnlich betrachten. Um Metaphern und metaphernähnliche Erscheinungen soll es dann im übernächsten Kapitel gehen.

5.3. Die Welt und die Welten

Im Kapitel über die Kunst wurde bereits eingehend besprochen, dass Kunstwerke in gewisser Weise jeweils ihren eigenen kleinen Kosmos schaffen, der einerseits

wirklichkeitsbeschreibend und andererseits wirklichkeitsüberschreitend ist. Nelson Goodman (1990) hat mit *Weisen der Welterzeugung* (orig.: *Ways of Worldmaking*. 1978) eine ausführliche und vielbeachtete Theorie aufgestellt, wie diese Weisen der Welterzeugung zu erklären sind und wie sie geschehen. Wichtig dabei ist, dass bei Goodman auch die vermeintlich *echte* und *intersubjektive* Wirklichkeit eine erzeugte Wirklichkeit ist, die nach den Regeln der jeweiligen Betrachtungsweise funktioniert. Das ist für die Translationswissenschaft nun keine bahnbrechende neue Erkenntnis (mehr). Man nehme etwa oben diskutierte Betrachtungsweise von Cooke vom Menschen als einzigartiger Knotenpunkt relationaler Dynamiken. Bemerkenswert sind jedoch Goodmans Überlegungen hinsichtlich der Wege, entlang derer sich die Wirklichkeiten oder Welten formieren.

Zunächst sei erwähnt, dass, wenn Goodman sich mit einer Theorie der Welterzeugung beschäftigt, es ihm dabei vor allem auch um die Art geht, wie Menschen verstehen. Auch hier kommen wir also zur Kognition und zur Begründbarkeit. „*Zwar ist Begreifen ohne Wahrnehmung leer, aber Wahrnehmung ohne Begreifen blind (völlig wirkungslos). [...] Wir können zwar Wörter ohne eine Welt haben, aber keine Welt ohne Wörter oder andere Symbole*“ (Goodman 1990: 19. Hervorhebungen im Original). Es handelt sich bei Goodman um eine Symboltheorie, die auch auf Kunstwerke anwendbar ist. Und kurz darauf heißt es: „*Das uns bekannte Welterzeugen geht stets von bereits vorhandenen Welten aus; das Erschaffen ist ein Umschaffen.*“ Auch das stellt aus heutiger Sicht keine Neuerung in der Translationswissenschaft dar – da wird etwa von Text im Verbund und Intertextualität gesprochen, wenn es darum geht, dass jede Äußerung auf anderen aufbaut. Interessant sind die Werkzeuge, die laut Goodman als Mittel zum Umschaffen der Welt dienen. Diese sind *Komposition und Dekomposition, Gewichtung, Ordnen, Tilgung und Ergänzung* und schließlich die *Deformation*. Ohne näher auf diese Mittel eingehen zu wollen, weil sie weitgehend selbsterklärend sind (bzw. bei Goodman nachzulesen), sei an dieser Stelle lediglich darauf hingewiesen, dass alle diese Mittel auch in der ein oder anderen Form als Übersetzungsstrategie oder -form in der Translationswissenschaft Einzug gehalten haben. Und auch Goodmans oben zitierte Wortwahl des Umschaffens bringt diese Weisen der Welterzeugung rein terminologisch nahe an die Translation.

Wenn wir oben bereits von der erkenntnistiftenden Wirkung von Kunst gesprochen haben, so wird diese von Goodman präzisiert. Erkenntnis ist demnach das, was der Welt Struktur verleiht. Das ist beispielsweise in der Philosophie vor allem die Logik. Über das Finden von Strukturen in Kunstwerken schreibt er Folgendes (1990: 36f.):

Ein solcher Erkenntniszuwachs erfolgt nicht in der Bildung oder Festigung von Überzeugungen, sondern in einem Fortschritt des Verstehens. Wenn Welten zudem ebenso sehr geschaffen wie gefunden werden, dann ist auch das Erkennen ebenso sehr ein Neuschaffen wie ein Berichten. Alle Prozesse, die ich erörtert habe, sind Teil des Erkennens. [...] Das Erkennen von Strukturen besteht in hohem Maße darin, sie zu erfinden und auszuprägen. Begreifen und Schöpfen gehen Hand in Hand.

Damit sind jeder Verstehensprozess und der Versuch etwas zu verstehen ein erkenntnistiftender Prozess. Die inspirierte Translation als Fortschritt des Verstehens erfindet, schafft und prägt Strukturen und schafft somit gewissermaßen das Original neu.

Es wurde oben bereits über die Aufhebung der Form und Inhalt-Dichotomie in der Translationswissenschaft bei Cooke gesprochen und darüber, dass in der Kunst der Inhalt untrennbar an die Form gebunden ist – was eigentlich einer Aufhebung der Trennung gleichkommt. Zumindest hat beides zur Folge, dass das Kategorienpaar nicht für alle Zwecke dienlich bzw. ausreichend ist. Andererseits bildet den Kern dieser Arbeit, ob man ein Kunstwerk in eine andere Kunstform übertragen kann. Dahinter wiederum steckt die feste Überzeugung, dass Translation eine Form ist. Auch Goodman (1990: 39ff.) ist der Ansicht, dass das Sujet (Inhalt) nicht unabhängig vom Stil (Form) betrachtet werden kann, und dass beides in einer engen wechselseitigen und sich gegenseitig konstituierenden Beziehung zueinanderstehen – oder wenigstens stehen können. Nun könnte man fürchten, dass das die Unmöglichkeit der Translation für jeglichen Text besiegelt. Goodman bietet jedoch auch eine Lösung – und zwar schafft er eine Verbindung. Das was gesagt wird (Inhalt/Sujet), wird über etwas gesagt. Dieses Etwas wird in einem bestimmten Licht betrachtet. Es wird auf eine bestimmte Weise betrachtet und wird damit selbst zu einem Teil des Stils, der Form. Der Inhalt ist eine Weise einen Sachverhalt zu sehen bzw. zu betrachten. Es ist eine Perspektive.

Stil umfasst gewisse charakteristische Züge sowohl dessen, was gesagt wird, als auch der Art, wie es gesagt wird: Merkmale sowohl des Sujets als auch des Wortlauts, des Inhalts und der Form. (Goodman 1990: 42).

In weiterer Folge beschreibt Goodman detailliert, wie der Zusammenhang von Stil und Sujet zu verstehen ist bzw. wie er auch verstanden werden kann. Jedenfalls wird bei der Suche nach dem Stil und dessen Wirkung auf den Inhalt und vor allem auch auf die RezipientInnen nach Charakteristika an der Oberfläche eines Textes gesucht, die zu gewissen ästhetischen Erfahrungen verleiten. Diese Suche wird vor allem von KritikerInnen vorgenommen. Goodmans Beschreibung der Weisen der Welterzeugung handelt auch davon, wie vermeintlich

reale Welten durch oben genannte Mittel erzeugt werden. Wenn es an dieser Stelle aber um Kunst geht, stehen wir, wie in den vergangenen Kapiteln besprochen wurde, in einem stetigen Spannungsfeld zwischen den Kunstwerken als fiktive Welten, die sie verkörpern, und den realen Welten der RezipientInnen, die sich diese erschaffen haben, und die durch den Anreiz der Kunst umgestaltet wird. Dazu sagt Goodman (1990: 127):

Die Welten der Fiktion, Poesie, Malerei, Musik, des Tanzes und der anderen Künste sind zum größten Teil mit solchen nicht-buchstäblichen Mitteln wie Metaphern erbaut, mit solchen nicht-denotativen Mitteln wie Ausdruck und Exemplifikation und häufig auch unter Verwendung von Bildern, Tönen, Gesten oder anderen Symbolen aus nicht-sprachlichen Systemen.

Es sei vielleicht wiederholt und betont, dass er davon spricht, dass diese Welten „*zum größten Teil*“ mit „*nicht-buchstäblichen*“ und „*nicht-denotativen*“ Mitteln geschaffen werden. Es ist also natürlich in keinsten Weise ausgeschlossen, dass ein Gemälde in denotativer Weise auf etwas Bezug nimmt, so wie es nicht ausgeschlossen ist, dass das in einer Musikkomposition der Fall ist. Weiters behauptet er (1990: 127),

dass die Künste als Modi der Entdeckung, Erschaffung und Erweiterung des Wissens – im umfassenden Sinne des Verstehensfortschritts – ebenso ernst genommen werden müssen wie die Wissenschaften und dass die Philosophie der Kunst mithin als wesentlicher Bestandteil der Metaphysik und Erkenntnistheorie betrachtet werden muss.

Eine der Hauptziele, die Goodman mit den Weisen der Welterzeugung verfolgt, wie er selbst sagt, ist das Finden einer Verbindung zwischen den Welten, die in den Künsten erschaffen werden, und den nicht-fiktiven Welten, denn „*unsere Welten sind ebenso sehr ein Erbe der Wissenschaftler, Biographen und Historiker wie der Romanciers, Dramatiker und Maler*“ (1990: 128). Eine Verbindung die in dieser Arbeit als Grundvoraussetzung und Grundlage für jede Art der Translation gilt. Für Goodman ist die buchstäbliche Falschheit einer fiktiven Welt alles andere als zwingend falsch in metaphorischer Hinsicht. Ein Kunstwerk verweist in metaphorischer Hinsicht auf seine RezipientInnen. Das ist noch relativ leicht nachvollziehbar, wenn man etwa Don Quichotes Kampf gegen Windmühlen als Metapher für beispielsweise den immerwährenden Kampf mit dem inneren Schweinehund versteht. Oder den inneren Schweinehund als Metapher für die eigene Antriebslosigkeit.

Etwas weniger leicht aber dennoch nachvollziehbar ist dieser Zugang für abstraktere Kunstformen. Diese haben weniger denotative Elemente. Goodman ist davon überzeugt, dass

sich ihr Weltenbezug vornehmlich durch Exemplifikation und Ausdruck beschreiben lässt (ebd.).

In einem zweiten wesentlichen Werk, dass sich mit den Symbolen der Kunst beschäftigt, *Die Sprachen der Kunst* (orig.: *Languages of Art*. 1976. Übersetzt von Bernd Philipp) geht Goodman näher darauf ein, wie sich der Bezug von Kunstwerken zur Welt der RezipientInnen erklären lässt. Darin beschreibt er neben der Denotation und Repräsentation, die ich hier nicht näher besprechen werde (eine Lektüre bei Goodman sei aber dennoch empfohlen), auch Exemplifikation und Ausdruck. Während die Denotation und Repräsentation auf buchstäbliche Weise geschieht und von RezipientInnen weitgehend unabhängig ist, zielen Exemplifikation und Ausdruck stärker auf die Überwindung der Außen- zur Innenwelt und umgekehrt ab.

In seiner Theorie geht Goodman detailliert auf die verschiedenen Darstellungsformen, in denen sich die Künste präsentieren können, ein. Da diese Arbeit klären will, ob ein Kunstwerk einer beliebigen Kunstform in eine beliebige andere übersetzt werden kann, werden die spezifischen Darstellungsformen hier nicht detaillierter beleuchtet. Stattdessen geht es im nachfolgenden Kapitel um die Art und Weise, wie Kunst unter Zuhilfenahme von Zeichen und Symbolen Inhalte vermittelt. Immer wieder wird in der Auseinandersetzung damit ersichtlich, dass Kunstwerke sich rhetorischer Tropen – allen voran der Metapher – bedienen bzw. in ähnlicher Weise auf die RezipientInnen wirken.

5.4. Die Metapher

Wie aus dem letzten Kapitel hervorgeht, behauptet Goodman, dass die Welten, die mit den verschiedenen Darstellungsformen der Künste erzeugt werden, zu einem großen Teil aus Metaphern und anderen nicht-denotativen, außerhalb der Verbalsprache angesiedelten Symbolen erschaffen werden.

[M]etaphor involves the perception of similarities or correspondences between unlike entities and processes, so that we can see, experience, think and communicate about one thing in terms of another – our lives as journeys, our minds as machines, our emotions as external forces, people as animals, inanimate objects as people, and so on. This expands our ability to feel, reason and communicate in ways that are characteristically human. (Demjén und Semino 2017: 1)

Wie aus dem Zitat hervorgeht, dienen Metaphern unter anderem also der Darstellung der Emotionen Gedanken und Einstellungen einem bestimmten Sachverhalt gegenüber. Das

sind auch – kann man wohl annehmen – einige der wesentlichsten Inhalte, die durch Kunstwerke vermittelt werden. Und anstatt die oben diskutierten Unterschiede in der Alltagssprachlichen Äußerung und der künstlerischen Äußerung zu suchen oder zu betonen, könnte man sich auf die Gemeinsamkeiten fokussieren. Eine Gemeinsamkeit, die sich über sämtliche Arten der Kommunikation erstreckt, ist die Schwierigkeit der Darstellung oder die Ausformulierung von Gefühlen und Ansichten. Mit anderen Worten die Übertragung oder Translation der Innenwelt in die Außenwelt. „*Der sonderbarste Teil der menschlichen Sprache endlich ist die Bezeichnung ihrer Empfindungen, die Ausdrücke der Liebe und Hochachtung, der Schmeichelei und Drohung*“ (Herder zit. In: Eberfeld 2012: 45). Eben diesen sonderbaren Teil der Sprache sucht die Kunst in ihre Werke zu fassen. Derart fungiert sie oftmals als Pionier für die Alltagssprache. Vieles, was heute eine normale Alltagssprachliche und wenig anregende Äußerung ist, war mitunter bei seiner ersten gleichlautenden Erwähnung eine literarische Form, einen Sachverhalt innovativ, kreativ und das Innerste erhellend darzustellen. Metaphern sind ein äußerst wichtiges Werkzeug der Sprache und unseres gesamten Denkens, mit dem wir uns unsere Welt zu erklären versuchen. Auf den ersten Blick sind sie ein rein linguistisches Phänomen. Setzt man sich jedoch mit dem Zusammenwirken von Sprache und Denken auseinander, und das haben in den 1970er und 1980er Jahren vor allem von Ortony, Lakoff und Johnson getan, stellt man fest, dass Metaphern unser Denken wesentlich beeinflussen. Es entstand die Idee der konzeptuellen Metapher, *Conceptual Metaphor Theory (CMT)*, welche die Metapher in einen gesamt-kognitiven Kontext einführt (Demién und Semino 2017).

Within this theory, metaphor is first and foremost a matter of cognition. Much of our thinking, it is claimed, relies on conventional conceptual metaphors – systematic sets of correspondences between, typically, concrete ‘source’ domains such as *journey* and abstract ‘target’ domains such as *life*. Within this view, metaphors in language, such as ‘I’m at a crossroads in my life’, are seen as linguistic realizations of the conceptual metaphors we think by. (Demién und Semino 2017: 1. Hervorhebungen im Original)

Bevor weiter und genauer auf die Metapher als Darstellungsform eingegangen wird, möchte ich anhand eines einfachen aber sehr anschaulichen Beispiels zeigen, wie sich konzeptuelle Metaphern über semiotische Limitationen hinweg in unserem Denken verfestigen und dieses Mitgestalten. Zuvor sei aber noch einmal auf die oben angesprochene und für diese Arbeit stets angenommene Verwandtschaft von Denken und Sprache (in allen Ausführungen) verwiesen. Die Sprache formt unser Denken, entspricht ihm aber gleichermaßen auch. Zu sagen, das eine oder das andere bestimmt über das Gegenstück, würde die Realität zu vereinfacht darstellen. Sprache und Denken bzw. Kultur entwickeln sich analog zueinander.

5.4.1. Exkurs in Raum und Zeit

Eine der vielleicht am weitest verbreiteten konzeptuellen Metaphern verbindet die Konzepte von Raum und Zeit. Der Raum ist in dem Fall der bekannte, konkrete und gut zugängliche *Ausgangsbereich*. Die Zeit ist eine abstrakte Vorstellung und der *Zielbereich* der konzeptuellen Metapher. Diese beschreibt also das Konzept der Zeit mit Größen, die eigentlich der Beschreibung von Raum entstammen. Wie oben bereits kurz angesprochen, mag das seinen Ursprung in der Linguistik haben, es wirkt sich aber durch die Wirkung der Sprache auf das Denken in einer Art und Weise aus, dass auch die meisten (womöglich alle?) anderen Formen der Kommunikation diese Metapher übernehmen – sie also eine konzeptuelle Metapher wird. Wir betrachten die Zeit – abhängig von der Perspektive und zumindest in den als westlich bezeichneten Regionen der Erde – entweder von links nach rechts (von einer außenstehenden Perspektive) oder von vorne nach hinten/von oben nach unten (von der Innenperspektive). Ein sehr plakatives Beispiel dafür, dass sich diese Metapher nicht nur auf die Linguistik beschränkt, sondern tief in unserem Denken verankert ist, ist das äußerst bekannte Bild von der Evolution der Menschheit.

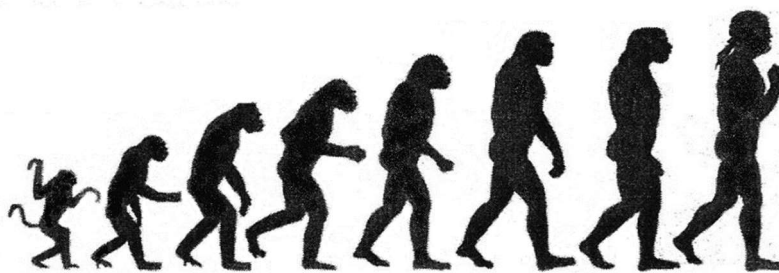


Abbildung 1: Hominisation (Wikipedia)

Es beschreibt grob umrissen die evolutionsbedingte Entwicklung körperlicher Merkmale, die ihr Ende im heutigen, modernen Menschen, dem *homo sapiens*, findet. Funktionieren kann es nur durch die Verwendung von ursprünglich (?) räumlichen Parametern für die Beschreibung von Zeit. Das passiert in dreifacher Weise, wobei sich die verschiedenen Formen der zeitlichen Darstellung mithilfe des Raumes gegenseitig bestätigen und verstärken. Sie würden aber auch für sich alleine recht gut funktionieren, was ich hier kurz zeigen möchte:

(1) Die Reihung der dargestellten Entwicklungsstufen von links alt zu rechts neu verleiht dem Bild eine recht eindeutige chronologische Leserichtung.

(2) Die verschiedenen Entwicklungsstufen sind im Profil zu sehen, wobei jede Stufe mit dem Gesicht nach rechts neu gewandt ist. Die Blickrichtung gibt Aufschluss darüber, in welche Richtung die Entwicklung verläuft.

(3) Durch die Darstellung im Profil wird auch ersichtlich, dass die einzelnen Entwicklungsstufen sich in einer Pose befinden, die uns darauf schließen lässt, dass sie in Bewegung sind. Wiederum ist die Richtung der Bewegung gleich der Richtung der Entwicklung.

Mittlerweile gibt es unzählige Abwandlungen dieser Darstellung der menschlichen Evolution. Sei es mit Männern oder Frauen; weißen oder farbigen Menschen; sei es mit dem aufrecht gehenden Menschen als letzte Entwicklungsstufe oder einem Menschen, der wieder gebückt gehend oder sitzend in sein Smartphone starrt. Man könnte sagen, das Bild selbst ist mittlerweile eine weit verbreitete Metapher für gesellschaftspolitische Entwicklungen geworden.

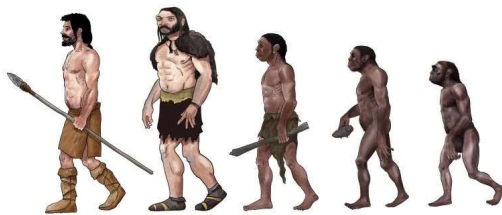


Abbildung 2: Die Evolution des Menschen (Nicolas Primola)

Dabei verleitet bereits das Verändern von einem der obigen Aspekte zu einer oftmals sehr naheliegenden unterschiedlichen Interpretation, die meist auf eine Form von Gesellschaftskritik hinausläuft. Oder aber zumindest ein paar gedankliche Windungen erfordert. Das Beispiel in Abbildung 2 ist im Grunde genommen lediglich eine Spiegelung. Das heißt, Punkt (1), die Leserichtung ist nicht erfüllt, wobei Punkt (2), die Blickrichtung, und Punkt (3), der Gang, auch hier zu sehen sind. Viele BetrachterInnen, die die konzeptuelle Metapher der Zeit als Beschreibung im Raum verinnerlicht haben, werden sich auf den ersten Blick fragen, warum sich die Menschheit in diese Richtung entwickelt. Genauso wie sich zumindest wundern würden, wenn eine Zeitgerade von rechts nach links verlaufen würde. Andererseits werden Personen, die es gewohnt sind, von rechts nach links zu schreiben bzw. zu lesen, kein Problem damit haben.

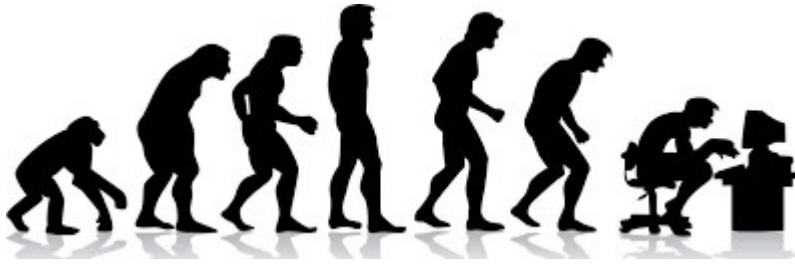


Abbildung 3: Theory of Evolution of Man (Depositphotos)

Betrachten wir einige weitere leicht abgewandelte Versionen des Bildes: Ist der letzte Entwicklungsschritt der einzige, der nicht geht, hat die Evolution ihren Höchststand erreicht; ist er nach links gewandt, entwickelt sich die Menschheit zurück; manchmal ist der letzte Entwicklungsschritt nicht der, der am weitesten rechts steht, sondern links daneben UND nach links gehend. Dann hat die Menschheit bzw. die Evolution umgedreht, weil in der Entwicklung irgendwo ein Fehler stattgefunden haben muss. Das Internet ist voll von Bildern dieser Art in allen möglichen Abwandlungen.



Abbildung 4: Go Back (Redbubble)

Versetzt man sich in die Innenperspektive einer der Entwicklungsstufen wird aus der Entwicklung von links nach rechts – wie oben bereits kurz angedeutet – eine Entwicklung nach vorne. Was sich hinter mir befindet, ist dann für mich unwiederbringliche Vergangenheit, ist mein Blick doch ausschließlich nach vorne gerichtet. Ein sehr modernes Phänomen, mit dem sich diese Innenperspektive gut veranschaulichen lässt, sind diverse Soziale Netzwerke. Dort hat man bezeichnenderweise eine Timeline, in der neuere Einträge oben und ältere unten sind. Oben und unten sind die zweidimensionalen Darstellungsarten von vorne und hinten, wie man beispielsweise auch anhand von Pfeilen an Straßenverkehrstafeln sehen kann.

Der Raum als Metapher zur Vorstellung von verschiedenen Konzepten zieht sich durch viele Disziplinen. Auch die Betrachtung von Translation ist stark davon geprägt – wenngleich sich die Translationswissenschaft dessen mittlerweile bewusst geworden ist (siehe obige Beschreibungen von Translation). Man nehme etwa die weit verbreitete Vorstellung von Translation als Brückenbau. Kulturen werden verortet, als einander näher oder ferner liegend betrachtet. Es gibt keine Verbindungen zwischen den zwei Orten, weshalb eine Brücke gebaut werden muss (vgl. hierzu auch Steyskal 2017). Gleichmaßen verorten wir verbale und eben auch andere Formen von Sprache. Die räumlich-metaphorische Trennung schafft eine vermeintlich tatsächliche Trennung, welche aber nicht die Realität widerspiegelt.

5.5. Kunst und Rhetorik

Danto rückt in seiner kunstphilosophischen Abhandlung *Die Verklärung des Gewöhnlichen* (1991. Original: *The Transfiguration of the Commonplace*) Rhetorik, Stil und Ausdruck als drei Weisen der Welt Darstellung in einen von der semiotischen Form unabhängigen Kontext und hält fest (1991: 257):

Aristoteles befasst sich mit den Gemütsbewegungen in erster Linie als den Wirkungen der Rhetorik, die bestimmte Einstellungen zu all dem wecken will, was auch immer beschrieben wird – und die er so beschreibt, dass die entsprechenden Gemütsbewegungen ursächlich hervorgerufen werden.

Und etwas später (257f.):

Es geht also um mehr, als nur zu erreichen, dass eine bestimmte Beschreibung als wahr akzeptiert wird. Es geht darum, gegenüber dem so beschriebenen Objekt die Art von Einstellung hervorzurufen, die man ursprünglich spontan eingenommen hätte, wenn man es in dem Licht gesehen hätte, in das der Rhetoriker es zu stellen verlangt.

Diese Beschreibungen der Rhetorik handeln von Aristoteles und wirken wohl auch daher stilistisch etwas antiquiert. Als Rhetoriker könnte ich jetzt die manipulative Konnotation, die obige Zitate zur Rhetorik womöglich auslösen, etwas entschärfen oder diverse Begriffe durch welche ersetzen, die inhaltlich keine gröbere Veränderung bedeuteten, aber mit deutlich weniger manipulativem Charakter konnotiert wären. Aber das überlasse ich den LeserInnen. Wenn wir von Kunstwerken als Artefakte sprechen, die die RezipientInnen zu einer kunstästhetischen Erfahrung animieren sollen, und wenn diese außerdem die Innenwelt der impliziten UrheberInnen mit der Außenwelt verknüpfen sollen, dann, so finde ich, kann man

das ruhig als eine Art der Manipulation betrachten. Ohne damit irgendetwas Negatives in Verbindung zu bringen. Rhetorik als Redekunst und Kunst im Allgemeinen sind sozusagen per Definition auch Manipulation, da sie die Perspektive der RezipientInnen lenken. Kurz gesagt, es geht um Gemütsbewegungen und nicht um Gemütszustände (Danto 1991: 258).

Weiterhin in Anlehnung an Aristoteles' Rhetorik unterstreicht Danto (1991: 258ff.) dessen These, die wirksamsten rhetorischen Mittel wären jene, bei denen die RezipientInnen von den RhetorikerInnen bewusst offengelassene Lücken in der Argumentation vermeintlich aktiv füllen. Beispiele dafür sind das Enthymem und die rhetorische Frage. Diese Mittel sind derart gestaltet, dass sie in Wahrheit nur eine Antwort oder Lückenfüllung zulassen, aber den RezipientInnen vorgaukeln, sie würden einfach in Einklang mit den RhetorikerInnen denken, mit ihm auf einer Wellenlänge sein oder einer Harmonie der Verständigung. Eine spezielle Form eines solchen rhetorischen Mittels stellt die Metapher dar. Sie lässt eine implizite Lücke offen, die den Gesetzen der Logik folgend, so aussieht:

Ein Punkt, den Aristoteles [...] als das Auffinden eines Mittelgliedes *t* erklärte, so dass es dann, wenn *a* metaphorisch *b* ist, irgendein *t* geben muss derart, dass *a* gegenüber *t* das ist, was *t* gegenüber *b* ist.

Das entscheidende bei der Metapher und ihrer Funktionsweise ist für Danto die Tatsache, dass sie die RezipientInnen dazu animiert bzw. von ihnen fordert, die Lücke, die die Metapher offenlässt, zu schließen. Für ihn sind Kunstwerke – egal welcher Kunstform sie entspringen – Metaphern ähnlich. Es sind für ihn Transfigurationen von bekannten Sachverhalten. „*Es gehört zur Struktur der metaphorischen Transfiguration, dass ihr Sujet seine Identität durchgängig aufrechterhält und als solches wiedererkannt wird. Folglich Transfiguration und nicht Transformation*“ (Danto 1991: 256. Hervorhebung im Original). In Analogie zur Unterscheidung zwischen Transfiguration und Transformation unterscheidet er zwischen Motiv und Modell. Das Modell als Ergebnis von Transformation stellt nur das dar, wofür es eben Modell steht, während das Motiv als Ergebnis der Transfiguration seine bekannten Charakteristika behält und eine metaphorische Verbindung zu einem zweiten Sachverhalt eingeht. Es geht um einen Sachverhalt, der „*seine Identität durch eine Substitution bewahrt, die es im Lichte neuer Attribute erhellen soll*“ (Danto 1991: 262).

Mit der Betrachtung von Kunst als die Rhetorik gebrauchend deutet Danto auf eine Verbindung hin, die zwischen Konzepten besteht, die vielmals nicht genug Betrachtung erfährt. Indem er das Verstehen von Kunstwerken als antwortendes Verstehen und Interpretieren in

Verbindung mit der Kunst der Rhetorik bringt, bringt er die künstlerische Äußerung – konsequenterweise jede Äußerung – in Verbindung mit Sprache. Und damit stehen auch das Denken und die Kognition in Verbindung zur Sprache. Wie etwa auch bei der konzeptuellen Metapher schon zu sehen war. Wie in dieser Arbeit bereits mehrfach diskutiert, kann Sprache nicht getrennt von der Kultur betrachtet werden. Cooke (2017: 161) sagt, Sprache zeigt das Verhältnis einer Gesellschaft zu ihrer Umwelt.

Sprache ist kein Instrument, das wir verwenden. Sie ist nicht mimetisch; sie hat nicht die Funktion, die Realität abzubilden. Sprache ist etwas, das in uns entsteht, weil wir unsere Relationen zueinander entsprechend unseren systeminhärenten Bedürfnissen gestalten müssen. Sprechen ist eine Form der Gestaltung der relationalen Dynamik, in der wir leben.

So gesehen ist die oft zitierte Behauptung, die Sprache lenkt oder bestimmt das Denken maximal eine Seite der Medaille. Auf der anderen Seite muss es auch so sein, dass jeder sprachlichen Form ein Denken vorausgegangen ist – schon bei deren erster Formulierung. Wir denken also auch in Begrifflichkeiten und Zusammenhängen, die die jeweilige Sprache formen. Und das gilt laut Danto für die verbale Sprache genauso wie für alle anderen Arten der Äußerung und des Verstehens. „*Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache*“ (Gadamer 1960: 478). Gadamer (ebd.: 419f.) ist mit seinem hermeneutischen Sprachbegriff in dieser Hinsicht noch viel drastischer:

Die Sprache ist nicht nur eine der Ausstattungen, die dem Menschen, der in der Welt ist, zukommt, sondern auf ihr beruht, und in ihr stellt sich dar, dass die Menschen überhaupt Welt haben. Für den Menschen ist die Welt als Welt da, wie sie für kein Lebendiges sonst Dasein hat, das auf der Welt ist. Dies Dasein der Welt aber ist sprachlich verfasst.

Betrachtet man dieses Zitat in Zusammenhang mit der darüber liegenden Kurzdefinition von Sprache als „*Sein, das verstanden werden kann*“, sieht man, dass sich Menschen mithilfe der Sprache die Welt einteilen und das dazu führt, dass die Sprache wesentlich dafür ist, wie eben die unstrukturierte Welt von den Menschen wahrgenommen, verarbeitet und strukturiert wird. Das hat zumindest zwei wesentliche Konsequenzen für die Betrachtung von Kunst und ihre Translation.

Erstens kann kein Kunstwerk unabhängig vom jeweiligen kulturellen Hintergrund verstanden werden. Jedes Kunstwerk ist, genau wie jeder andere Text, in ein Netzwerk aus intertextuellen Bezügen verflochten, wird davon geformt und formt dieses mit, so, „*dass eine*

geschichtslose Kunsttheorie sich philosophisch nicht verteidigen lässt“ (Danto 1991: 266). Das bedeutet auch, dass der künstlerische Diskurs wie jeder andere nicht unabhängig vom Gesamtdiskurs, der in einer Gesellschaft herrscht, betrachtet werden kann. Inklusive seiner gesamten Kapital- und Machtverteilung. Somit ist jedes Kunstwerk gewissermaßen als Antwort auf den Diskurs zu verstehen. Möglicherweise – aber keinesfalls zwingend – etwa auf die Kunstgeschichte. Auf all das wird im folgenden Kapitel noch genauer eingegangen.

Zweitens entkoppeln wir die Rhetorik und alles, was dazugehört, von der verbalen Sprache und betrachten es aus dem umfassenderen Feld der Kommunikation sowie der Kognition. Wie oben erwähnt verwenden wir Begriffe in unserem Denken, um die Welt zu strukturieren, um sie zu verstehen. Hinsichtlich des Kunstwerkes sagt Danto (1991: 267):

Die Rhetorik des Werks setzt die Zugänglichkeit zu den Begriffen voraus, aus denen die Enthymeme, die rhetorischen Fragen und die Tropen selbst vervollständigt werden, und ohne sie kann die Kraft des Werkes und damit das Werk selbst nicht empfunden werden.

Dabei scheint es wichtig zu sein, zu erwähnen, dass Danto in seiner Theorie von Kunst die Rhetorik zwar als intentional aber nicht zwingendermaßen bewusst verwendet beschreibt (1991: 167). Daraus folgt, dass auch jene Tätigkeit, die man oft als *aus dem Bauch heraus* beschreibt und die damit eher auf der inspirierten Seite der Äußerung anzusiedeln ist, wenn man die beschriebene Unterscheidung von Gottlieb verwendet, unbewusst auf rhetorische Mittel zurückgreifen muss. Auch diese Annahme resultiert aus dem Verständnis, dass die Rhetorik sich durch unsere gesamte intentionale Kommunikation zieht.

Ein wichtiger Aspekt bei Kunstwerken und ihrer Interpretation ist natürlich auch der Titel des Werkes. Dessen Bedeutung für das Verstehen von Kunstwerken potenziert sich nahezu mit dem Grad an Abstraktheit, den ein Kunstwerk aufweist (vgl. hierzu Dantos Beispiele eines Gemäldes eines roten Quadrats mit verschiedenen Titeln: 1991: 17ff.). Je abstrakter ein Kunstwerk, umso schwieriger wird es – oder umso mehr verschiedene Möglichkeiten gibt es – darin ein Sujet zu erkennen. Der Titel kann dann den Kontext vorgeben, in dem ein Werk zu rezipieren ist. Oder er fungiert als denotative Komponente. Der umgekehrte Fall, bei dem das Werk selbst (der Titel ist natürlich genau genommen auch Teil des Werkes selbst, aber ich denke, es ist klar, was hier gemeint ist) das Sujet darstellt und der Titel darüber Auskunft gibt, in welcher Form es metaphorisch betrachtet werden sollte, ist natürlich gleichermaßen möglich.

Danto untermalt seine Theorie der Kunst vornehmlich mit Beispielen aus der Malerei. Mit den von ihm beschriebenen visuellen Metaphern in der Malerei lässt sich jedoch ohne große gedankliche Umschweife auch auf die Plastik und die Architektur schließen, die in ihren Eigenschaften ebenfalls sehr *augenlastig* sind. Darüber hinaus braucht es für die Literatur wohl keine genauere Auskunft darüber, wie Metaphern oder Rhetorik generell darin funktionieren. Etwas schwieriger – und von Danto weitgehend außen vorgelassen – gestaltet sich die Betrachtung von Metaphern in der Musik. Andererseits zeigt die Praxis im Umgang mit Musik, dass wir auch sie zu verstehen suchen. Musik wird nur allzu oft mit Emotionen beschrieben, die sie vermeintlich vermittelt. Ohne umfangreiches Musikwissen zu besitzen, wissen wohl die meisten, dass Melodien, die auf einer Dur-Tonleiter basieren eher als fröhlich und hell gelten, während man Moll eher mit Traurigkeit und Melancholie verbindet. Zunächst sei erwähnt, dass Musik sich als geistige Kunst oder Zeitkunst ihren Raum selbst schaffen muss. Dafür bedient sie sich einer konzeptuellen Metapher, bei der sich wiederum der Raum als der Ort konstruiert, in dem sich die Musik abspielt. So sprechen wir etwa von Tonhöhen und -tiefen und deren Bewegungen in Tonleiter. Ob und inwiefern Musik als wörtlich oder doch eher als metaphorähnlich zu betrachten ist, diskutiert Severin Schroeder in *Music and Metaphor* (2013: 16).

Music is, as already discussed, in constant movement. And in many pieces, as a passage progresses, its emotional characteristics develop and change. A lot of music gives us the impression of a narrative, which cannot be more aptly described than by comparing it to a real narrative with a similar structure.

Genauer behandelt wird die Musik in Kapitel 6.2.

Schließlich geht Danto in seiner Kunsttheorie noch darauf ein, dass es natürlich zeit- und ortsabhängig – also genauer gesagt vom Publikum abhängig – ist, ob eine Metapher auf eine gewisse Weise funktioniert. „Die ‚Präsentationsform‘ bei Metaphern besitzt das, was sie an Bedeutungen und Assoziationen trägt, natürlich immer nur in einem historisch-kulturellen Rahmen“ (Danto 1991: 287. Hervorhebung im Original). Er erwähnt etwa die Metapher *Du bist meine Sonne*, die ursprünglich von Shakespeare stammt. Unabhängig davon, welche Bedeutungen sie bislang im genauen hatte, kann man risikofrei sagen, dass sie Julia wohl tendenziell eher in ein positives Licht gerückt hat. Ein Gedankenspiel dazu: Mit dem fortschreitenden Klimawandel und der damit einhergehenden Erderwärmung, die in vielen Regionen des Planeten schwerwiegende Folgen mit sich bringt, könnte eben diese Metapher eine 180-Grad-Wandlung erleben. Sie könnte weiterhin als Metapher bestehen bleiben, das zu

beschreibende Sujet jedoch in gänzlich negatives Licht rücken. Konnotationen wie Licht, Wärme, Erleuchtung, Lebensgrundlage, Reinheit könnten durch andere, wie Hitze, Dürre, Brände, Hunger und Tod ersetzt werden.

Obwohl sie übersetzt werden können, werden Metaphern deshalb aufgrund der kulturellen Unterschiede, die mit den beiden Sprachen einhergehen, durch die Übersetzung gewinnen oder verlieren. Bei Metaphern kann also von Abweichung ebensowenig die Rede sein wie bei Zitaten, Modalitäten, propositionalen Einstellungen oder Texten. So wie es letzten Endes auch keine Abweichung gibt, wenn wir die logische Aufmerksamkeit vom Gebrauch auf die Erwähnung eines Ausdrucks verschieben.

In aller Kürze zusammengefasst zeigt uns Dantos Betrachtung von Kunst als die Rhetorik gebrauchend, und seine Ansichten darüber, inwiefern diese übersetzbar ist, was auch die Translationswissenschaft sagt: Übersetzt werden nicht einzelne Wörter, Zeilen, Sätze, Absätze oder Kapitel von einer in eine andere Sprache, übersetzt werden Werke, die einem angenommenen Diskurs entstammen, in einen anderen Diskurs. Nicht nur, aber speziell bei der Translation von Kunstwerken geht es darum, das, was ein Kunstwerk nicht sagt, aber vermeintlich andeutet auf eine andere Weise anzudeuten. Wenn man so will, muss eine neue Metapher geschaffen werden, bei der weiter oben angesprochenes t als die Lücke zwischen a und b möglichst gleich bleiben soll, a und b jedoch in der Translation gänzlich anders sein können. Im Folgenden soll nun die möglicherweise auf ersten Blick nicht in diese Arbeit passende Kunstkritik im Hinblick auf die Absichten dieser Arbeit untersucht werden.

6. Kunst und Kritik

In diesem letzten großen Kapitel soll nun endlich die Frage beantwortet werden, ob und inwiefern die Kritik von Kunstwerken als eine Translation eben dieser angesehen werden kann. Wenn das der Fall ist, und wenn Kunstkritik außerdem selbst Kunst sein kann, stellt sie den Beweis dar, dass Kunst in Kunst übersetzt werden kann und vor allem zeigt sie auch, dass es jahrhundertelange Praxis ist, Kunst durch Kunst zu beschreiben. Dazu gilt es zuerst natürlich zu klären, was Kunstkritik überhaupt ist, welche Funktionen sie erfüllt und wie sie diese Funktionen erfüllt. Vorab sei jedoch an dieser Stelle erwähnt, was über der gesamten Arbeit wie Damokles' Schwert hängt. Mit der Kritik Hand in Hand geht die Macht. So nannte Goethe die RezensentInnen „*Königsmacher*“Innen (Dresdner 1968: 18). Dresdner hält außerdem fest, dass es zwar das Urteil über Kunst so lange gibt wie Kunst selbst, von der Kunstkritik jedoch erst ab dem Zeitpunkt zu sprechen ist, ab dem sich das Urteil organisiert hat (Dresdner 1968: 26). Jetzt könnte man davon ausgehen, dass eine Arbeit, die sich mit Kritik, Kunst, Interpretation und Translation beschäftigt nie vollständig sein kann, wenn dem Aufzeigen bzw. zumindest der Thematisierung diverser Machtstrukturen nicht ausreichend Raum zukommt. Dazu möchte ich an dieser Stelle zwei wesentliche Punkte klären: Zum einen betrachte ich diese Arbeit zu großen Teilen als den konkreten Fall, in dem Machtstrukturen sich entwickeln bzw. reproduzieren, vorgelagert. Zum anderen hoffe ich, dass aus der Arbeit ersichtlich ist, dass ich jedweder Wertung oder Hierarchisierung von verschiedenen Positionen, sei es bei den KünstlerInnen, KritikerInnen oder TranslatorInnen, versuche aus dem Weg zu gehen. So wie in dieser Arbeit jedes Artefakt mit dem zumindest eine Person eine kunstästhetische Erfahrung macht als Kunstwerk angesehen wird, wird jede Person, die eben so ein Artefakt produziert als KünstlerIn, jede Person, die sich darüber interpretierend äußert als KritikerIn und jede Person, die das Werk in eine andere Form steckt als TranslatorIn betrachtet, unabhängig davon, aus welcher Position und mit welchen Mitteln ausgestattet und mit welchen Absichten das geschieht. Inwiefern die beiden letzteren oder überhaupt alle drei AkteurInnen sich in derselben Person vereinigen können, soll letztlich geklärt werden. Das soll nicht heißen, dass Translation, wie oben besprochen, keine Expertentätigkeit sei, und selbiges gilt auch für die Kunst und die Kritik. Es soll hier lediglich der Erfolg der Translation, der Kritik oder des Kunstwerkes hintangestellt werden. Fragen der Macht sind intrinsisch mit den Bereichen der Kunst, der Kritik und der Translation verwoben, sind jedoch im konkreten Fall zu behandeln. Gleichmaßen finden einzelne Methoden der Kritik und Strategien der Translation im

Besonderen Verwendung und werden genau deswegen in dieser Arbeit nicht dezidiert behandelt.

Bode (1968: 12. Hervorhebung im Original) hält im Vorwort von Dresdners Abhandlung über die *Entstehung der Kunstkritik* über die klassische Kritik der bildenden Künste fest: „*Der Kunstkritiker nimmt [...] eine Schlüsselstellung im magischen Dreieck der Beziehung ‚Kunstwerk-Interpretation-Publikum‘ ein. Er ist ein Makler, ein Vermittler. Versteht er sich so, dann hat er meistens eher das Publikum auf seiner Seite als den Künstler.*“ Tauscht man an dieser Aussage lediglich das Wort Kunstkritiker mit dem Wort TranslatorIn (!), so wäre diese Aussage durchaus auch für die Translation so zu akzeptieren. Es bedarf wohl keiner näheren Erklärung, inwiefern auch die Translation eine vermittelnde Tätigkeit darstellt. Und auch das angesprochene Spannungsverhältnis – „*Ich sitze im kleinsten Raum meiner Wohnung und lese Ihre Kritik. Gleich werde ich sie hinter mir haben*“ (Max Reger in einer Karte an einen Kritiker. Zit. In: Köhler 1993: 47) – zwischen KritikerIn und KünstlerIn lässt sich auf die Translation umlegen. Diese hat seit jeher mit dem *Vorwurf* des parasitären Charakters dem Original gegenüber zu kämpfen. So wie auch die Translation hat auch die Praxis der Kunstkritik stets ihre generelle Daseinsberechtigung verteidigen müssen. Andererseits zeugt jedoch die Macht, die sie über die Kunst und deren Publikum auszuüben vermag, in gewisser Weise von ihrer Daseinsberechtigung sowie von der Notwendigkeit, sie genau zu betrachten, was schließlich auch in den verschiedensten Disziplinen, die Kunst zum Gegenstand haben, geschieht (vgl. Dresdner 1968). Das Wort „Vorwurf“ ist an obiger Stelle hervorgehoben, um zu betonen, dass der parasitäre Charakter an dieser Stelle explizit negativ konnotiert ist. In der weiter unten beschriebenen Diskussion über die Kritik in der Dekonstruktion wird der Ausdruck parasitär anders, nicht negativ, gebraucht. Dort wird davon ausgegangen, dass jede Äußerung mit dem ganzen Diskurs in einer parasitären Verbindung steht. Das heißt, sie entstammt dem Diskurs, zieht ihren Gehalt daraus und baut darauf auf (vgl. Habermas 1988). Und Bode kommt zu einem weiteren wenig positiven Urteil über die Kritik der bildenden Künste. Er schreibt (Bode 1968: 12), „*sie hält ihr Publikum auf dem informativen Stand von vorgestern.*“ Auch darin sehe ich eine Parallele mit der Translation. Diese ist der ständigen Gefahr ausgesetzt, in ihrem Bedürfnis der Etablierung einer funktionierenden Kommunikation Klischees von gestern für ihren vermeintlichen Erfolg heranzuziehen. Bode (1968: 13ff.) verlangt eine Kritik – auch der bildenden Künste – die neben der Beschreibung von Bildformen und Bildinhalten eine kontextuelle Einbettung vornimmt, die Platzierung beleuchtet und Mut zur Subjektivität der Interpretation besitzt, anstatt das tote Pferd der vermeintlichen Objektivität

in die Bedeutungslosigkeit zu reiten. Ich denke, ein weiterer Vergleich mit der translatorischen Praxis erübrigt sich an dieser Stelle bzw. wurde im Kapitel über Translation bereits darüber gesprochen, dass – wie bei Cooke beschrieben – Ausgangstext und Zieltext lediglich die Lebenserfahrung der TranslatorInnen gemein haben und damit unmöglich ein Anspruch auf Objektivität einer Translation erhoben werden kann – schon gar nicht bei künstlerischen Texten.

Es ist jedoch nicht so, dass Kunstkritik gleich Kunstkritik ist. Die Weisen, in denen ebensolche Kritik betrieben werden kann, sind mannigfaltig. Gemein haben sie natürlich alle den Rezeptionscharakter und damit sind zumindest alle KritikerInnen RezipientInnen und InterpretInnen. Abermals möchte ich auf oben besprochene Sphäre von Translation nach Gottlieb verweisen, in der zwischen inspirierter Translation als ein Extrem und konventionalisierter Translation als anderes Extrem unterschieden wird. Die tatsächliche Realisierung läuft irgendwo dazwischen ab. In Analogie dazu kann Kunstkritik einerseits eher technischer Natur sein (was der konventionalisierten Art entspricht). Dazu gehört etwa die Stilkritik, die Überprüfung der Echtheit oder Qualität eines Werkes. Arbeiten also, die KunsthistorikerInnen bewerkstelligen. Andererseits kann sie eher intuitiv-interpretativ stattfinden (was der inspirierten Art entspricht). Dazu zählt die Kunstkritik als literarische Gattung (Dresdner 1968:26). Wie ebenfalls besprochen, wird die Translation von Kunst in andere Kunstformen eher der inspirierten Translation zuzurechnen sein. Daraus folgt, dass, wenn nun die Kritik als eine künstlerische Form aufgefasst werden soll, letztgenannte Art der Kritik als literarische Gattung in den Fokus genommen werden wird. Im Vergleich zu KunsthistorikerInnen, die ihren Gegenstand erst im Nachhinein untersuchen, schreibt Dresdner (1968: 28) über KunstkritikerInnen:

In seine Werkstatt tritt das Neue, oft fremdartig Unverständliche gleichsam noch warm von der Hand seines Schöpfers ein und bedrängt ihn mit seiner ungeheuren, rätselvollen Gegenwärtigkeit; er steht unmittelbar vor und zwischen den Kunstwerken; ohne Distanz und Übersicht soll er ihre Gestalt und Art erkennen, sie untereinander ebenso wie mit Vergangenheit und Gegenwart in eine Ordnung bringen, ihre Werte darstellen. Dazu reichen die Hilfsmittel der Wissenschaft allein nicht aus; der Kritiker kann ihrer nicht entbehren, aber das Letzte und Beste der Kunstkritik entstammt doch dem Instinkt, der Phantasie, der Kongenialität – kurz: einem künstlerischen Element.

Und er (ebd.) kommt zu dem Schluss: „*Die Kunstgeschichte ist Wissenschaft, die Kunstkritik ist Wissenschaft und Kunst zugleich.*“ Und wiederum ist die Ähnlichkeit mit der – literarischen – Translation frappierend. Es fehlt jedoch noch immer eine klare Definition

dessen, was denn nun die Kunstkritik in der besprochenen Form überhaupt ist. Dresdner (1968: 28) beschreibt sie als „*diejenige selbständige literarische Gattung, welche die Untersuchung, Wertung und Beeinflussung der zeitgenössischen Kunst zum Gegenstand hat.*“ Anders als Dresdner nennt Read (1957: 10f.) drei Arten der Kunstkritik: die Fachkritik, die historische Kritik und die ästhetische oder philosophische Kritik. Wobei die letztere jene Art der Kritik ist, die für diese Arbeit – und auch in den Essays von Read – von Bedeutung ist. Sie ist entweder informativ oder interpretierend oder beides (ebd.). Die oben angesprochene Verbindung zwischen der Kunstkritik und der Wissenschaft, namentlich der Kunsttheorie, zeigt sich darin, dass beide in einem gegenseitig wirkenden Spannungsverhältnis stehen. So ist es die Kunstkritik, die den Nährboden für die Kunsttheorie darstellt, während sie sich gleichzeitig auch auf sie bezieht und sich ihrer bedient. Man kann sagen, die Kunstkritik arbeitet induktiv und die Kunsttheorie deduktiv (Dresdner 1968: 29ff.)

Bevor schließlich die Kunstkritik als literarische Gattung detaillierterer Betrachtung unterzogen werden soll, geht es im nächsten Kapitel zunächst um die Rolle der Literaturkritik in der dekonstruktivistischen Debatte, wo ihr eine – ungewohnt – zentrale Rolle zukommt.

6.1. Dekonstruktion

„*Dekonstruktion nennt Derrida sein Verfahren, weil es die ontologischen Gerüste, die die Philosophie im Laufe ihrer subjektzentrierten Vernunftgeschichte errichtet hat, abräumen soll*“ (Habermas 1988: 223. Hervorhebungen im Original). Bevor in detaillierterem Maße auf die Kunstkritik eingegangen wird, gilt es ein Thema explizit zu machen, das die vorliegende Arbeit zwar genau genommen schon sämtliche Kapitel hindurch begleitet und mitgestaltet, bis jetzt jedoch weitgehend im Verborgenen blieb. Wie die Überschrift wenig geheimnisvoll verrät, handelt es sich dabei um die Dekonstruktion. Sie hat uns in dieser Arbeit schon geholfen, semiotische Grenzen als solche zu erkennen und Inhalte davon unabhängig zu machen, wodurch die Übersetzbarkeit von Kunstwerken grundsätzlich erst ermöglicht wird. Außerdem hat sie den Status von Translationen und der Originale neu definiert. Walter Benjamin hat als vermeintlicher Vorläufer der Dekonstruktion die Grenzen zwischen Original und Translat aufgehoben und letzteres als Erweiterung des Originals betrachtet. Es wurde festgehalten, dass kein Text – und damit auch kein Kunstwerk – autonom vom übergeordneten Diskurs existiert, sondern sich immer in einer Beziehung zu diesem befindet. Es wurden die Kunsttheorien von Goodman und Danto besprochen, die zum großen Teil auf Derridas Überlegungen und

Zeichentheorie aufbauen. Eine Kernerkenntnis Derridas, sozusagen Begründer der Dekonstruktion, die für die Translationswissenschaft von zentraler Bedeutung ist und darin hinreichend behandelt wird, fasst Habermas (1988: 207) treffend und prägnant zusammen:

Derrida bestreitet, dass eine Bedeutungsintention jemals in der erfüllenden Intuition aufgehen, mit ihr zu Deckung gelangen, in ihr zerschmelzen kann. Eine Intuition kann niemals jenen mit dem Ausdruck ausgestellten Wechsel der Bedeutungsintention einlösen. Vielmehr sind zeitliches Gefälle und Andersheit sprachlichen Ausdrucks, der ja gerade in Absenz dessen, worauf sich das jeweils Gemeinte und das Gesagte beziehen, verständlich bleiben muss; wie auch für die Struktur der Gegenstandserfahrung, die nur im Vorgriff eines interpretierenden, nämlich das aktuelle Erleben überschreitenden und insofern nicht präsenten Ausdrucks als etwas gegenwärtig Wahrgenommenes identifiziert und festgehalten werden kann.

Nun kann man, so denke ich, wenn wir über die Rezeption von Kunstwerken sprechen durchaus davon ausgehen, dass die Intuition – oder wie mit Gottwald besprochen, die Inspiration – dabei im Vergleich zu konventionalisierteren Ausdrucksformen eine gewichtigere Rolle spielt.

Schließlich wurden in dieser Arbeit die rhetorischen Mittel betrachtet, die sich ihren Weg von linguistischen oder literarischen Phänomenen hin zur Betrachtung der Kunst gebahnt haben. Überlegungen hinsichtlich der Rhetorik werden auch in diesem Kapitel eine zentrale Rolle einnehmen. Eine wesentliche Diskussion, die sich in der Philosophie über die Dekonstruktion ergeben hat, soll an dieser Stelle kurz nachgezeichnet werden. Der Diskurs und das diskursive Denken stellten die Philosophie vor ein alles Denken durchdringendes und sich ständig selbst reproduzierendes Problem der Undurchschaubarkeit, weil jede Äußerung mit einem undefinierbaren Pool von vorausgegangenen Äußerungen und Sachverhalten in direkter oder indirekter Beziehung steht. Wie Habermas (1988: 220) beschreibt, blieb einzig die künstlerische Arbeit, um sich weiterhin mit dem vermeintlichen Teufelskreis der Logik und der Rationalität zu beschäftigen bzw. diesem zu entfliehen. Damit sind wir wieder beim Kern dieser Arbeit angelangt. Wie auch bereits mit Benjamin besprochen, stellt spätestens die Dekonstruktion Vorstellungen von der Erst- und Nachrangigkeit von Äußerungen, Originalen und Übersetzungen in Frage. Diese Vorstellungen beruhen ebenfalls auf oben genannter Beziehung einer Äußerung zum Diskurs. Neben dem Hinterfragen und Aufbrechen von kategorialen Begrifflichkeiten, die lange zur Regel hochstilisiert wurden, werden in der Dekonstruktion vor allem auch die Hierarchien zwischen verschiedenen Systemen in Frage gestellt und gegebenenfalls aufgehoben. Derrida zielt unter anderem darauf ab, die

Vorherrschaft der Logik über die Rhetorik in der Philosophie zu brechen bzw. sogar die Rhetorik über die Logik zu stellen (Habermas 1988: 221). „*Dann kann der Dekonstruktivist die Werke der Philosophie wie Werke der Literatur behandeln und die Metaphysikkritik an die Maßstäbe der Literaturkritik angleichen, die sich nicht szientistisch missversteht*“ (ebd.: 222).

Habermas und andere stellen sich gegen diese Forderung Derridas, da sie nicht den jeweiligen Funktionen von Philosophie und Literatur gerecht würde. Für die Absicht dieser Arbeit von großer Bedeutung sind jedoch die Aussagen und Schlüsse der beteiligten DiskutantInnen über die Rhetorik und die Literaturkritik. Sowohl die Rhetorik als auch die Literaturkritik nehmen dabei eine zentrale Rolle ein. Derrida stellt die Zweitrangigkeit der Kritik gegenüber jenem Werk, das es behandelt, in Frage. Im Laufe der Jahre der Literaturkritik haben verschiedene Methoden der Kritik und der Interpretation immer wieder aufgezeigt, dass vorherige Methoden unzureichend sind, und es letzten Endes unmöglich scheint, zu einer richtigen Interpretation literarischer Werke zu gelangen (siehe auch obiges Zitat). Hand in Hand mit den verschiedenen Methoden haben sich auch die Definitionen von Literatur, Literarizität, Hermeneutik und Kritik laufend erneuert (vgl. Köppe/Winko 2008). Aufgrund all dieser Ambivalenzen drohte die Literaturwissenschaft und besonders die Literaturkritik in die Pseudowissenschaftlichkeit abzurutschen (Habermas: 1988: 226). So schreibt Habermas über die Literaturkritik bei Derrida, dass diese „*in gewisser Weise den literarischen Prozess ihrer Gegenstände bloß fortsetzt*“ (Habermas 1988: 222. Hervorhebung im Original). Das klingt nicht nur auf den ersten Blick sehr ähnlich, wie die Beschreibung des Fortlebens eines Textes durch dessen Übersetzung bei Benjamin, wie sie oben besprochen wurde. Bereits Benjamin (1972 [1923]: 15) selbst schrieb über die Romantiker, die für ihn die Kunst der Kritik etablierten:

Diese haben vor anderen Einsicht in das Leben der Werke besessen, von welchem die Übersetzung eine höchste Bezeugung ist. Freilich haben sie diese als solche kaum erkannt, vielmehr ihre ganze Aufmerksamkeit der Kritik zugewendet, die ebenfalls ein wenn auch geringeres Moment im Fortleben der Werke darstellt.

In der dekonstruktivistischen Betrachtung beziehen sich, wie gesagt, alle Texte auf einen allumfassenderen, den Diskurs – oder bei Derrida den *allgemeinen Text*. In diesem lösen sich bei Derrida konsequenterweise auch sämtliche Gattungsunterschiede auf (Habermas 1988: 224). Auf die Kritik bezogen bedeutet das, dass diese nicht bloß literarisch gelesen werden *kann*, sondern ganz generell ein Text ist, der sich literarischer bzw. rhetorischer Mittel bedient, die seine Bedeutung in oberstem Maße mittragen. Denn in den rhetorischen Tropen verstecken

sich Bedeutungsüberschüsse in besonderem Maße, die als die unausgesprochenen aber vorhandenen Bezüge zum *allgemeinen Text* zu verstehen sind. Im Unausgesprochenen der Kunst und der Fiktion zeigt sich den InterpretInnen die Abhängigkeit des Textes vom allgemeinen Text (Habermas 1988: 244f.). Die Kritik macht diese Abhängigkeit explizit sichtbar, wobei sie natürlich niemals den Anspruch auf Richtigkeit oder Wahrheit erheben kann. Jedoch erhebt sie die KritikerInnen auf eine schöpferische Ebene, sie werden wenigstens zu Co-Autoren oder wie auch immer man das in einen passenden Begriff packen möchte. Die gleiche Diskussion findet seit Jahrzehnten auch in der Translationswissenschaft statt. Da werden sie dann etwa Transautoren genannt, wie das Santoyo gemacht hat (Beuren 2014: 322). Für diese Arbeit wird, wie zu einem früheren Zeitpunkt bereits besprochen, davon ausgegangen, dass die Translation von Kunstwerken bei aller Unterschiedlichkeit, die sie in den einzelnen Fällen hervorbringen mag, tendenziell eher auf der Seite der inspirierten Translation verlaufen wird, und dass die TranslatorInnen daher lediglich aus der Perspektive der Translationswissenschaft als solche bezeichnet werden. In gleichem Maße könnten sie, so finde ich, aus kunsttheoretischer Perspektive als Künstler verstanden werden. Gleiches gilt demnach für KritikerInnen: „*critics are no more parasites than the texts they interpret, since both inhabit a host-text of pre-existing language which itself parasitically feed on their host-like willingness to receive it*” (Norris 1982: 93. Zit. In: Habermas 1988: 226). Diese Betrachtungsweise von Literatur, die die Kritik in sich verschmelzend einschließt, führt auch dazu, dass unter der Obrigkeit der Rhetorik die Hierarchisierung von wahren Wahrheiten und fiktiven Wahrheiten aufgehoben wird. Es ist nicht länger gesagt, dass Fiktion keine ebenso wahre Wahrheit vermitteln kann, wie dies die Philosophie oder andere Wissenschaften können:

If serious language is a special case of non-serious, if truths are fictions whose fictionality has been forgotten, then literature is not a deviant, parasitical instance of language. On the contrary, other discourses can be seen as cases of a generalized literature, or archi-literature.” (Culler 1983: 181. Zit. in: Habermas 1988: 228)

Wir befinden uns an dieser Stelle wieder mitten in der oben angesprochenen Meinungsverschiedenheit zwischen Habermas und Schmücker. Der Dekonstruktion nach Derrida folgend lässt sich kein stichhaltiger Unterschied zwischen eines vermeintlich alltäglichen und eines speziellen oder künstlerischen Sprechaktes festmachen (ebd.). Habermas (1988: 233) zeigt den Unterschied auf, dass die alltägliche Sprache „*ein handlungsorientiertes Einverständnis*“ voraussetzt, wobei aber Fehlinterpretationen und Missverständnisse dabei – genau wie bei der Rezeption von fiktionalen Werken – nie gänzlich ausgeschlossen werden

können. Allerdings werde dort dieses Einverständnis nicht vorausgesetzt. Um es abermals mit den Worten Gottliebs zu formulieren, ist es das Maß der Konventionalisierung, das zu einem höheren Grad an eben diesem intersubjektiven Einverständnis und damit zu einer höheren Wahrscheinlichkeit eines Erfolges des Sprechaktes führt. In Anlehnung an Jakobson hält Habermas (1988: 235) fest: „*Die poetische Rede soll [...] nur durch den Vorrang und die strukturbildende Kraft einer bestimmten Funktion, die stets gemeinsam mit anderen Sprachfunktionen erfüllt wird, ausgezeichnet sein.*“ Schließlich hält er als wesentlichen Unterschied zwischen literarischer und alltäglicher Rede fest, dass erstere ihrer illokutionären Wirkung, also der Handlungsrelevanz, entzogen ist und die literarische Äußerung, wie bereits im Kapitel über die Kunst genauer besprochen wurde, eine Selbstreflexivität besitzt und einem Selbstzweck dient (1988: 240). Die gesamte Diskussion zwischen Derrida und Habermas ist für diese Arbeit nur bedingt von Bedeutung. Denn, wenn Derrida sagt, die Philosophie und Literaturkritik sind auf gleiche Weise zu lesen wie der literarische Text, und dass die Kritik als ein Fortleben des literarischen Werkes fungiert, dann kann die Kritik als eine Translation verstanden werden. Andererseits hält auch Habermas über Derrida fest (1988: 243): „*Er erkennt den besonderen Status, den beide, Philosophie und Literaturkritik, je auf ihre Weise als Vermittler zwischen den Expertenkulturen und der Alltagswelt einnehmen.*“ Und weiter (1988: 244):

Diese Brückenfunktion der Kunstkritik tritt im Hinblick auf Musik und bildende Kunst noch deutlicher hervor als im Hinblick auf literarische Werke, die ja bereits im Medium der Sprache, wenn auch einer poetisch selbstbezüglichen, formuliert sind. In dieser zweiten, exoterischen Hinsicht vollbringt die Kritik eine Übersetzungsleistung eigener Art. Sie holt den Erfahrungsgehalt des Kunstwerkes in die normale Sprache ein; nur auf diesem mæutischen Wege kann das Innovationspotential von Kunst und Literatur für Lebensformen und Lebensgeschichten, die sich übers kommunikative Alltagshandeln reproduzieren, entbunden werden. Das schlägt sich dann in der veränderten Zusammensetzung des evaluativen Vokabulars nieder, in einer Renovation von Wertorientierungen und Bedürfnisinterpretation, die über die Weisen der Wahrnehmung die Tinktur der Lebensweisen verändert.

Dass eine Kritik auch eine Übersetzung ist, ist auch bei Habermas klar ersichtlich. Nun liegt aber dieser Arbeit und der zu Beginn aufgestellten Hypothese die Absicht zugrunde, die Kunstkritik als Übersetzung eines Kunstwerkes UND als Kunstwerk zu betrachten. Das wiederum wäre mit der Aufhebung der Gattungsunterschiede, wie Derrida es fordert, sozusagen automatisch gegeben und bedürfte quasi keiner weiteren Argumentation. Mit der habermas'schen Sichtweise gestaltet sich das etwas schwieriger. Zuallererst sei angemerkt, dass

er im obigen Zitat die Übersetzungsleistung der KritikerInnen als einen mæeutischen Prozess darstellt. Diese auf Sokrates zurückzuführende Methode ermöglicht Erkenntnis für eine Person, indem sie von einer anderen Person dazu gebracht wird, zu ebendieser Erkenntnis zu gelangen (vgl. Lexikon für Psychologie und Pädagogik). Wenn wir von der Erkenntnisfunktion von Kunst sprechen, sprechen wir, wie bereits des Öfteren angesprochen, von einer Erkenntnis, die sich in der kunstästhetischen Erfahrung ergibt. Die Kunstkritik ist also auch für Habermas zutiefst von der Rhetorik geprägt. Und zwar nicht, so wie Danto (1991: 264) es betrachtet, auf eine Art, die den metaphorischen Gehalt der Kunstwerke beschreibt, also die Metapher selbst beschreibt, sondern die Kritik selbst bedient sich rhetorischer Mittel, um das Kunstwerk übersetzen zu können. Habermas sieht die Rhetorik in Reinform lediglich in der Poetik, während er (1988: 245) die Kritik mit der paradoxen Aufgabe betraut sieht,

Gehalte von Expertenkulturen [...] einer Alltagspraxis zuzuführen, in der alle Sprachfunktionen und Geltungsaspekte noch ineinandergreifen und ein Syndrom bilden. [...] Dieses Paradox können sie nur dadurch lösen, dass sie ihre Spezialsprachen in dem Maße rhetorisch erweitern und anreichern, wie es nötig ist, um mit manifesten Aussageninhalten indirekte Mitteilungen gezielt zu verknüpfen. Das erklärt den starken rhetorischen Zug, der die Untersuchungen von Literaturkritikern und Philosophen gleichermaßen auszeichnet.

Und (1988: 245f.):

In ihren rhetorischen Leistungen sind Literaturkritik und Philosophie mit der Literatur – und insofern auch miteinander – verschwistert. Aber darin erschöpft sich ihre Verwandtschaft. Denn die rhetorischen Mittel werden in beiden Unternehmungen der Disziplin einer jeweils anderen Argumentationsform untergeordnet.

Alle drei, Philosophie, Kunst und Kunstkritik sehen sich also, wie es scheint, mit jeweils dem gleichen paradoxen Unterfangen beschäftigt: nämlich einer allumfassenden Erklärung ihrer Welt. Daher sind alle drei in besonderem Maße auf die Rhetorik angewiesen, die es vermag Lücken aufzufüllen, die eigentlich nicht aufzufüllen sind. Bei der habermas'schen Argumentation, dass sie nicht gleichzusetzen sind, ist vor allen Dingen ein wesentlicher Unterschied von philosophischen, literarischen und literaturkritischen Texten zu erkennen. Dieser liegt meines Erachtens im Umgang mit den Texten und ihrer dementsprechenden Funktion. Daraus folgt aber auch, dass jeder Text auch auf die Weise der jeweils anderen gelesen werden kann. Es kommt also auf die Lesart an. So können RezipientInnen, die eine kunstästhetische Erfahrung mit einem Text machen, durch die kunstkritische Aufarbeitung

dessen innerhalb eines anderen Textes darauf kommen, dass der Text, den sie für ein Kunstwerk gehalten haben, seinerseits die Kritik eines anderen Kunstwerkes ist.

So wie die Dekonstruktion also gezeigt hat, dass TranslatorInnen auch KünstlerInnen sein können, zeigt sie eben auch, dass KritikerInnen KünstlerInnen sein können, KritikerInnen TranslatorInnen und PhilosophInnen KünstlerInnen, KünstlerInnen KritikerInnen und TranslatorInnen PhilosophInnen – und alles natürlich auch in umgekehrter Reihung. Davon zeugen zum Beispiel auch Untersuchungen, die die Kunstkritik als literarische Gattung untersuchen.

6.2. Vom Verhältnis der Literatur zu Musik und Malerei

Wenn Kunstwerke sich in ihrer Bedeutungskonstruktion rhetorischer Mittel bedienen oder die Rhetorik einen Text erst zu einem Kunstwerk macht, dann muss sich auch die Kunstkritik rhetorischer Mittel bedienen.

Wenn die Struktur der Kunstwerke die Struktur der Metapher ist oder ihr sehr nahe kommt, dann kann keine Paraphrase oder Zusammenfassung eines Kunstwerks den teilnehmenden Geist in all den Weisen fesseln, wie es das Kunstwerk selbst kann; und keine kritische Erläuterung der inneren Metapher des Werks kann das Werk ersetzen, insofern die Beschreibung einer Metapher einfach nicht die Kraft der Metapher besitzt, die sie beschreibt; ebenso wie die Beschreibung eines Angstschreies nicht dieselben Reaktionen auslöst wie der Angstschrei selbst. (Danto 1991: 264)

Demnach wäre eine Kunstkritik, die sich nicht auch in wesentlichem Maße rhetorischer Tropen bedient und damit den LeserInnen die Möglichkeit einräumt, ihre eigenen Erfahrungen zu machen, der Tod der Kunst. So wie Metaphern, wenn sie sich ihren Weg in die Alltagssprache bahnen, eine sich immer klarer herauskristallisierende Bedeutung verpasst bekommen, wenn sie also eigentlich als Metapher sterben (Danto 1991: 265), würde auch das Kunstwerk seine ihm eigentümliche Erfahrungsmenge verlieren – sofern die Kritik ausreichend Gehör findet natürlich. Dies kann verhindert werden, indem die Kritik den künstlerischen Charakter übernimmt und sich in literarischer Gestalt zeigt.

Arbeiten, die sich umfassend mit der Kunstkritik als literarischer Gattung (Müller-Jentsch 2013) bzw. ganz allgemein mit dem Verhältnis verschiedener Künste zur Literatur und den verschiedenen Künsten in der Literatur beschäftigen, sind Caduff (2003) und Gess (2006). Müller-Jentsch (2013: 540) ortet den Beginn der Kunstkritik als eigenständige Disziplin mit

dem Beginn des Ausstellungswesen im Frankreich des 18. Jahrhunderts und nennt Diderot als den ersten professionellen Kunstkritiker.

Caduff stellt fest, dass moderne Literatur, die sich mit der Musik beschäftigt, der genauen Beschreibung der Musik eher aus dem Weg geht, als dies im 19. Jahrhundert, der Hochphase der literarischen Darstellung von Musik, der Fall war. Lubkoll (1995: 12. Zit. In: Caduff 2003: 20) beschreibt diese Darstellung als *„die Bewältigungsform einer unlösbaren poetologischen Aporie: des Versuchs, Grenzen des Sagbaren sprachlich zu überschreiten bzw. das Vergebliche dieser Anstrengung poetisch zu überspielen.“* Außerdem, so Caduff (2003: 21ff.), eigne sich das 19. Jahrhundert für derartige Untersuchungen, weil die Diskurse damals noch nicht in dem Maße getrennt waren, wie das heute unter anderem wegen der starken Akademisierung in unterschiedlichen Fächern der Fall ist.

In der Renaissance fand eine ausführliche Debatte darüber statt, welche Kunstform die geeignetste und die beste sei. Damit einher ging etwa auch eine starke Aufwertung der Malerei, die bis dahin als eher wenig ruhmreich galt. Platon etwa hat die Malerei als nachbildende, mimetische Kunst als weniger wertvoll erachtet als etwa die Architektur, die tatsächlich erschaffe (Legler 2005: 6f.). Dazu eilte die Literatur an die Spitze, da diese im gestiegenen Interesse des Inneren des Menschen vermochte, natürliche Zeichen zu überwinden. Auf der anderen Seite gewannen die Musik und ihre immateriellen-abstrakten Zeichen stetig an Bedeutung.

Die Sprache bewegte sich zwischen diesen beiden Formen des künstlerischen Ausdrucks, sie konnte das malerische oder musikalische Zeichen mittels Ekphrasis und Musikbeschreibung nachahmen, ohne ihm tatsächlich gleich zu werden. Ihr oblag die Ortung, Besetzung, Interpretation und Bewertung der Zeichenordnung um 1800. (Caduff 2003: 31)

Auch gab es bereits zu jener Zeit Diskussionen darüber, ob die Künste getrennt voneinander betrachtet werden sollten oder ob doch von der Kunst die Rede sein sollte, die alle Kunstformen in sich vereint. Dazu beschreibt Caduff (2003: 32) die Verbürgerlichung der Künste, die dazu führt, dass nicht mehr nur Komponisten über Musik schreiben, sondern eben auch „Laien“. Im Laufe der Zeit und oben angesprochener Akademisierung entfernten sich die verschiedenen Wissenschaften (Literatur-, Kunst und Musikwissenschaft) mit der Ausbildung von Fachexperten wieder voneinander.

Für die Zeit um 1800 sieht Caduff (2003: 31) jedoch vor allem die Literatur bzw. die verbale Sprache, die wie aus obigem Zitat hervorgeht ja als Vermittler fungierte, als einen Aspekt, der die Gräben zwischen den Künsten genau durch diese Vermittlungstätigkeit paradoxerweise vertiefte. Aufgrund der oben beschriebenen Gemeinsamkeit der Literatur und der Musik – beide sind den Zeitkünsten zuzuordnen – wurde Musik als Sprache behandelt und damit für sich sprechend.

Musik kam in der westlichen Kunsttradition lange Zeit ausschließlich in Verbindung mit der Dichtung vor. Erste Versuche mit rein instrumenteller Musik wurden zwar als schön und nett anzuhören, allerdings als völlig nichtssagend und bedeutungslos abgestempelt. Es wurde ihr also zu Beginn ihr Erscheinen in Verbindung mit der Literatur zum Verhängnis. Nach der geschafften Emanzipation – „*Die Musik ist eigentlich die Kunst des Jahrhunderts*“ (Schlegel zit. In: Caduff (2003: 41- Hervorhebung im Original) – jedoch bekam sie wohl auch wegen diesem ursprünglichen Erscheinen im Verbund mit der Literatur den Status als *Sprache des Herzens*. Es wurde ihr nachgesagt, sie könne jenes sagen, was die Literatur nicht fähig sei, zu sagen. So war es nach Reichardt (1774: 112. Zit. In: Caduff 2003: 43) logisch, dass der Musik eine Vormachtstellung innerhalb der Künste zukommen müsse, „*denn nicht der Verstand und Einbildungskraft, sondern das Herz ist der Hauptgegenstand der Musik [...] Die Sprache des musikalischen Dichters sey überhaupt die natürliche Sprache der Empfindungen und Leidenschaften.*“ Die Betrachtung der Musik als der verbalen Sprachen derart ähnlich und sie erweiternd führte dazu, dass die Entwicklungen auch der Theorien über Literatur und Musik sich in gehörigem Maße gegenseitig beeinflussten. „*Musikästhetik – die sprachliche Fassung musikalischer Phänomene und Probleme – ist von der Entwicklung der Literaturästhetik in kaum geringerem Maße abhängig als von der Veränderung in der Musik selbst*“ (Dahlhaus 1978: 59. Zit. In Caduff 2003: 43). Aus dieser vermeintlichen Ähnlichkeit von Musik und Literatur ziehen beide große Inspiration. Es entwickeln sich Musik- und Musikerromane zuhauf und auch die Beschreibung der Musik als Kritik in literarischer Form erlebt eine erste Hochkonjunktur. Viele beteiligte AkteurInnen sind sowohl MusikerInnen als auch LiteratInnen. Dass die Betrachtung von Musik als Sprache nicht etwa metaphorisch gemeint ist, zeigt die Vehemenz, mit der zu späterem Zeitpunkt gegen diese Betrachtung vorgegangen wird. So schreibt Nietzsche (1988: 175. Zit. In Caduff 2003: 46. Hervorhebung im Original): „*Die Musik ist nicht an und für sich so bedeutungsvoll für unser Inneres, so tief erregend, dass sie als unmittelbare Sprache gelten dürfte [...] Der Intellekt selber hat diese Bedeutsamkeit erst in den Klang hineingebracht.*“ Die Notwendigkeit des Ganges der Musikkritik über die Literatur

ergibt sich aus der angenommenen Überlegenheit der Musik über die verbale Sprache, der es unmöglich ist, auszudrücken, was die Musik sagt. Allerdings seien es literarische Texte, die dies am ehesten vermögen und somit am geeignetsten sind, um über die Erfahrungen, die mit einem Musikstück gemacht wurden, zu sprechen.

Auch bei den bildenden Künsten, also tendenziell eher Raumkünsten, führt die Suche nach der perfekten Kunstbeschreibung – so viel sei vorweggenommen – zu literarischen Texten. Allerdings sind die Gründe dafür andere. Anders als die Musik wird die bildende Kunst gegen Ende des 17. Jahrhunderts nicht etwa als Sprache der Seele verstanden. Nach Caduff (2003: 50 ff.) ist gerade das der Grund dafür, dass die bildende Kunst und ihr Verhältnis zur Sprache vor allem auch in der Sprachphilosophie auf großes Interesse stoßen. Ein wichtiger Text hierzu stammt von Moritz (2011 [1788]). Er beschreibt den Fall der Philomele, die einer Erzählung nach vergewaltigt wurde und anschließend die Zunge herausgeschnitten bekam, sodass sie niemandem davon erzählen könnte. Deshalb stickt sie das Geschehen in bildlicher Form auf ein Leinentuch und berichtet derart ihrer Schwester von ihrem Schicksal. Diese explizit nicht verbalsprachliche Beschreibung stellt für Moritz den Idealfall der Beschreibung von Kunst dar. *„Die Beschreibung war hier mit dem Beschriebenen eins geworden“* (Moritz 2011 [1788]: 93). Caduff zeigt auf, inwiefern diese Erzählung – das Tuch existiert nicht, es ist eine verbalsprachliche Erfindung – und Moritz' Schluss, den er daraus gezogen hat, erstens aussagt, dass Kunst am geeignetsten ist, um Kunst zu beschreiben, und dass es zweitens die Literatur ist, die dies am besten zu leisten vermag. Wie in dieser Arbeit schon besprochen wurde und wie auch Caduff und Moritz berücksichtigen, werden Kunstwerke als eigenständig und vor allem selbstzweckhaft verstanden – was konsequenterweise also auch für die Beschreibung eines Kunstwerkes gelten müsse. Die Beziehung zwischen Beschriebenem und Beschreibung wird damit vertuscht. Auch diesem Problem ist sich Moritz gewahr und fügt daher eine zusätzliche Instanz ein. Er betrachtet das Werk der bildenden Künste als das Schöne, dass durch eben dieses Werk unmittelbar vermittelt werden kann. Dabei hinterlässt es bei den BetrachterInnen eine Spur, in der sich Dichtung und die Beschreibung überhaupt erst ermöglichen: *„Worte können daher das Schöne nicht eher beschreiben, als bis sie in der bleibenden Spur, die ihr vorübergehender Hauch auf dem Grunde der Einbildungskraft zurücklässt, selbst wieder zum Schönen werden“* (Moritz (2011 [1788]: 99). Erst in Koalition mit der Spur, die das Werk bei den BetrachterInnen hinterlässt, wird die Dichtung selbst zum Schönen.

Die echten Werke der Dichtkunst sind daher auch die einzige wahre Beschreibung durch Worte von dem Schönen in den Werken der bildenden Kunst, welches immer nur mittelbar durch Worte beschrieben werden kann, die oft erst einen sehr weiten Umweg nehmen, und manchmal eine Welt von Verhältnissen in sich begreifen müssen, ehe sie auf dem Grunde unsers Wesens dasselbe Bild vollenden können, das von außen auf einmal vor unserm Auge steht. Man könnte in diesem Sinne sagen: das vollkommenste Gedicht sei, seinem Urheber unbewusst, zugleich die vollkommenste Beschreibung des höchsten Meisterstücks der bildenden Kunst, so wie dies wiederum die Verkörperung oder verwirklichte Darstellung des Meisterwerks der Phantasie; — wenn wir nur einen Augenblick auf den Grund unsers Wesens schauen, und dort die Spur uns erklären könnten, welche nach Lesung des Homer dieselbe Empfindung des Schönen in uns zurücklässt, die der Anblick des höchsten Kunstwerks unmittelbar in uns erweckt. (Moritz 2011 [1788]: 99 f.)

Die Hierarchisierung, die wie oben bereits angesprochen, der Zeit entsprechend ist, ist deutlich herauszulesen und begründet sich in der Mittelbarkeit der Sprache, die immer auf das Unmittelbarere angewiesen ist. Moritz hält jedoch fest, dass die Spur, die das Schöne bei allen BetrachterInnen hinterlässt, dermaßen unterschiedlich sein kann, dass eine daraus entstehende Dichtung so einzigartig sei, dass der Bezug zum Vorangegangenen unmöglich erkennbar wäre. Somit ergibt Spur plus Dichtung ein eigenständiges, selbstreferentielles Kunstwerk, das Gedicht (Moritz 2011 [1788]: 100). Im 18. Jahrhundert entwickelte sich aufgrund der Individualität, die das Ästhetische als Spur bei den RezipientInnen hinterlässt, der Brief zu dem Medium, das zur Bildbeschreibung am geeignetsten ist, da dieser – mit Absender und Empfänger versehen – die Subjektivität der Erfahrung am besten widerspiegelt. Außerdem entwickeln sich diverse Methoden der Bildbeschreibung, wovon etwa das Bildgedicht eines darstellt (vgl. Caduff 2003).

Wie gezeigt wurde, verhält sich die Nähe der Literatur zur Musik anders als zur bildenden Kunst. Die jeweiligen Betrachtungen darüber, was die einzelnen Künste ausdrücken (können), prägen wesentlich das Verhältnis der Künste zueinander. Die Musik wird zur Jahrhundertwende in das startende 18. Jahrhundert als die Sprache der Seele oder der Gefühle betrachtet, die das Innere zum Ausdruck bringt und eigenständig funktioniert. Die bildenden Künste, die die unmittelbarste Darstellung des wahren Schönen zum Ziel haben, hinterlassen bei den RezipientInnen Spuren, mithilfe derer die Literatur Erinnerungen an Erfahrungen mit und Vorstellungen von dem Schönen wecken können.

Trotz aller Unterschiede wurden also in allen Künsten, die damals als solche anerkannt waren, literarische Texte für die Beschreibung und die Kritik von Kunstwerken herangezogen.

Darüber hinaus entstehen aber auch Konventionen hinsichtlich der Verbindungen zwischen Malerei und Musik. Das zeigt sich etwa in Goethes Farbenlehre, in der er den Ursprung sowohl der Musik als auch der Malerei in einer übergeordneten Formel verortet (Caduff 2003: 83). Nachdem das ursprüngliche Verhältnis der Kunstformen zur Literatur erörtert wurde, soll im nächsten Kapitel allgemeiner die Kunstkritik als literarische Gattung behandelt werden.

6.2.1. Die Kritik als literarische Gattung

Wie oben bereits beschrieben, kann man die Kritik zwischen der Theorie und der Literatur verorten. Sie macht sich auf die Suche nach dem Charakter eines Werks, also dem, was ein Werk besonders macht. Die Kritik eines Kunstwerks, der man die Fachtermini, die über die Art der Kunst Auskunft geben, liest sich Ende des 18. Jahrhunderts etwa wie folgt:

Und so empfinde ich [...], dass es einem allerliebsten Mädchen gleicht, die ihr Köpfchen auf was gesetzt hat, dass sie durch Laune und artiges Pochen durchaus erreichen will. [...] Heitere, sanfte Freude eines unschuldigen Mädchens, sitzend an einem Bache im Dufte eines Sommerabends. So sanft, so eben fließt die dämmerndwonnigliche Empfindung hin. Aber bald löst sie sich in widrigere Empfindungen auf [...]. Ernst erwacht in ihrer Seele. (Cramer 1971: 1242f. zit. In Caduff 2003: 47f.)

Ohne die Information, dass es sich im ersten Teil um eine Beschreibung eines *Rondo* in A Dur, beim zweiten einer Sonate *Grazioso* in G Dur und im dritten eines *Larghetto e sostenuto* handelt, weiß man erstens nicht, dass es sich um eine Kunstkritik handelt und zweitens, um welche Kunstform es sich dabei handelt. Einzig lässt sich erahnen, dass es sich um eine Zeitkunst handelt, was in einer zeitlichen Einbettung lediglich Musik und Literatur zulässt, aus heutiger Sicht aber auch etwa einen Graphic Novel oder einen Comic. Daneben existieren sehr wohl auch Kritiken, die gänzlich darauf verzichten, technische Informationen zu vermitteln, und sich vollends der literarischen Verschriftlichung des Musikstückes hingeben. In dieser literarischen Musikbeschreibung gibt es nur noch wenige Hinweise darauf, dass es überhaupt ein Musikstück ist, von dessen bei den KritikerInnen evozierte Imaginationen der literarische Text handelt (Caduff 2003: 48). Egal ob es nun ein Bildgedicht ist oder eine literarische Musikbeschreibung, schon die Bezeichnungen deuten auf den überwiegend künstlerisch-ästhetischen Charakter des Textes hin. Nun sind die Musik und die Malerei zwei Kunstdisziplinen, die, wie oben besprochen, sich gewissermaßen gemeinsam mit der Literatur ausgebildet haben. Demzufolge sind Hybride der Kunstformen wie Opern oder Comics heute allgegenwärtig. Wie sich das Verhältnis etwa zur Architektur oder zur Plastik beschreiben lässt,

wäre im Detail zu untersuchen. Jedoch ist davon auszugehen, dass auch die sich nicht unabhängig von dem übergeordneten Diskurs entwickelt haben, aus dem der Literatur, Musik und Malerei ihre jeweiligen Funktionen zuteilwurden.

7. Conclusio

Wenn dieser Arbeit die Hypothese zugrunde liegt, jedes Kunstwerk sei in eine beliebige andere Kunstform übersetzbar, dann denke ich, dass sich diese im Zuge der vorliegenden Arbeit bestätigt hat. Die Schwierigkeiten der Translation liegen nicht per se in den semantischen Barrieren, die es zu überwinden gilt. Bereits im Zwischenfazit in Kapitel 0 wurde resümiert, dass auch bei Kunst eine grundsätzliche Übersetzbarkeit gegeben ist, ohne dass bis dahin näher darauf eingegangen wurde, wie durch Kunst Inhalte und Bedeutungen vermittelt werden. Die Annahme, dass mit der ästhetischen Praxis – also dem Wahrnehmen eines Artefakts als Kunstwerk – die Frage nach dem Verstehen angestoßen wird, bescheinigt der Kunst ihre bedeutungstragende Funktion und damit in weiterer Konsequenz auch ihre Interpretier- und Übersetzbarkeit.

In den Kapiteln nach dem Zwischenfazit wurde detaillierter darauf eingegangen, wie künstlerische Äußerungen bzw. deren Funktionsweisen zu verstehen sind. Von der ästhetischen Rationalität Sells über die Symboltheorie Goodmans gelangten wir zu der Betrachtung der rhetorischen Tropen – allen voran der Metapher – von Danto. Es sind auch diese Funktionsweisen, die der Kunst ihre Freiheit verleihen, weil durch die Offenheit der Strukturen der Rhetorik der Individualität in der Interpretation Raum gegeben wird. Die ständige und nicht auffüllbare Lücke, die einerseits zwischen den unterschiedlichen AkteurInnen eines Kommunikationsaktes und andererseits zwischen der Innen- und Außenwelt der jeweiligen AkteurInnen klafft, wird durch die metaphernähnliche Struktur der Kunstwerke umrahmt. Ein Kunstwerk zu übersetzen heißt demzufolge, die Lücke zu übersetzen. Ich bediene mich abermals des Versuchs Aristoteles', die Metapher mit Mitteln der Logik darzustellen: Es wurde gezeigt, dass bei der Metapher der Ausgangsbereich *a* mit dem Zielbereich *b* in Verbindung gebracht wird, indem die Lücke *t* eingebaut wird. *a* verhält sich nun zu *t*, wie *t* sich zu *b* verhält. Die Lücke – oder der blinde Fleck (vgl. hierzu de Man 1995) – *t* lässt sich als die Erfahrung beschreiben, die RezipientInnen mit einem Kunstwerk machen. Nun ist es für die Translation dieses *t*, das es zu übersetzen gilt. Im Zuge der Translation wird *t* aus seinem ihm angestammten

Platz zwischen *a* und *b* genommen, es wird *de-kontextualisiert* und an einem neuen Platz *re-kontextualisiert* (vgl. Venuti 2015), sozusagen zwischen *a_I* und *b_I*. Wie mit Danto oben gesagt wurde, kann die Beschreibung einer Metapher ihr nicht gerecht werden. Eine Metapher übersetzt man demnach dadurch, dass man sie ersetzt. Die Freiheit der Kunst hat daher auch die Freiheit der Translation zur Folge.

Schließlich wurde im Kapitel über die Kunstkritik der Versuch unternommen, zu zeigen, wie sich die Kunstformen Literatur, Musik und Malerei ab dem 18. Jahrhundert zueinander verhalten haben und welche unterschiedlichen Aufgaben ihnen jeweils zuteilwurden, im Versuch die Lücke des Unfassbaren zu fassen. Schon damals wurde heftig diskutiert, wie sich Musik und Malerei am besten in Worten fassen lassen – sei es durch die Beschreibung der Imaginationen, die die Musik bei den HörerInnen auslöst, oder die Ausformulierung der Spuren, die ein Gemälde in den BetrachterInnen hinterlässt. Beides lässt sich im Begriff der kunstästhetischen Erfahrung vereinen. Dass die Musik als Sprache des Herzens betrachtet wurde und die Malerei der Annäherung an die Darstellung des wahren Schönen, des Göttlichen diene, scheint nur auf den ersten Blick ein Hindernis zu sein. Erstens wurde gezeigt, wie diese unterschiedlichen kommunikativen Funktionen kulturell begründet so gewachsen sind und sich im Laufe der Jahre konventionalisiert wurden. Zweitens wurde gezeigt, dass sie das Nicht-Darstellbare nicht besser oder schlechter darstellen können als die jeweils andere Disziplin. Die dekonstruktivistische Debatte hat unter anderem gezeigt, dass die Unterschiede in zwischen literarischen, kunstkritischen und philosophischen Texten nicht in erster Linie im Text an sich zu finden sind, sondern vielmehr in den Funktionen, die sie erfüllen – und damit der Lesart.

Wenn oben Seel zitiert wurde, der behauptet, „*Vernunft ist nicht die Kraft der Versöhnung, sondern die Kunst der Entzweiung*“, mag das in einer Arbeit, die durch all die Kapitel hindurch gewissermaßen versucht, die Trennung der verschiedenen Kunstformen entlang ihrer semiotischen Darstellungsformen und der unterschiedlichen Disziplinen zu entmachten, deplatziert wirken. Denkt man dies jedoch konsequent weiter, bedeutet es nichts anderes, als dass der Versuch unternommen wurde, die kunstästhetische Erfahrung von dem Artefakt, durch den sie ursprünglich angestoßen wurde, zu entzweien.

„*Vernunft ist Übung im Wechsel der rationalen Perspektiven*“ (Seel 1997: 15). Wenn nun die Kritik eine Translation des von ihr behandelten Kunstwerkes ist und sie außerdem selbst ein Kunstwerk ist, dann ist auch die Translation ein Kunstwerk. Damit ist die Kunstkritik als literarischer Text, die für jede Kunstform existiert, lange gelebte Praxis in der Translation von

Kunstwerken und Bestätigung der Hypothese dieser Arbeit. Ein Kunstwerk *a*, das durch die literarische Beschreibung verschriftlicht wurde, kann von dieser Beschreibung ausgehend in ein Kunstwerk *b* einer beliebigen Kunstform übersetzt werden. Wobei die literarische Beschreibung als Zwischenstation lediglich der Anschaulichkeit und als Argumentationsbrücke dient. Eine Notwendigkeit, ein Kunstwerk erst in literarischer Form zu beschreiben, um es dann in eine andere Kunstform zu übersetzen, ist natürlich nicht gegeben. Die Erfahrung, die mit einem Kunstwerk gemacht wird, kann ohne diesen Umweg in eine andere Form gebracht werden. „*Die Verbindung zwischen Ausgangstext und Zieltext ist die Lebenserfahrung des translatorisch handelnden Menschen. Es gibt keine andere Verbindung zwischen Ausgangstext und Zieltext*“ (Cooke 2017: 163).

Der vermeintlich selbe Text ist je nach rationaler Perspektive ein Kunstwerk, eine Kritik oder eine Translation. Möglicherweise wird er als Kunst gefeiert, als Translation verpönt und als Kritik erst gar nicht wahrgenommen. Er befindet sich klarerweise im Spannungsfeld der verschiedenen Ansprüche, denen er aber ohnehin nie gerecht werden kann. So wie ein Kunstwerk der Freiheit der Kunst nie gerecht werden kann. So wie die Kritik den KünstlerInnen nie gerecht werden kann. Und so wie die Translation dem Ausgangstext nie gerecht werden kann. Jedoch hoffe ich, gezeigt zu haben, dass ihm die Kunst die Freiheit gibt, nicht den Vorstellungen der KritikerInnen zu entsprechen. Und dass die Translation ihm die Möglichkeit gibt, um die Erfahrung der TranslatorInnen bereichert das Fortleben des Ausgangsartefakts zu sichern. Und dass die Kritik ihm nicht zuletzt die Möglichkeit gibt, noch lange erfahren zu werden.

8. Bibliographie

- Bahr, Amrei (2012/2013). Funktionen der Kunst. In: Kulturelle Bildung Online: <https://www.kubi-online.de/artikel/funktionen-kunst>. (Stand: 14.09.2019).
- Benjamin, Walter (1996 [1916]). *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*. Projekt Gutenberg: <https://gutenberg.spiegel.de/buch/uber-sprache-ueberhaupt-und-uber-die-sprache-des-menschen-6521/2>. (Stand: 04.09.2019).
- Benjamin, Walter (1972 [1923]). *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Bd. IV/1, S. 9-21. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Bertram, Georg W. (2005). *Kunst. Eine Philosophische Einführung*. Stuttgart: Reclam Verlag.
- Beuren, Daniela (2014). Neither is a translator, unless they're transauthors. Confusion and (re-)gendering in feminist fiction/translation. In: Kaindl, Klaus; Spitzl, Karlheinz (Hg.) *Transfiction. Research into the realities of translation fiction*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Bode, Peter M. (1968). Die Stellung der Kunstkritik heute – ihre Chance und ihre Krise. Vorwort. In: Dresdner, Albert (1986). *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*. Dresden: Verlag der Kunst.
- Brentano, Clemens (2013 [1802]). Hör, es klagt die Flöte wieder. In: Holzinger, Michael (Hg.). *Clemens Brentano. Ausgewählte Gedichte*. North Charleston: CreateSpace Independent Publishing Platform. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Brentano,+Clemens/Gedichte/Ausgewählte+Gedichte/%5BHör%27,+es+klagt+die+Flöte+wieder%5D>. (Stand: 14.09.2019).
- Caduff, Corina (2003) *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Campbell, Madeleine und Ricarda Vidal (2019). The Translator's Gaze: Intersemiotic Translation as Transactional Process. In: Campbell und Vidal (Hg.). *Translation Across Sensory and Linguistic Borders. Intersemiotic Journeys between Media*. Cham: Palgrave Macmillan.

- Cooke, Michèle (2017). Translation, Leben und spontane Systeme. In: Cooke, Michèle (Hg.) (2017). *Translation ohne Biologie – Henne ohne Ei? Translation Happens*. Volume 4. Frankfurt/Main: Peter Lang GmbH.
- Danto, Arthur C. (1991). *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- de Man, Paul (1995). *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dresdner, Albert (1968). *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*. Dresden: Verlag der Kunst Dresden.
- Duden (2020). *Kunst*. In: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kunst>. (Stand: 03.02.2020)
- Eberfeld, Rolf (2014). *Sprache und Sprachen. Eine philosophische Grundorientierung*. München: Verlag Karl Alber.
- Gadamer, Hans-Georg (1960). *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer hermeneutischen Philosophie*. Tübingen: JCB Mohr.
- Demjén, Zsófia und Semino, Elena (2017). Introduction. Metaphor and Language. In: Demjén, Zsófia; Semino, Elena (Hg.) *The Routledge Handbook of Metaphor and Language*. London und New York: Routledge.
- Geryzmisch-Arbogast, Heidrun (2005). Introduction to Multidimensional Translation. In: Geryzmisch-Arbogast und Nauert (Hg.). *Multidimensional Translation. Challenges of Multidimensional Translation*. Saarbrücken: S. 1-15. In: http://www.translationconcepts.org/pdf/MuTra_2005_Proceedings.pdf (Stand: 04.09.2019).
- Gess, Nicola (2006). *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*. Freiburg i. Br./Berlin: Rombach Verlag KG.
- Goodman, Nelson (1990). *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Goodman, Nelson (2015). *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

- Gottlieb, Henrik (2005). Multidimensional Translation. Semantics turned Semiotics. In: Geryzmisch-Arbogast und Nauert (Hg.). *Multidimensional Translation. Challenges of Multidimensional Translation*. Saarbrücken: S 33-61.
http://www.translationconcepts.org/pdf/MuTra_2005_Proceedings.pdf (Stand: 04.09.2019).
- Habermas, Jürgen (1988). *Der Philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Habermas, Jürgen (1995). *Theorie des Kommunikativen Handelns. Band 1. Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Habermas, Jürgen (1995a). *Theorie des Kommunikativen Handelns. Band 2. Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Holz-Mänttari, Justa (1984). *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Jakobson, Roman (1971). On Linguistic Aspects of Translation. In: Jakobson (Hg.). *Selected Writings. II. Words And Language*. The Hague: Mouton.
- Kleimann, Bernd (2001). Erfülltes Interesse. Worin der Reiz der Kunst besteht. In: Kleimann, Schmücker (Hg.). *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Köppe, Tilmann und Winko, Simone (2008). *Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung*. Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.
- Krifka, Manfred (2007). *Tempus und Modus. Sprachen der Welt*. Tübingen. Universität Tübingen. In: <http://www.sfs.uni-tuebingen.de/~gjaeger/lehre/ws0607/sprachenDerWelt/tempusKrifka.pdf>. (Stand: 04.09.2019).
- Legler, Wolfgang (2005). *Kunst und Kognition. Kunstpädagogische Positionen 6/2005*. Hamburg: Hamburg University Press.
- Lexikon für Psychologie und Pädagogik: <https://lexikon.stangl.eu/7898/maeutik-maieutik/>. (Stand: 03.11.2019).

- Moritz, Karl Philipp (2011 [1788]). Die Signatur des Schönen. In: Schrimpf, Hans-Joachim (Hg.) *Karl Philipp Moritz. Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Moser, Susanne (2013). *Philosophie der Gefühle: Neuere Theorien und Debatten*. In: Labyrinth: An International Journal for Philosophy, Value Theory and Sociocultural Hermeneutics. 01 August 2014, Vol.16(1), S. 77-91.
- Müller-Jentsch, Walter (2013). *Kunstkritik als literarische Gattung. Gesellschaftliche Bedingungen ihrer Entstehung, Entfaltung und Krise*. Berliner Journal für Soziologie. 2013. 22. S. 539-568. Berlin: Springer Fachmedien GmbH.
- Phelps, E.A. (2006). *Emotion and cognition: Insights from studies of the human amygdala*. Annual Review of Psychology, 57, S. 27-53.
- Read, Herbert (1957). *Die Kunst der Kunstkritik. Und andere Essays zur Philosophie, Literatur und Kunst*. In der Übersetzung von Herbert Schlüter. London: Routledge Kegan Paul.
- Schmücker, Reinhold (1998). *Was ist Kunst? Eine Grundlegung*. München: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. KG.
- Schmücker, Reinhold (2001). Funktionen der Kunst. In: Kleimann, Schmücker (Hg.). *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schroeder, Severin (2013). *Metaphor and Music*. In: British Journal of Aesthetics. Volume 53. Number 1. S. 1–19. London: Oxford University Press.
- Steyskal, Christina (2017). Translation als emotionale Tätigkeit. In: Cooke, Michèle (Hg.) (2017). *Translation ohne Biologie – Henne ohne Ei? Translation Happens*. Volume 4. Frankfurt/Main: Peter Lang GmbH.
- Theunissen, Georg (2015). *Autismus und Kunst*. In: <https://rainman.at/restart/wp-content/uploads/2016/01/Aut-Ku-Rainman-2015-Vortrag.pdf>. (Stand: 07.09.2019).
- Venuti, Lawrence (2010). Ekphrasis. Translation. Critique. In: *Art In Translation. Volume 2*. 2010. S. 132–152. Routledge.
- Watzlawick, Paul; Beavin, Janet; Jackson, Don (1969). *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern: Huber.

Wayne, Booth C. (2008). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.

Wranke, Christina (2009). *Der Einfluss von Emotionen auf das logische Denken*. Dissertation. Gießen: Universität Gießen.

9. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Wikipedia. In: <https://de.wikipedia.org/wiki/Hominisation#/media/Datei:Darwin-chart.PNG>. (Stand: 05.11.2019).

Abb. 2: Was ist was? In: <https://www.wasistwas.de/details-geschichte/die-evolution-des-menschen.html>. (Stand: 05.11.2019).

Abb. 3: Depositphotos. In: <https://de.depositphotos.com/202563228/stock-illustration-theory-of-evolution-of-man.html>. (Stand: 05.11.2019).

Abb. 4: Red Bubble. In: <https://www.redbubble.com/people/radvas/works/29967023-go-back-evolution-trump?p=poster#&gid=1&pid=1>. (Stand: 05.11.2019).

10. Anhang

10.1. Abstract Deutsch

Die vorliegende Masterarbeit behandelt die Übersetzbarkeit von Kunstwerken. Konkret soll geklärt werden, ob es möglich ist, Kunstwerke einer Kunstform in eine beliebige andere Kunstform zu übersetzen. Dazu gilt es vor allem die Translation und den Translationsprozess sowie das Wesen der Kunst und den Umgang mit Kunstwerken genau zu ergründen. Besonderes Augenmerk wird bei der Betrachtung von Kunst darauf gelegt, worin die Unterschiede und vor allem auch worin die Gemeinsamkeiten verschiedener Kunstformen liegen, da diese für eine Translation von entscheidender Bedeutung sind. Schließlich wird die Kunstkritik als literarische Gattung – vornehmlich aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert – dahingehend untersucht, ob sie als eine Realisierung der genannten Art der Übersetzung verstanden werden kann. Ob sie also als eine Translation des von ihr behandelten Werks betrachtet werden kann. Wenn das der Fall ist, ist derselbe Text je nach Perspektive ein Kunstwerk, eine Translation und eine Kunstkritik.

10.2. Abstract English

This master's thesis deals with the general translatability of works of art. The aim is to theoretically elaborate whether it is possible to translate a piece of art of one kind into another art form. Therefore, an examination of translation in general and the process of translating in particular as well as the essence of art and the use and function of art are crucial for this thesis. Special attention is paid to the differences and similarities between art forms, as they are considered to be of essential significance when it comes to translation. Finally, it will be examined whether art criticism as a literary genre – especially from the end of the 17th and the beginning 18th centuries – can be seen as a translation of the artwork in question and whether it can be seen as art itself. If both is the case, one single text is an artwork, a translation and a critique.